ÉCOLE DOCTORALE DROIT ET SCIENCES HUMAINES
UFR LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
CENTRE DE RECHERCHE TEXTES ET FRANCOPHONIES
EA 1392

Thèse de Doctorat de Lettres nouveau régime
Littérature comparée et francophone

Présentée et soutenue publiquement à l'Université de Cergy-Pontoise
pour obtenir le grade de Docteur (arrêté du 30 mars 1992)

LES MILLE ET UNE NUITS ET LA LITTÉRATURE MODERNE (1904-2011)

Par
Cyrille François

07/03/2012

Jury de soutenance :
Christiane CHAULET ACHOUR, Pr. à l'U.C.P., Directrice de thèse
Daniel LANÇON, Pr. à l'Université de Grenoble, Rapporteur
Jean-Marc MOURA, Pr. à l'Université Paris Ouest, Rapporteur
Aboubakr CHRAÏBI, Pr. à l'INALCO Paris, Examinateur
Violaine HOUDART-MÉROT, Pr. à l'U.C.P., Examinatrice

REMERCIEMENTS

Toute ma gratitude et mes remerciements vont d'abord à ma directrice de thèse, Christiane Chaulet-Achour : sa confiance, la justesse de son encadrement et ses encouragements m'auront porté jusqu'au bout.

Je remercie, en outre, Aboubakr Chraïbi de m'avoir permis de participer aux colloques de l'INALCO.

Cette recherche a été l'occasion de rencontres chaleureuses et fructueuses : un grand merci à Carole pour sa relecture et ses remarques judicieuses ; à Gabriel, pour m'avoir offert la *Conférence inachevée* ; à Jacqueline, pour m'avoir prêté ou fait découvrir plusieurs textes anglophones ; aux collègues et amis qui ont accompagné mes premières années de recherche et d'enseignement.

La réalisation de thèse n'aurait jamais été possible sans ma famille, dont le soutien a été constant et qui m'a permis de travailler dans les meilleures conditions possibles, et sans mes amis dont la présence proche ou lointaine a été très précieuse : qu'ils soient assurés de ma reconnaissance et de mon affection.

INTRODUCTION

> « Depuis un millénaire, ne répète-t-on qu'il ne faut pas lire les *Nuits*, ou n'en lire qu'une partie ? Ceux qui n'ont pas suivi ce conseil l'ont payé très cher. Il est avéré qu'ils ont perdu la raison, ont mis fin à leurs jours ou sont morts d'ennui, littéralement[1]. »

1. L'univers des *Mille et une nuits*

Le rayonnement des *Mille et une nuits* en ce début de XXI^e^ siècle touche à tous les domaines de la culture – arts, artisanat, médias – à travers le monde, jusqu'à être lexicalisé dans la langue ; si bien que, plus qu'une influence généralisée, leur présence dans les imaginaires collectifs relève d'une véritable imprégnation : la simple mention « Mille et une nuits » suffit à déclencher un lot de représentations typées d'un univers oriental luxueux dans lequel évoluent Aladin, Sindbad et Schéhérazade. De la première édition entre 1704 et 1717 sous forme de traduction-adaptation par l'orientaliste français Antoine Galland jusqu'à aujourd'hui, s'écoule l'histoire de la mondialisation moderne de ces récits d'origine indo-persane et arabe. À leur apogée actuelle, *Les Mille et Une Nuits* partagent avec les quelques rares autres œuvres que sont la Bible, *L'Iliade* et *L'Odyssée*, le *Kama Sûtra*, voire le Coran, les étagères du patrimoine culturel mondial, même si quelques élites intellectuelles, plus ou moins nombreuses selon les pays, peuvent mettre en doute ce statut. Comparée à la réception dans le reste du monde des autres textes arabes, persan, turcs ou indien, le contraste est saisissant : des œuvres comme *Kalîla et Dimnâ*, *Majnûn Layla*, le *Mahâbhârata*, le *Ramayana*, des poètes comme Ibn Mûtarrabî, Omar Khayyâm ou Hâfez y ont une popularité restreinte, presque limités aux lettrés ou à un public averti. Les raisons en sont multiples, à commencer par le pouvoir de l'Europe occidentale et des Etats-Unis dans la circulation des productions culturelles. Plus que les autres œuvres majeures du patrimoine mondial, la renommée des *Mille et Une Nuits* dépend largement de la multiplicité étourdissante de leurs

[1] KILITO Abdelfattah, *Dites-moi le songe*, Arles/Paris, Actes/Sindbad, 2010, p. 15.

métamorphoses que ce soit dans la littérature où les *Nuits* ont inspiré des écrivains d'origine et de pratique littéraire diverses comme Mishima Yukio au Japon, Pierre Karch au Québec, August Strindberg en Suède…, ou dans les différents arts.

Les Mille et Une Nuits ont en effet engendré un foisonnement de créations et, plus généralement, de produits culturels qui ont pris des formes de plus en plus variées au cours des siècles jusqu'à occuper aujourd'hui, à une échelle mondiale, tous les niveaux qualitatifs de la culture, du produit commercialisé à l'œuvre musicale savante. Cette intense fertilité doit beaucoup au paradoxe initial auquel est confronté le prétendant à la réécriture et que nous avons posé en introduction : *Les Mille et Une Nuits*, par leur immensité, sont impossibles à réécrire et difficiles à connaître en totalité. Pour s'en tenir à la littérature, elles ont donc fondé une « mémoire des œuvres », c'est-à-dire qu'elles ont donné naissance à un ensemble de créations au sein de la mémoire de la littérature, elle-même accumulation des œuvres de siècle en siècle, de pays en pays

Ne serait-ce que pour la littérature, à partir du moment où il s'agit de faire état de cette créativité exponentielle, l'hyperbole n'est jamais loin : si l'écrivain et universitaire Abdelfattah Kilito se contente d'une symétrie pertinente qui fait justice à une créativité tant en amont qu'en aval : « si mille livres ont été à l'origine des *Nuits*, les *Nuits* ont été à l'origine de mille livres[2]… », une boutade de Robert Irwin dans le chapitre "*The children of the Nights"* », à la fin de sa synthèse touffue sur les *Nuit*s, s'approche bien plus de l'infini livresque cher à Jorge Luis Borges : « A vrai dire, le chapitre aurait été plus court si je m'étais plutôt intéressé aux écrivains qui n'ont pas été influencés par les *Nuits*[3] ». Du roman au manga, du ballet au cinéma, de la lithographie à la publicité, du mot d'ordre pour soirée mondaine à la pièce de théâtre, aucun domaine culturel n'est resté indifférent aux *Nuits* et, plus largement, à ce que l'on appellera provisoirement l'imaginaire oriental. L'usage de thèmes et de motifs, la reprise ou la réécriture de contes ou de séquences, par des genres culturellement hétérogènes aux *Nuits*, comme peuvent l'être les mangas, attestent de la globalisation d'un univers déjà très avancé au tournant du XIX^e^ et du XX^e^ siècle et, par conséquent, des tensions entre altérités suscitées dans l'universalisation. Schéhérazade a été et demeure une ambassadrice charismatique non seulement de ses histoires mais aussi de l'Orient, ou plus exactement d'un Orient légendaire mais crédité de réalité, dont *Les Mille et Une Nuits* sont un des emblèmes principaux. La traduction d'Antoine Galland a fait date quant à l'intérêt de l'Europe à l'égard

[2] KILITO Abdelfattah, *L'œil et l'aiguille : essai sur* Les Mille et Une Nuits, Paris, La Découverte, 1992, p. 27.
[3] IRWIN Robert, *The Arabian Nights: A companion*, New-York, The Penguin Press, 1994; réed. London/New-York, Tauris Parke Parperbacks, 2005, pp. 290-291: "*Indeed, it might have been an easier shorter chapter if I had discussed those writers who were not influenced by the* Nights."

de l'Orient, conçu ici comme une vue de l'esprit, de l'imagination, une totalité construite. En retour, il est clair que le mouvement ambivalent de fascination-répulsion pour l'Autre et l'Ailleurs orientaux, a gardé vivace l'univers des *Mille et Une Nuits*.

En revanche, si *Les Mille et Une Nuits* sont fameuses, si tout un chacun associe quelques images comme le tapis volant, le palais du sultan, les costumes à l'oriental, ou quelques personnages à l'énoncé de l'œuvre – Ali Baba, Sindbad, Aladin, Schéhérazade –, la connaissance des récits, hors du monde arabe, dépasse très rarement ce stock limité de *topoï.* Les trois personnages précédemment cités sont sous les projecteurs, tenant un peu plus loin la foule des autres. Les propos tenus par Georges May en 1986 dans son ouvrage *Les Mille et Une Nuits d'Antoine Galland ou le chef-d'œuvre invisible* restent en partie d'actualité : la mémoire collective a retenu le nom de Charles Perrault, des frères Grimm, d'Andersen mais a gommé celui d'Antoine Galland alors que son travail, surtout pour son impact dans l'histoire littéraire européenne, outrepasse la traduction. De même qu'au XVIII^{e} siècle les *Nuits* trouveront dans leur pastiches et parodies des alliés, certes paradoxaux mais de choix, et qu'à l'orée du XX^{e} siècle le ballet de Nijinski accroît la popularité de la traduction de la toute nouvelle traduction de Joseph-Charles Mardrus, de même, pour les générations présentes, les films inspirés de certains contes comme les dessins-animés de Walt Disney ont probablement plus contribué à leur célébrité que les diverses traductions ou éditions arabes. Si, sur l'ensemble des trois siècles allant de la traduction d'Antoine Galland à 2011, la littérature est le principale véhicule des histoires de Schéhérazade, la part prise par les autres arts à la transmission est devenue progressivement importante, tandis que, pour le corpus littéraire, les pastiches, réécritures, adaptations et avatars divers, l'hypertexte selon Genette donc, ont collaboré de plus en plus à cette transmission.

En cette première décennie du XXI^{e} siècle, la présence des *Nuits* dans les mémoires culturelles repose ainsi pour beaucoup sur les créations dérivées, les versions abrégées et quelques contes isolés, qui, en définitive, prennent le pas sur les recueils, pour trois raisons majeures : la diversité des versions des *Mille et Une Nuits* et leur volume – souvent au minimum trois tomes – rend moins aisée leur lecture et leur transmission, ce qui implique d'opérer un découpage et de répéter ce qui est habituellement transmis ; parallèlement, ces récits sont fermement associés au monde de l'enfance, aux contes merveilleux pour la jeunesse et sont donc souvent, de nos jours, transmis dans un cadre scolaire, par des extraits ou des adaptations abrégées, preuve en est la recrudescence de ce type de publication. De surcroît, les *habitus* liés à la lecture ont évolué au long de la deuxième moitié du XX^{e} siècle et infléchissent sans doute plus ou moins sa circulation, sans que l'on puisse exactement en

évaluer les effets : le livre est concurrencé par d'autres médias dans un réseau où le rapport au temps – la durée de vie d'un produit culturel est assez brève, il doit séduire et être consommé rapidement puis laisser sa place –, à la quantité – abondante – voire à la qualité – la notion de chef-d'œuvre est battue en brèche. Dit de manière plus lapidaire, cela revient à constater que la connaissance que le public a des *Nuits* actuellement ne dépend pas de la lecture d'une des versions.

Ceci étant, par rapport aux analyses de Georges May faisant état d'une mauvaise réception des *Mille et Une Nuits* en France en termes de valeur symbolique, on peut dire que la donne s'est modifiée pour une reconnaissance institutionnelle. La publication dans la collection « Bibliothèque de La Pléiade » des éditions Gallimard de la traduction réalisée par Jamel-Eddine Bencheikh et André Miquel consacre les *Nuits* à une place de choix dans la bibliothèque de la littérature française, qui a longtemps maintenu cette œuvre parmi les rangs de la littérature populaire ou de la para-littérature. Simultanément – et on peut parier sur le fait que le premier événement ait agit sur le deuxième – *Les Mille et Une Nuits* sont officiellement inscrites au programme de français des classes de 6e pour 2009. En somme, une étude d'ampleur de l'influence des *Mille et Une Nuits* sur les « imaginaires croisés[4] » contemporains, dans lesquels s'inscrit directement ou indirectement toute création, ne pourrait faire l'économie de recherches sociologiques, rien que pour apprécier les représentations principales que le public a de ces récits, ce à quoi le présent travail ne pourra malheureusement pas se consacrer. Pour la littérature, l'imaginaire collectif étire un horizon de lecture pris en compte par les politiques éditoriales d'une part, et avec lequel dialoguent les textes littéraires.

L'influence et la réception, la créativité et la postérité des *Mille et Une Nuits* constituent les deux faces d'un continent, ou d'un *infini* borgésien, que Judith Schlanger appelle la « mémoire des œuvres »[5], sécante à d'autres mémoires artistiques, à d'autres représentations, embrassant les visions de l'Ailleurs et de l'Ici, de l'Autre et de Soi. Cette mémoire toujours présente, jamais figée, a une double signification de positionnement des œuvres dans la mémoire culturelle collective, et souvenir auquel la création fait appel pour le reconstruire. Une bibliothèque, qui concerne au premier chef les éditions des *Nuits* dans les différentes grandes langues internationales, et, plus largement, une médiathèque, s'organisent

[4] HELLEN-GOLDENBERG Lucette (dir.), *Les Mille et Une Nuits dans les imaginaires croisés*, Acte de la 7e session de l'Université Euro-Arabe, Köln/Berlin, Georg Reiner Verlag, coll. « Cahier d'études maghrébines », n°6-7, 1994, 294 p.
[5] SCHLANGER Judith, *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1992, 160 p.

donc dans la relation aux *Mille et Une Nuits*, à ceci près qu'il reste à éclaircir la difficulté tue jusqu'alors : que sont ces *Mille et Une Nuits* ?

2. L'histoire des *Nuits*

Une idée commune veut que les *Nuits* soient un recueil de contes merveilleux. Une telle idée, toute réductrice soit-elle, trouve sa cohérence dans le rattachement des *Nuits* à littérature du conte européen, que ce soit par la traduction d'Antoine Galland ou, par la suite, par les adaptations pour la jeunesse et au cinéma. Or, les *Nuits* s'apparentent en fait, au plus simple, à un corpus de récits narratifs, variable selon les éditions, et constitué de plusieurs genres de récits narratifs, allant de l'épopée à l'anecdote historique en passant par le conte merveilleux. Ces deux dernières décennies, la publication de nombreux de travaux de spécialistes comme André Miquel, Jamel Eddine Bencheikh, Aboubakr Chraïbi, Mushin Mahdi, Robert Irwin, Heinz Grotsfeld ou encore Ulrich Marzolph garantissent désormais une meilleure connaissance de l'histoire des textes. Pour plus de précisions et de nuances, nous renvoyons à ces ouvrages et, en particulier à la synthèse d'Aboubakr Chraïbi[6] qui fournit au lecteur francophone une mise au point des recherches, dont les plus récentes, sur la question.

Les premières sources des *Mille et Une Nuits* remontent à l'Antiquité. On suppose que l'histoire de Shahrâzâd, ses premiers contes ainsi que quelques fables – sous des formes radicalement différentes de ce que l'on connaît aujourd'hui – proviendraient de l'Inde ; ces sources auraient été traduites en Perse tout comme *Sindbad le Sage* et *Kalila et Dimna*, puis injectées – avec d'autres sources – dans un livre appelé *Hèzâr afsânè – Mille récits merveilleux*[7]. C'est ce qu'Aboubakr Chraïbi appelle un « prototype[8] » des futures *Mille et Une Nuits* dont on ne perçoit aujourd'hui que quelques traces. L'ancêtre des *Nuits* consiste donc en un livre ; que ce soit un manuscrit parmi d'autres variantes ou que ce soit un texte unique,

[6] CHRAÏBI Aboubakr, Les Mille et Une Nuits : *Histoire du texte et Classification des contes*, Paris, L'Harmattan, 2008, 243 p.

[7] Ulrich Marzolph attire l'attention sur le fait que « *the Persian term afsân[e] is semantically close to terms like afsun and fosun, both denoting a magic spell or incantation, and, hence, an activity linked in some way or other to magic. In consequence, Persian afsân[e] may be understood as not simply a narrative or a story, but more specifically a "tale of magic."* », MARZOLPH Ulrich, "The *Persian Nights*: Links between the *Arabian Nights* and Iranian, Culture", in *The Arabian Nights in Transnational Perspective*, Ulrich Marzolph (ed.), Detroit, Wayne State University Press, 2007, p. 222.

[8] CHRAÏBI Aboubakr, Les Mille et Une Nuits *: Histoire du texte et Classification des contes, op. cit.*, 243 p.

difficile de le savoir. A la suite d'André Miquel et Aboubakr Chraïbi entre autres, on est en droit de supposer que les *Hèzâr Afsânè* contenaient des récits didactiques, édifiants, peut-être à destination des puissants. Les rapprochements qu'effectuent le libraire bagdadien Ibn an-Nadîm, le grammairien Abû 'Abd Allâh dans ses *Mudâhât* et l'historien al-Masûdi dans *Les Prairies d'Or*, tous les trois au IV^e^/X^e^ siècle avec des textes d'origine indo-persane comme *Sindbâd le Sage* – à ne pas confondre avec *Sindbad le Marin* ! – et *Kalila et Dimna* poussent à une telle supposition. D'où la coprésence d'un discours moral, édifiant, avec une narration fictionnelle, dont on retrouve quelques traces dans les premiers contes de nos *Nuits* actuelles, mais qui a évolué, avec la civilisation arabo-musulmane vers un gommage de la dimension didactique (le récit sapiental ou *mathal*) au profit de ce que l'on a pu désigner comme affabulation (le récit fictif ou *Khurâfa*)[9].

Quoiqu'il en soit le livre *Hézâr Afsâné,* marqué par la stratification culturelle est introduit sous une forme fixe dans la civilisation arabe, sans doute au II^e^/VIII^e^ siècle, au moment où le pouvoir central, désormais aux mains des Abbassides, s'installe à Bagdad. Abd Allah Ibn al-Muqaffa'[10], célèbre pour sa traduction de *Kalila et Dimna,* pourrait en être le traducteur.

Par la traduction, les *Hèzâr Afsânè* se joignent à un enregistrement de la culture arabe et étrangère, notamment perse : la position très forte qu'occupent les Barmécides, famille aristocratique perse, à la droite du Calife, surtout lors du règne d'Harûn ar-Raschid. Aux IX^e^ et X^e^ siècles, ces récits, devenus *Half Khurafât,* sont adaptées à la culture arabe tout en quittant progressivement les lettres officielles. Cette adaptation s'effectue selon un double mouvement d'appropriation et de rejet : l'appropriation se manifeste par des imitations et des réécritures, autant de témoignages du succès rencontrés par le recueil, mais qui sous-tendent aussi une rivalité : il faut montrer que l'on sait faire aussi bien ou mieux que les Perses. C'est un phénomène à souligner : image d'une relation politique et culturelle, l'incorporation d'un texte au patrimoine imprime une force de renouvellement de l'œuvre par l'interaction avec des réécritures et par une action menée sur les contenus de l'œuvre elle-même, c'est-à-dire par la réécriture de l'œuvre elle-même. Pendant cette période bagdadienne, ces *Hèzâr Afsânè,* ou *Half Khurafât,* nommées *Alf Layla* [Mille nuits] dès le II^e^/VIII^e^ siècle[11] intègrent à la fois des récits longs, indépendants, et des transcriptions de contes oraux. On le voit : la transmission est modification parce qu'elle répond à des stratégies culturelles. L'introduction d'un texte

[9] CHRAÏBI Aboubakr, Les Mille et Une Nuits *: Histoire du texte, op. cit.*, p. 44.
[10] Selon le témoignage de 'Abd al-'Azîz al-Kâtib au III^e^/IX^e^ siècle. Abd Allah Ibn al-Muqaffa' est surtout connu pour avoir traduit les fables *Kalilâ wa Dimna*. Voir CHRAÏBI, Aboubakr, *op. cit.*, p. 25.
[11] Selon le fragment n°17618 de Chicago datant de 266/879.

d'importance dans un champ culturel altère celui-ci qui, en retour, se reconfigure en partie pour « accueillir » ou « assimiler » l'œuvre. Ce n'est évidemment pas sans annoncer ce qui se jouera ultérieurement lors du passage de l'œuvre en Occident. À partir de ce X^e^ siècle, les *Hèzâr Afsânè* seraient méprisées par certains – mais lues par ceux-là même qui les déprécient – pour n'être qu'affabulation, délire, narration fantaisiste, occultant de la sorte la dimension édifiante des récits. *Les Nuits* vont d'ailleurs finalement exhiber cela, revendiquant ouvertement la catégorie de l'*'ajîb* [l'étonnant, le merveilleux] à laquelle elles ressortissent. Toute une thématisation – ou une mise en abîme – de *'ajîb* et *gharîb* (l'étrange) ponctue les contes pour en soutenir l'enjeu majeur : raconter une histoire surprenante, extraordinaire, pour survivre[12].

Aux IV^e^-VI^e^/X^e^-XII^e^ siècles, les *Nuits* se diffusent donc dans le Moyen-Orient jusqu'en Egypte en changeant de contenu au gré des manipulations exercées par les scribes, les conteurs, les lettrés. Cette diffusion est stimulée en partie par les évolutions sociopolitiques ; André Miquel l'explique par le déplacement du pouvoir de Bagdad vers la Syrie puis l'Egypte. Le trajet parcouru par l'œuvre correspond en fait à la diffusion de réécritures : réécritures des réécritures du livre traduit au VIII1^e^ siècle.

Cet aperçu historique montre à quel point il est difficile non seulement de reconstituer avec exactitude la généalogie littéraire des *Mille et Une Nuits*, mais aussi de définir des contours, des contenus, un statut, donc une identité devenue de plus en plus hybride[13]. Les *Alf Layla wa Layla* se manifestent à travers plusieurs manuscrits dissemblables et que l'on regroupe souvent en deux grandes familles, égyptienne et syrienne en fonction du lieu supposé de production. Quant à leur histoire, elle se lit en pointillés à l'aide de quelques témoignages et des reconstructions effectuées par les folkloristes. Le problème n'est donc pas simple, et s'accroît sérieusement dès lors que l'on introduit la question des manuscrits apocryphes, des sources lacunaires et des inconnu(e)s.

Une autre idée commune après celle rapportée plus haut et inséparable d'elle, installe les *Nuits* dans une tradition orale, où les histoires seraient véhiculées par des conteurs auprès desquels des scribes, fidèles ou peu scrupuleux, auraient fait des copies. Ce que l'on sait des manuscrits contredit au moins partiellement cela. Jusqu'alors, ce que l'on peut appeler une « représentation » de l'œuvre a reconnu les origines orales, populaires. Plus récemment, on

[12] Une thématisation à laquelle participe évidemment le conte – taillé comme un roman – intitulé *Ajîb et Gharîb*… du nom des deux personnages : *Les Mille et Une Nuits*, traduction de Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, *op. cit.*, vol. II, pp. 688-819. Voir aussi l'analyse que André Miquel en donne : MIQUEL André, *Un conte des* Mille et Une Nuits *: « 'Ajîb et Gharîb », traduction et perspectives d'analyse*, Paris, Flammarion, 1977, 335 p.

[13] À prendre au sens d'une entité comme produit de plusieurs apports.

commence à reconnaître les sources de littérature moyenne et de littérature savante dont les *Nuits* descendent ou dans lesquels elles puisent : pour les premiers, citons les recueils de tradition « indo-persane » comme les *Trente-deux marches* et *Les entretiens de Nang Tantrai* ; pour les seconds, les recueils analogues aux *Nuits* : *Les Sept Vizirs* et *Le Livre des histoires étonnantes et des récits surprenants*[14].

Les Mille et Une Nuits sont devenues telles que nos les connaissons par une succession de réécritures, transformations et imitations, incorporant des récits en provenance de la littérature populaire, de la littérature savante et de la littérature dite « moyenne » dans laquelle elles se forment progressivement et à laquelle elles appartiennent en fin de compte. Cette évolution ne reposerait pas sur une recension fixe mais sans doute sur plusieurs manuscrits, parfois rassemblés pour obtenir des compilations plus générales…

L'évolution du corpus des *Mille et Une Nuits* tient à l'absence de démarquage clair entre ce qui leur est propre et ces ouvrages apparentés, analogues ; ce qui, d'autre part, correspond à la concurrence entre les éditions et les traductions d'autre part. La frontière des *Mille et Une Nuits*, leur « peau » si l'on veut être moins politicien, est rendue d'autant plus poreuse que ce corpus, selon plusieurs spécialistes, n'est pas dissociable des autres recueils ou récits qui leur sont apparentées.

À la suite de Mushin Mahdi, de nombreux auteurs comme Joseph Sadan[15], Robert Irwin, Margaret Sironval[16], Aboubakr Chraïbi insistent sur l'évolution des *Mille et Une Nuits* à partir de traditions écrites et orales. À ce sujet, Joseph Sadan rapporte le débat entre David Pinault et Hämeen-Antilla sur les sources avant de le conclure avec pondération :

> après tout, le phénomène de dissémination des textes et d'écart stylistique des diverses variantes est plutôt la norme quand il s'agit des *Mille et Une Nuits*. […] Dans la dispute légitime sur les origines orales ou écrites des textes et leurs versions, la vérité, qui se situe quelque part au milieu, doit être dévoilée et définie prudemment avec les réserves de circonstance[17].

En l'absence d'une histoire précise de l'évolution des *Mille et Une Nuits* dans les échanges avec des traditions littéraires populaires et savantes, l'étude de la langue des manuscrits fait la

[14] *Kitâb al-hikâyât al-'ajîba wa-l-akhbâr al-gharîba* ; voir CHRAÏBI Aboubakr, *Les Mille et Une Nuits. Histoire du texte et Classification des contes*, *op. cit.*, p. 49 *et sq*.
[15] SADAN Joseph, « Avant-propos », dans *Et il y eut d'autres nuits*, Paris, Entrelas, 2004, pp. 7-11.
[16] SIRONVAL Margaret, « Les manuscrits des *Mille et Une Nuits* », dans *Les Mille et Une Nuits*, trad. Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque de La Pléiade », 2005, éd. cit., vol. 3, p. 1011.
[17] À ce règlement du débat, A. Chraïbi répond que le mode de transmission importerait moins que les registres d'expression ». Voir : SADAN Joseph, « Examen de données extra-textuelles en arrière-plan de certains contes des *Mille et Une Nuits* », Aboubakr Chraïbi et Carmen Ramirez (dir.), Les Mille et Une Nuits *et le récit oriental. En Espagne et en Occident*, Paris, L'Harmattan, coll. « Approches littéraires », 2009, p. 83.

preuve de la mitoyenneté de l'œuvre entre traditions orales et écrites. René Basset[18] et, à sa suite, Claude Brémond ou Robert Irwin, démontrent que la langue des manuscrits ne constitue pas une transcription de l'oral, mais constitue une langue intermédiaire, à l'exemple du manuscrit Galland: « le style de l'archétype *dustur* (et du manuscrit Galland) affiche une diversité remarquable : allant du dialecte et de l'expression familière jusqu'à un arabe classique très correct[19]."

D'autres chercheurs corroborent cette analyse à partir des différents manuscrits. Aussi peut-on conclure que l'écriture des *Nuits*, dans le style et dans les formes, se situe au mitan et croisement entre oral et écrit, sans se confondre à l'un ou l'autre, intégrant les apports fédérés, qu'ils proviennent d'une tradition écrite ou, parfois, orale – ce que la citation d'Irwin peut laisser à entendre. C'est ainsi qu'Aboubakr Chraïbi associe les *Nuits* à une « littérature moyenne[20] ». Les différentes versions confirment cette littérature moyenne, que ce soit les éditions arabes, rédigées dans une langue écrite mais accessible au plus grand nombre, dans la logique de la *Nahda* et, donc, du public visé en marge des lettrés ; ou, par exemple, la traduction d'Antoine Galland, coupée de l'oralité mais ne cherchant pas, classicisme oblige, une langue exagérément élaborée.

Quels qu'ils soient, les récits se prêtent de toute façon assez mal à des contées sans des coupures et résumés de grande envergure ; et il semblerait que ce type de conte n'ait pas majoritairement fait partie du répertoire des conteurs arabes, les recherches reconduisent toujours à l'écrit pour ce qui est des états du texte. Sans même passer par les connaissances sociohistoriques, un exemple flagrant de la quasi-impossibilité à raconter vient à l'esprit : le conte de Tawaddud.

La reconnaissance de sources littéraires n'exclut évidemment pas toute oralité des *Nuits*. Mais cette oralité n'en serait pas le principal vecteur, voire, selon certains, interviendrait en second, comme une des sources de certains récits, comme mise à l'oral de manuscrits, que ce soit dans une contée lors de lectures « privées ». Des interférences entre oral et écrit, on ne sait presque rien, si ce n'est que des contes se sont diffusés dans des traditions orales avant la traduction d'Antoine Galland, en Turquie[21] et dans la communauté

[18] Rapporté par Aboubakr Chraïbi : « Présentation », *Les Mille et Une Nuits*, op. cit., p. VII.
[19] IRWIN Robert, *Arabian Nights: a companion*, *op. cit.*, p. 56: « *The style of the* dustur *archetype (and of the Galland manuscript) displays a remarkable variety, ranging form dialect and common colloquial to a high-flown and very correct classical Arabic*. »
[20] CHRAÏBI Aboubakr, Les Mille et Une Nuits *: Histoire du texte et Classification des contes, op. cit.*, p. 15.
[21] BIRKALAN-GEDIK Hande, "*The Thousand and One Nights* in Turkish: Translations, Adaptations, and Issues", in *The Arabian Nights in Transnational Perspective*, ed. Ulrich Marzolph, p. 201.

swahili en Afrique de l'Est[22] ; que, aujourd'hui encore, ils font partie du répertoire de nombreux conteurs « familiaux » ou professionnels comme Jihâd Darwiche ; et que la littérature représente son rapport à l'oralité par une représentation de la parole orale autour des *Nuits* – ce sur quoi nous serons amenés à réfléchir dans le corps de la thèse.

Les Mille et Une Nuits, quant à elles, nous parlent d'un passage de l'écrit vers l'oral, puisque Shahrazade puise sa science dans les livres, puis, éventuellement, de l'oral vers l'écrit si le roi daigne faire enregistrer l'histoire. De cette mise en scène, il est périlleux de tirer une leçon du vécu des *Nuits* et, en fin de compte, sur le plan précis de la généalogie, la question n'a pas une réelle pertinence.

Afin de sortir du débat, retenons que, dans *Les Mille et Une Nuits* sources orales et sources écrites, sources dites « populaires » et sources littéraires, s'assemblent ; et suivons finalement André Miquel dans son annulation des oppositions : « le débat entre oralité et tradition scripturaire doit être vu […] sous un autre jour. Peu importe que tel conte, à l'origine, fût écrit ou dit, il fallait qu'il *devînt* écrit un jour ou l'autre ; et que, pour vaincre les préventions, ces textes fussent prêts à gagner sur l'un ou l'autre, ou les deux, des champs à l'écrivain […][23]. »

La généalogie des *Nuits*, en défaussant quelques idées reçues, a de quoi dérouter en nous présentant une œuvre qui est d'une part insaisissable, non pas tenue dans un texte mais dans plusieurs versions manuscrites, d'autre part résultant de plusieurs types de textes, disqualifiant l'étiquette générique de « conte ». Dans *The Art of Story-Telling*[24], Mia Gerhardt distingue cinq catégories de contes : les histoires d'amour (*love-stories*), les histoires de meurtre (*crime-stories*), les récits de voyage (*travel-stories*), les contes de fées (*fairy tales*), les contes moraux (*lerning-wisdom-piety*). Ce découpage peut être rapproché de celui d'André Miquel qui ne prétend à aucune scientificité et répond plus à des impressions de lecture : les histoires merveilleuses avec une forte dose de magie ; les épopées, histoire revisitée de l'Arabie pré-musulmane, conquêtes de l'Islam, luttes contre les Croisés ou Byzance ; les

[22] GEIDER Thomas, « Alfu Lela Ulela: *The Thousand and One Nights* in Swahili-Speaking East Africa" in The Arabian Nights *in Transnational Perspective*, op. cit., p. 183.
[23] MIQUEL André, « Préface », *op. cit.*, p. XLIV. Si nous nous affranchissons du vraisemblable pour réfléchir avec naïveté à la pratique du conte par la sultane, on imaginera que la sultane n'a pas conté *Les Mille et Une Nuits* telles qu'elle aurait pu les lire, ni qu'elles auraient transcrites de la manière dont elles ont été contées : oralité et écriture ont chacune leur poétique propre. C'est pourquoi *Les Mille et Une Nuits*, comme beaucoup de recueils de conte, sont à mi-chemin de l'oral et de l'écrit tant dans la langue que dans l'exploitation de l'univers narratif.
[24] GERHARDT Mia Irene, *The Art of Story-Telling: a literary study of the Thousand and one nights*, Leiden, E.J. Brill, 1963, p. 116.

récits longs, autour d'une aventure individuelle et exemplaire, qualifiables sommairement de romans ; les contes d'humour et de ruse ; les anecdotes et historiettes autour d'un personnage historique, par exemple Haroun al-Rachid ; les fables et récits édifiants. Les trois premiers forment des genres majeurs ; les trois derniers des genres plus secondaires.[25] Aboubakr Chraïbi, quant à lui, à la suite de travaux précis menés avec Claude Brémond et en connaissance des autres classifications – notamment celle de Mia Gerhardt – ordonne le corpus en trois grandes catégories : *khabar* (anecdotes), *mathal* (récit didactique), pour les récits courts, et *sîra* (épopée) pour les récits longs ; catégories divisées en sous-catégories plus précises.

Quelle que soit la version élue, *Les Mille et Une Nuits* forment une mémoire de la littérature, ce en quoi elles fascinent l'érudit Borges. Le déplacement de la matière indo-persane vers une matière arabe à force de réécriture n'a pas évacué complètement les marques d'étrange(i)té du texte ; la conscience demeure que les *Half Layla*, héritières des *Hèzâr Afsânè* n'appartiennent pas complètement à la mémoire culturelle arabo-musulmane ; en Europe, c'est l'effet inverse qui opèrera : l'exotisme stimulera l'imaginaire, il déploiera un espace où peut s'ébattre l'imagination sans pour autant se résorber dans l'irréel.

La résistance des *Nuits* à l'oubli, leur profond renouvellement ainsi que leur diffusion interculturelle prouvent à quel point il y eut toujours un engouement pour ces récits alors même qu'ils longent le patrimoine officiel, le champ légitimé des Belles-Lettres, de l'*adab*. Dire qu'elles ont été poussées dans l'ombre comme le suggère André Miquel serait excessif ; elles ont été reléguées à n'être que de la « littérature » de second ordre, à cause de leur étrangeté parfois, de leur statut intermédiaire entre « oralité » et « littéralité », *adab* et littérature orale, auxquelles elles ne se ramènent pas, et de leur caractère « fictionnel », autrement dit fantaisiste, extravagant. Selon André Miquel, elles furent donc prises charge par d'autres instances de transmission et de conservation que celles du patrimoine officiel, sans être pour autant ignorées des puissants. La différence entre *popularité* et canon, entre deux niveaux valorisation, qui se répètera pour la traduction d'Antoine Galland, correspond globalement au fonctionnement social de toute littérature à partir d'un continuum borné par l'excellence et le divertissement fruste. Dans l'histoire des *Nuits*, la traduction de Joseph-Charles Mardrus a été l'exemple d'une version qui a séduit autant un lectorat large que les intellectuels du moment.

[25] Voir MIQUEL André, « Préface », dans *Les Mille et Une Nuits*, trad. Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque de La Pléiade », 2005, pp. XXXVI-XXXVII.

De ces éléments, deux idées majeures seraient donc à retirer : d'abord que la circulation de l'œuvre ne correspond pas à une traduction fixe que l'on se passe de main en main, vendue, louée ou prêtée sous formes de copies imprimées et clairement identifiée dans ses contenus. Cette circulation ne se conçoit pas hors des évolutions culturelles avec ce que cela implique de stratégies identitaires, de gestion du patrimoine littéraire et artistique, c'est-à-dire donc de configuration de la transmission. Une grande part de la dynamique réside dans la position qu'adopte la culture arabe, hétérogène déjà en elle-même, face à des apports étrangers. Difficile par ailleurs, comme on a pu s'en rendre compte, de considérer les *Nuits* comme un texte au sens strict : on est loin du système fixe advenant sur la scène littéraire à un moment donné (date précise ou intervalle de temps). Il s'agit d'une œuvre nomade, une terre d'accueil des récits, où des matériaux en provenance de cultures diverses se sont fondus en strates, au gré du flux et reflux d'une matière toujours vivante. Les contes de Shahrâzâd échappent aux localités tout en leur étant redevables ; ils nourrissent les mémoires collectives tout en s'y abreuvant.

3. *Les Mille et Une Nuits* et la modernité

Par ses *Mille et Une Nuits : contes arabes*, publiées en douze volumes de 1704 à 1717, l'orientaliste Antoine Galland introduit officiellement une partie du corpus des *Nuits* en Europe[26], le recrée par « francisation »[27] et adjonction de « nouveaux » contes, l'intronise à la modernité et, ce faisant, lui façonne une identité moderne. Le premier paramètre de cette identité moderne, le plus fort, vient de ce que, pour la première fois de son histoire, le corpus des *Mille et Une Nuits*, certes partiel, est fixé dans un recueil, qui lui donne cohérence, et, au niveau socio-littéraire, entre dans un système éditorial, où il devient un recueil publié, doté de l'autorité d'un nom – fût-ce celui de son traducteur – et d'un paratexte. Son changement d'identité lui vient ensuite de la recréation de ses contenus à destination d'une culture-cible qui est à « l'aube de [s]a modernité[28] » culturelle, scientifique[29] et politique, entre classicisme et Lumières.

[26] ABDEL-HALIM Mohamed, *Antoine Galland, sa vie, son œuvre*, Paris, Nizet, 1964, 547 p.
[27] SERMAIN Jean-Paul, Les Mille et Une Nuits *: entre Orient et Occident*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2009, 201 p.
[28] KNABE Peter-Eckhard, MORTIER Richard, MOUREAU François, *L'aube de la modernité, 1680-1760*, Amsterdam/Philadelphia, J. Benjamins, 2002, VII-554 p.

Connaisseur de plusieurs langues orientales, érudit en numismatique, philologie et archéologie, traducteur et auteur, éditeur de la *Bibliothèque orientale* d'Herbelot en 1697, Antoine Galland associe au savant le voyageur diplomate, puisque c'est en cette qualité qu'il s'est rendu à Constantinople en 1679. Ces différentes facettes, qui font de lui un spécialiste et un transmetteur, un homme sobre hors d'une tour d'ivoire mais qui ne trahit pas son savoir pour les sirènes de la gloire, sont autant de préalables à son travail sur *Les Mille et Une Nuits* : « Il fallait qu'il soit orientaliste et d'esprit moderne[30] » pense Jean-Paul Sermain. Moderne, par rapport aux Anciens et à leur faveur envers l'Antiquité gréco-latine, par sa curiosité pour des cultures étrangères qu'il s'efforce, qui plus est, de faire connaître au public français. Depuis quelques années, ce public lettré connaît la mode du conte merveilleux duquel les *Contes arabes* d'Antoine Galland pourront être rapprochés. Facteur d'une certaine modernité littéraire, le conte merveilleux, parce qu'il donne place aux coutumes et croyances populaires, parce qu'il est une survivance d'une parole en retrait du monde littéraire moderne, contrebalance la modernité intellectuelle dont le rationalisme se renforce, du *Discours de la méthode de Descartes*, en 1637, jusqu'aux Lumières. Comme dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle, la modernité ne constitue pas une notion évidente, faite d'un seul tenant. Elle se démultiplie et est relative à des situations et constituants particuliers.

Tourné vers ce public, Antoine Galland affiche explicitement dans l'Avertissement de ses *Mille et Une Nuits* son projet de faire connaître la culture des Arabes. Ce qu'il présente comme une traduction de contes arabes aura donc à divulguer une connaissance sur l'Ailleurs par la fiction, l'état de la littérature à l'époque ainsi que, généralement, les goûts et exigences du lectorat. La réinvention, l'adaptation, ou la « *mis[e] en françois* » pour reprendre ce qu'indique l'éditeur, a assuré son excellente réception auprès du public. Ses adversaires eux-mêmes feront gagner de la postérité à ses *Nuits* : par les parodies, les profiteurs et ennemis de la mode porteront de l'eau au moulin du conte puis du récit romanesque oriental. De même, nombre de traducteurs ultérieurs à partir d'autres manuscrits justifieront leur travail par les reproches qu'ils font à la version d'Antoine Galland.

Jean-Paul Sermain résume comme suit la mécompréhension dont seront victimes, bien plus tard, les *Contes arabes* :

---

[29] L'ouvrage-charnière de Newton, *Philosophiae naturalis principia mathematica* paraît en 1687 et ses idées se diffusent rapidement en Europe.
[30] SERMAIN Jean-Paul, *op. cit.*, p. 89.

> Cette mise en français a suscité des commentaires pleins de contre-sens. Ils tiennent en quelques mots : Galland aurait écrit une *langue mondaine, une langue des salons, une langue précieuse*. […] Ces atténuations et ces réductions, ces exclusions parfois, sont réelles, comme l'attribution aux personnages de tournures galantes ou raffinées (qui servent aussi à les distinguer socialement), mais il est faux d'y voir des traces de mondanité ou de préciosité, une emprise de la Cour à laquelle Galland aurait dû se plier […]. Le traitement par Galland des *Mille et Une Nuits*, sa *mise en français*, est conforme aux principes qui ont commandé le travail du 17e siècle sur la langue et le style, en parfait accord avec les orientations prises par la littérature et par la transformation des modes de sociabilité centrés sur la conversation[31].

Les héritiers d'Antoine Galland, qu'ils soient critiques, écrivains ou traducteurs, ont souvent attiré l'attention sur la « purge » de passages trop explicites sexuellement ; cette particularité, rendue saillante par les lecteurs à partir du XIXe siècle, Galland se conforme à la bienséance, mais ne trahit nullement le fond du propos dans la mesure où il s'en tient à la suggestion. Dans sa comparaison des deux principales traductions françaises, Sylvette Larzul a pris la défense de Galland complétant les analyses de Georges May quelques temps plus tôt. L'un et l'autre, avec l'apport appréciable de Jean-Paul Sermain ont rétabli la démarche de l'orientaliste français dans la cohérence et les contingences de son temps. *Les Mille et Une Nuits* y sont réinventées entre Orient et Occident, rapprochées de la culture française[32] jusqu'à y être aspirées, dans une écriture simultanément au service du conte « exotique » et du plaisir du lecteur.

L'adaptation des *Nuits* par Antoine Galland conjugue traduction et recréation[33]. Pour façonner ce que l'on préfèrera appeler une « version » à la suite de Georges May, ou une « tradaptation[34] », l'orientaliste a puisé à plusieurs sources : un manuscrit des *Voyages de Sindbad* puis un manuscrit syrien lacunaire, probablement de la deuxième moitié du XVe siècle selon Heinz Grotzfeld[35], qui restera le noyau de toutes *Les Mille et Une Nuits* et à partir desquels il a composé les huit premiers volumes de sa traduction – jusqu'à la moitié de l'*Histoire de Camaralzman* – édités de 1704 à 1708, gardant « en réserve » *Le dormeur*

---

[31] *Ibid.*, p. 92

[32] LARZUL Sylvette, *Les traductions françaises des* Mille et Une Nuits : *études des versions Galland, Trébutien et Mardrus*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1996, 233 p.

[33] MAY Georges, Les Mille et Une Nuits *d'Antoine Galland ou le chef-d'œuvre invisible*, Paris, PUF, 1986, 247 p.

[34] HALLAQ Boutros, TOELLE Heidi (dir.), *Histoire de la littérature arabe moderne, T. 1 : 1800-1945*, Arles, Actes Sud, coll. « Sindbad », 2007, p. 95.

[35] En trois volumes, le manuscrit, numéroté de 3609 à 3611, est conservé à la Bibliothèque Nationale. Hermann Zotenberg le datait de la deuxième moitié du XIVe siècle, ce qui a été remis en question par Heinz Grozfeld, pour qui le manuscrit n'est pas plus ancien que la deuxième moitié du XVe siècle, suivi en cela Robert Irwin et André Miquel entre autres. Voir : GROTZFELD, Heinz, « The Age of the Galland Manuscript of the *Nights* : Numismatic Evidence for Dating a Manuscript ? », *Journal of Arabic and Islamic Studies 1*, 50-64, 1996-1997 ; republished in : *The Arabian Reader*, Ulrich Marzolph (ed.), Detroit, Wayne State University Press, 2006, pp. 105-121.

éveillé pour le 9e volume. Outre des apports mineurs et l'intrusion frauduleuse de deux contes de Pétis de La Croix, la deuxième grande source se compose des histoires rapportées oralement ou sous forme de résumés par H'annâ, un moine maronite d'Alep. Ces matériaux sont considérables pour l'héritage des *Mille et Une Nuits* : ils fourniront le socle à partir duquel Galland écrira entre autres les contes d'Aladin et d'Ali-Baba, absents des manuscrits disponibles et demeurés depuis parmi les plus célèbres des contes, mais également *Les aventures du Calife Haroun-al-Rachid*[36]. La moitié de la version d'Antoine Galland est donc le résultat d'un véritable travail d'écriture à partir d'un canevas, de notes. Si les contes apportés par Hannâ ont pu exister dans la matière des *Nuits*, aucun autre manuscrit que celui de Galland n'en fait mention et, selon notre perspective, l'édition puis la mémoire littéraires françaises les inaugure dans *Les Mille et Une Nuits*.

Médiateur entre la civilisation arabe et la culture française, Antoine Galland altère le « conte oriental » - dénomination qui est en soi, rappelons-le, une traduction sommaire des différents genres des *Mille et Une Nuits* – par le roman. Ou plus exactement, il invente le « conte oriental » qui se situe « à mi-chemin du conte [de fées] et du roman »[37]. D'une certaine manière, les *Nuits* de Galland bénéficient de la mode du conte de fée, tout en se différenciant par rapport à elle[38] : dans les deux cas, il y a traduction d'une étrangeté culturelle, possibilité pour le lecteur de se décentrer pour se vivifier à une autre parole. La différence vient de ce qu'à l'écart temporel et social, Galland substitue la distance géographique et civilisationnelle.

Afin de respecter le bon goût dogmatique, il ôte ou transforme les passages érotiques susceptibles de choquer son lectorat et privilégie l'abstraction aux images trop triviales que l'esthétique classique refuse. Plus largement, il élimine les passages en vers et tout ce qu'il juge inutile ou nuisible à la compréhension au profit de l'efficacité du récit et du merveilleux[39]. » Au niveau stylistique, le traducteur a atténué les images trop orientales et les ornementations afin de servir les règles de la clarté, de la simplicité et de l'efficacité. Le style, en tant production esthétique du sens dans la langue, participe aux représentations et à la connaissance : il les formule. Le croisement Orient – Occident vaut aussi pour la connaissance

[36] Mais aussi *L'histoire d'Ali Cogia*, celle du *Prince Ahmed et de la fée Pari-Banou*, et enfin celle des *Deux sœurs jalouses de leur cadette*, pour lesquels la version Galland est la seule source disponible. Voir MAY, Georges, *op. cit.*, p. 93.

[37] CHRAÏBI Aboubakr, SERMAIN, Jean-Paul, « Présentation », dans *Les Mille et Une Nuits : Contes arabes*, trad. Antoine Galland, éd. Aboubakr Chraïbi et Jean-Paul Sermain, Paris, Garnier-Flammarion, vol. 1, 2004, p. XXIII.

[38] *Ibid.*, pp. X-XXXII

[39] LARZUL Sylvette, « *Les Mille et Une Nuits* d'Antoine Galland : traduction, création, adaptation », dans *Les Mille et Une Nuits en partage*, Aboubakr Chraïbi (dir.), Paris/Arles, Sindbad/Actes Sud, 2004, p. 253.

qu'il donne du réel, « un dosage entre éléments familiers et éléments étrangers, nécessaire à la lisibilité[40] », où il croise des traditions littéraires européennes – celle du roman comique du XVII^e siècle, du roman du XVIII^e siècle et du conte de fées[41] – avec le traitement sensible et humoristique du réel des récits originaux. Sylvette Larzul démontre à quel point Galland donne la priorité à la dimension spirituelle et socioculturelle de l'altérité[42] plus qu'à une présence matérielle parfois tronquée, elle aussi francisée et orientée à dire le luxe.

Deux querelles des Anciens et des Modernes encadrent la version d'Antoine Galland ; la première, de fraîche date, accueille le conte de fées ; la seconde reprendra un peu avant la fin de la publication des derniers volumes de la traduction. L'une et l'autre commandent les évolutions de la littérature auxquelles Galland sera sensible, et elles vont situer l'orientaliste du côté des Modernes, par son travail de transfert d'un texte extra-européen vers la bibliothèque et la culture françaises et, à terme, le patrimoine culturel : « En vérité, plus que de fidélité à l'original lui-même, c'est de vulgarisation de la civilisation arabo-musulmane que le traducteur se préoccupe[43]. » En répondant à l'esthétique et aux codes classiques sans effacer l'altérité, en mêlant plusieurs traditions littéraires et en se conformant à l'esprit de salon sans renoncer à une authenticité du rendu de l'Ailleurs, Galland pare aussi à une vision trop « orientaliste », au sens anachronique du XIX^e siècle de l'Autre ; il rend les récits les plus plaisants pour son lectorat mais conserve sa probité, au service de son projet scientifique, littéraire et anthropologique avant l'heure.

L'entrée des *Mille et Une Nuits* dans une modernité européenne n'a été possible que par l'aval du succès et, conséquence majeure, la dissémination de l'œuvre dans la culture d'accueil. Les orientalistes et écrivains n'ont en effet pas attendu pour s'empresser de reproduire par des pastiches et des parodies le modèle du conte oriental inauguré par les *Contes arabes*. Assimilation et rejet animent alors le champ culturel ; à l'enthousiasme des lectrices répondent rapidement, à partir de 1710, en plein dans le cours de la publication, l'opportunisme de Pétis de La Croix ou les parodies d'Hamilton et Crébillon. Quelques-uns, minoritaires, reprochent aux contes de Galland leur futilité, l'invraisemblance de leur fantaisie, la crédulité des peuples… La création de pastiches se poursuivra bien plus tard, sous forme de « suite aux *Mille et Une Nuits* », avec Cazotte en 1783 alors que la large place

[40] LARZUL Sylvette, *Les traductions françaises des* Mille et Une Nuits : *études des versions Galland, Trébutien et Mardrus*, *op. cit.*, p. 87.
[41] SERMAIN Jean-Paul, *op. cit.*, pp. 120-122.
[42] LARZUL Sylvette, *Les traductions françaises des* Mille et Une Nuits : *études des versions Galland, Trébutien et Mardrus*, *op. cit.*, p. 86.
[43] *Ibid.*, p. 86.

accordée aux *Nuits* dans le *Cabinet des fées* témoigne de leur importance. À partir des *Contes arabes* d'Antoine Galland naît donc la lignée du conte oriental, genre rattaché à la modernité littéraire en ce qu'il conforte la place prise par l'Autre dans le renouvellement du patrimoine culturel, que cette présence soit mue par un sincère désir d' « émancipation des esprits et une capacité inédite d'ouverture à l'étrangeté, à l'altérité[44] », ou qu'il soit sous-tendu par un regard d'exotisme dépréciatif. *Les Mille et Une Nuits* d'Antoine Galland servent donc de modèle à un genre, celui du conte oriental, dont les caractéristiques se fixent au fur et à mesure des imitations, puis, cette nouvelle tradition une fois fixée, se diffuse sous d'autres formes qui donnent à leur tour naissance à de nouvelles traditions[45].

Parallèlement et tout aussi rapidement, le texte d'Antoine Galland est traduit dans les autres langues européennes pendant tout le XVII^{e} siècle. Cette élection au statut de vulgate persistera jusqu'au XX^{e} siècle, alors qu'avec le XIX^{e} siècle, la recherche de nouveaux manuscrits conteste le privilège d'Antoine Galland. La première publication arabe, dite de Calcutta (I), ne fait son apparition qu'un siècle après la traduction de l'orientaliste français, entre 1814 et 1816 dans la ville indienne. En 1835, à Bûlâq, près du Caire, est publiée l'édition qui deviendra la vulgate arabe[46], suivie de près par la seconde édition de Calcutta, dite Calcutta II, entre 1839 et 1841. Ces éditions sont à considérer en fonction des deux mouvements qui s'ébauchent, l'interaction entre Europe et « Orient » et la participation aux modernités, deux faces d'une même évolution des *Mille et Une Nuits*. La recherche des manuscrits a ouvert un marché où contrefaçons, apocryphes et fausses sources s'exposèrent pendant que le savoir sur *Les Mille et Une Nuits* se construisait[47], l'un et l'autre assuré par des orientalistes européens[48] – dont Hermann Zotenberg dont l'étude publiée en 1887 rassembla les manuscrits égyptiens, dont les éditions de Bûlaq et Calcutta, dans une même recensions, connue depuis comme la *Zotenberg's Egyptian Recension*, ou ZER. En conséquence, la dépendance des éditions de Bûlaq et de Calcutta à ces recherches commerciales et savantes,

[44] PERRIN Jean-François, « L'invention d'un genre littéraire au XVIII^{e} siècle : Le conte oriental », *Le conte oriental*, *Féeries*, n°2, 2004-2005, p. 25. Consulté en ligne au 1er octobre 2009: http://w3.u-grenoble3.fr/lire/feeries/pdf-feeries2/9-27.pdf

[45] Pour un résumé de la constitution et la diffusion d'un modèle, voir : PAGEAUX Daniel-Henri, *Le séminaire de 'Ain Chams : une introduction à la littérature générale et comparée*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 70-73.

[46] Selon les travaux de Mushin Mahdi, l'édition Bulâq a pris certains de ses composantes de l'édition Calcutta I.

[47] ALI, Mushin Jassim, « The Growth of Scholarly Interest in the *Arabian Nights* », in *The Muslmi World*, n°70, 1980, pp. 196-212; republished in: *The Arabian Nights Reader*, Ulrich Marzoloph (ed.), Detroit, Wayne State University Press, 2006, pp. 1-20.

[48] Sylvestre de Sacy, Victor Chauvin, von Hammer, Edward Lane, Ducun Macdonald, Maximilien Habicht, Hermann Zotenberg.

prend tout son sens dans un monde arabe en pleine mutation vers la modernité[49]. A partir du début du XIX[e] siècle et jusqu'au milieu du XX[e] siècle, le monde arabe entre dans ce que l'on appelé la *Nahda,* traduit habituellement par « Renaissance » ou « Renouveau ». Cette « Renaissance » ne doit pas être comparée à celle de l'Europe au XVI[e] siècle dans la mesure où il ne s'agit pas d'une réévaluation d'un héritage antique. Le renouveau dépend, dans un premier temps en Egypte, de réformes sociétales et politiques, suivie par une renaissance littéraire. Nous reviendrons plus en détail sur ce moment fondateur de la culture arabe moderne, pour retenir, provisoirement, que le monde arabe met au centre de ses transformations la question linguistique avec la modernisation de la langue arabe dans la mesure où elle « est perçue comme le fondement même du lien social et politique[50]. » Politiquement et socialement, des réformes institutionnelles sont élaborées, en particulier pour l'éducation. Culturellement, les médias modernes apparaissent – presse, édition, cinéma –, et contribuent à vulgariser le savoir. L'Egypte et le Proche-Orient repensent ainsi leur identité dans l'ouverture à la culture, à la technique et aux sciences européennes. Ces profonds changements concernent directement les éditions des *Mille et Une Nuits* : la publication de Bulâq, certes légèrement en amont du début officiel de la modernité littéraire avec *al-Sâq 'alâ al-Sâq* d'Ahmad Farîs al-Sidyâq en 1855, s'inscrit dans une dynamique aboutissant, à la fin du siècle, à la constitution d'un champ littéraire – à commencer par l'utilisation de l'édition moderne, et de nouvelles esthétiques. Elle est révélatrice du renouvellement de la langue, accessible à tous et d'une transformation du patrimoine littéraire et culturel. Il est significatif que deux des grands auteurs de la *Nahda* créèrent une œuvre inspirée des *Mille et Une Nuits* : Tawfîq Al-Hakîm et Tâhâ Husayn, ainsi qu'un troisième, héritier de cette *Nahda* : Nagîb Mahfûz.

Pour en revenir à la généalogie des *Mille et Une Nuits*, les publications fournissent un nouveau matériel pour une frénésie de traductions, chacune poussant son pion à coup d'authenticité, d'originalité ou de mélange des sources et de perfection dans la translation d'une langue à l'autre. De plus, la résonnance de la version Galland et les publications arabes nous renseignent aussi sur le lien qui existe entre une « tradaptation » et la place des *Nuits* dans une littérature. Dans le contexte de l'édition de Bûlâq puis de Calcutta II, l'Iran ne tarde pas à fournir sa première traduction complète, en 1843, par Mollâ 'Abd al-Latif'Tasuji avec la

[49] Cette modernité est à prendre dans un sens ethnocentriste : transformation culturelle, sociale et politique dans l'ouverture à l'Europe.
[50] HALLAQ Boutros, TOELLE Heidi, *op. cit.*, p. 18.

collaboration du poète Mirzâ Sorush. Ils inaugurent un retour officiel des *Nuits* dans la littérature perse. Deux ans plus tard, ce travail sera plusieurs fois réédité avec des lithographies – l'édition de 1855 rencontrant un large succès[51].

En Angleterre, trois grandes « tradaptations » occupent le marché : celle d'Edward Lane (1839-1841 à partir de l'édition Bûlâq, celle de John Payne, à peine un demi-siècle plus tard, en 1883-1884, et, dans la foulée, de Richard Burton. Paradoxalement, ces traductions interviennent au moment où l'intérêt pour les *Nuits* perd un peu de vigueur à en croire Robert Irwin : « Curieusement, la première publication des versions de Lane puis Burton coïncide avec un déclin de l'emprise des *Nuits* sur l'imaginaire littéraire anglais[52].»

En Allemagne, on retiendra les versions de Maximilien Habicht, dite de Breslau (1825-1843), et d'Enno Littmann. De son côté, Jorge Luis Borges couronne celle de Rafael Cansinos Assens, publiée en 1960 au Mexique ; il la tient pour une des toutes meilleures traductions existantes ; 25 ans plus tard, en Espagne, Eugenio Sans del Valle, Luis Aguirre Prado et Alfredo Domingues traduisent à leur tour les *Mil y una Noches*. En Russie, une traduction censurée de la version Mardrus est introduite, alors que le texte original en français est interdit[53].

En France, le texte d'Antoine Galland demeure souverain pendant plus de deux siècles, les traductions intermédiaires, comme celle de Trébutien, étant mineures. Avec le XX^{e} siècle, une deuxième grande version fait un tabac et fait un pied de nez à celle de Galland.[54] Publiée de 1899 à 1906, la version du Dr Joseph-Charles Mardrus se dresse au sommet de l'orientalisme flamboyant, empreinte de la pensée décadente fin-de-siècle[55]. Enfin, une dernière grande date dans les éditions non francophones fut celle de la publication de l'édition critique du manuscrit syrien de Galland par Mushin Mahdi en 1984. En France, ce plus haut degré de reconnaissance institutionnelle et culturelle est atteint par l'édition dans la prestigieuse collection « La Bibliothèque de La Pléiade » chez Gallimard d'une traduction par Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel. Cette traduction est quelque part l'héritière des

[51] MARZOLPH Ulrich, "The Persian *Nights*: links between *Arabian Nights* and Iranian Culture", in *The Arabian Nights in transnational Perspective*, Ulrich Marzolph (ed.), Detroit, Wayne State University Press, 2007, pp. 230-234.

[52] IRWIN Robert, *Arabian Nights: a companion*, op. cit., p. 274 : "*Curiously, though, the appearance first of Lane's and then of Burton's translations coincided with a decline in the grip of the Nights on the English literary imagination. It may be that those translations, stylistically unattractive and bottom-heavy with annotation, were actually responsible for that decline*".

[53] HELLEN-GOLDENBERG Lucette (dir.), *op. cit.*, p. 243.

[54] Avec celle de Galland, elle domine le patrimoine français des *Mille et Une Nuits*, tandis que les traductions de René Khawam, en 1965-1967, celle de Bencheikh et Miquel occupent le second plan ; celle de Guerne en 1966 et de Trébutien le troisième.

[55] Pour un panorama des principales traductions ainsi que pour les réécritures, se reporter à *The Arabian Nights : A companion*, de Robert Irwin.

grandes remises en question qui ont ébranlé le XX^e^ siècle, mais elle est aussi la concrétisation d'une collaboration fortement liée à l'histoire coloniale et à tous les mouvements modernistes qui ont animé le XX^e^ siècle.

Il y a de quoi se perdre parmi toutes ces traductions – et c'est bien souvent le cas. Si la version d'Antoine Galland fait office de vulgate historique en tant qu'amorce de la vie contemporaine des « contes », si l'édition de Bûlâq la contrebalance pour les arabophones, dans l'ensemble aucune version ne peut prétendre à surpasser en authenticité les autres. L'évolution des *Nuits* témoigne de ce que la langue, loin d'être essentielle à ces récits, fait partie de ses variables possibles. En outre, ni les éditions arabes ni les traductions ne peuvent embrasser l'ensemble des récits susceptibles d'appartenir aux *Nuits* pour la bonne raison que ceux-ci ne forment pas un corpus clairement défini à long terme et pose au demeurant la question inévitable de savoir quel conte peut légitimement être intégré au « trésor » ou en être exclu. L'absence d'édition princeps pose-t-elle problème ? Il suffit de le retourner en avantage : « la multiplicité des éditions n'est pas une simple difficulté pour l'établissement du corpus, *elle fait partie du corpus. Elle en est un trait narratif*, elle participe de l'œuvre elle-même. *Cette multiplicité est tout autant le produit du projet, dont* Les Mille nuits et une nuit *sont la réalisation, qu'une des conditions de la réalisation de ce projet*[56] » Gilbert Grandguillaume et François Villa fournissent là une solution borgésienne, qui satisfait souvent plus les créateurs que les chercheurs.

Ce problème de la dispersion et de la relativité de l'héritage est abordé rapidement par André Miquel quand il affirme que le plaisir de la lecture des *Nuits* peut « se partager dans toutes les langues du monde. Car [elles] appartiennent à la littérature universelle du conte, et nous ne découvrons que peu à peu leur apport exceptionnel au trésor de notre imaginaire à tous[57]. » Ce problème a été soulevé par ailleurs par Aboubakr Chraïbi qui, dans son très récent bilan des recherches sur *Les Mille et Une Nuits*, met le doigt sur un *statu quo* :

[56] GRANDGUILLAUME Gilbert, VILLA François, « *Les Mille et une nuit* : un mythe au travail : présence et actualité du récit », *Peuples méditerranéens*, juillet-décembre 1991, p. 57.
[57] MIQUEL André, « Préface », *op. cit.*, p. XLV. D'autres chercheurs, comme Gilbert Grandguillaume, rejoignent ce point de vue.

> Quel que soit le choix sur lequel on s'arrête, il y aura des concessions significatives à faire. Il suffit de rappeler que l'édition de Mahdi [*id est* le manuscrit Galland] est incomplète, que celle de Bûlâq est peut-être artificielle et certainement altérée, que celle de Macnaghten est composite, que celle de Beyrouth est expurgée, que celle de Habicht est une invention d'après un faux manuscrit tunisien, que la traduction de Galland a introduit des contes syriens introduits oralement, que la traduction de Mardrus a déformé le texte et ajouté des contes hindoustanis, que celle de Burton, soupçonné de plagiat, mélange plusieurs matières. En résumé, il n'y a pas de recension parfaitement établie, convaincante, qui puisse faire l'unanimité[58].

Considérant donc qu'« il n'est guère possible, aujourd'hui, d'embrasser l'ensemble des *Nuits* au moyen d'un seul texte ou d'une seule langue »[59], il présente, à la suite de Claude Brémond, un corpus des *Nuits* de 305 contes appartenant à la mémoire des *Mille et Une Nuits*. Cette recension part de deux textes de référence, à savoir le manuscrit Galland dans son édition par Muhsin Mahdi, par ailleurs auteur d'une très bonne traduction en anglais, et l'édition de Bulâq, complétée par les versions Habicht et Galland.

Par conséquent, chaque traduction, chaque publication s'inscrit dans ce corpus dans lequel il opère une coupe ou à partir duquel il s'étend vers d'autres créations. Chaque recueil prend part à la bibliothèque des *Nuits*, chaque livre se loge dans la totalité ouverte, fonde sa singularité dans la communauté des récits. La singularité de chaque version ne dépend pas uniquement de la sélection des récits dans le corpus, elle relève aussi d'une appropriation littéraire qui va au-delà du simple transfert d'une langue source à une langue cible, d'un code culturel à un autre. Les traducteurs ont profité de la liberté des contes – orphelins d'une autorité – pour participer au jeu de la transformation collective : retouches, ajouts, retraits, les opérations menées sur les récits sélectionnés dépassent de loin ce que la traduction d'une œuvre consacrée autoriserait.

4. Modernités

En fin de compte, quelles conclusions tirer de ce suivi des métamorphoses des récits de Shahrazade ? Si nous délaissons les positions puristes, on consentira à dire que *Les Mille et Une Nuits* ne sont pas un texte, mais une matière qui s'est complexifiée au fur et à mesure des apports, y compris étrangers ; un corpus dans lequel s'inscrit chaque version, tout en essayant parfois de le déborder, comme c'est le cas pour Joseph-Charles Mardrus et Maximilien Habicht qui ajoutent d'autres contes. Si bien qu'un livre des *Mille et Une Nuits* ne coïncide

[58] CHRAÏBI Aboubakr, Les Mille et Une Nuits *: Histoire du texte, op. cit.*, p. 68.
[59] *Ibid.,* p. 71.

pas toujours avec le corpus validé par tel éditeur, telle analyse scientifique ou telle reconnaissance institutionnelle. Les traductions ou versions majeures des *Nuits* mènent de front traduction et création ; à chaque fois modelées par deux cultures au moins, à chaque fois résultat d'un dialogue intertextuel entre les versions, elles réalisent, si l'on suit l'idée de Jorge Luis Borges, autant de « livre des *Mille et Une Nuits* » qu'il y a de livres qui s'intitulent *Mille et Une Nuits*[60].

La question de l'appartenance – œuvre étrangère ou du patrimoine – travaille silencieusement la mémoire des *Mille et Une Nuits* dans les imaginaires. Pour la France et l'Europe, cette œuvre a été clairement placée du côté de l'altérité, qu'elle soit à connaître ou à fantasmer dans son étrangeté, ce qui explique en partie le refoulement de la traduction d'Antoine Galland hors de la littérature française. Les *Nuits* appartiennent tout à fait à l'exotisme tel que défini par Jean-Marc Moura, à savoir « la totalité de la dette contractée par l'Europe littéraire à l'égard des autres cultures, l'usage esthétique de ce qui appartient à une civilisation différente[61]. » Du Maghreb à l'Inde, la revendication d'appartenance fait l'objet d'un discours hétérogène : il n'est pas rare d'entendre parler de « nos *Nuits* » au Machrek et en Iran bien qu'elles soient généralement tenues à l'extérieur de l'*adab*. L'écrivain et universitaire marocain Abdelfattah Kilito pointe avec un peu de provocation l'indifférence et le rejet dont font l'objet *« Mille et Une Nuits* » de la part de la littérature arabe, c'est-à-dire en l'occurrence de l'institution littéraire : « […] les *Nuits* font-elles partie de cette littérature [arabe]? Il me semble qu'elle peut s'en passer, et en réalité elle s'en est bien passée. Elle serait exactement la même si cette œuvre n'existait pas, alors que son paysage serait, à l'évidence, complètement différente sans les *Mu'allaqât*, ces fameuses odes « suspendues », ou sans les *Maqâmat*[62]. » Ce qui vaut pour le passé de la littérature arabe se relativise pour son présent par l'existence d'œuvres arabes inspirées par les *Nuits* et, encore plus parce que « ce qui a fait sa malchance dans le passé est exactement ce qui fait son bonheur aujourd'hui : il est le livre arable le plus traduit. On dirait qu'il réclame la traduction, étant d'ailleurs lui-même en grande partie issu d'ouvrages indiens et persans[63]. » D'un point de vue mondial, il est sûr que le paysage littéraire a été quant à lui bel et bien un peu modifié. A l'aune du cortège des malfaçons, imitations, parodies, de la floraison de motifs, de clichés… le prestige de l'œuvre est incontestable de part et d'autre de la Méditerranée.

[60] BORGES Jorge Luis, « *Les Mille et Une Nuits* », *Conférences*, 1980, trad. Françoise Rosset, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, p. 70.
[61] MOURA Jean-Marc, *Exotisme et lettres francophones*, Paris, PUF, 2003, p. 10.
[62] KILITO Abdelfattah, « Les *Nuits*, un livre ennuyeux ? », Aboubakr Chraïbi (dir.), *op. cit.*, p. 518.
[63] *Ibid.*, p. 521.

Les Mille et Une Nuits et toutes les créations qu'elles engendrent, ne peuvent être lues hors des échanges interculturels, dont, en particulier, le dialogue entre l'Europe occidentale, rejointe ensuite par l'Amérique du Nord, et son « Orient », son occident y compris : du Maghreb à l'Inde. Les *Nuits* modernes ont été façonnées dans un perpétuel aller-retour à travers la Méditerranée. Cet échange soutient similairement toute la « nébuleuse » de créations, tous les imaginaires : au plus général, depuis une perspective large, socioculturelle et historique, ce qui est en question dans la reprise et la transmission des *Nuits*, c'est l'identité culturelle et la relation à l'Autre. Le cas des *Hèzâr Afsanè* illustrait déjà ce phénomène : les imitations, tout comme d'autres types de reprises, témoignent de la postérité d'un texte – d'un modèle – dont elles assurent, en retour, l'implantation dans la mémoire culturelle.

La dissémination des *Mille et Une Nuits* hors du monde arabo-musulman n'avait, bien sûr, pas attendu le XVIII^e^ siècle français pour commencer : en plus d'avoir atteint des traditions orales, comme en Turquie ou en Afrique de l'Est, elles auraient, selon certains chercheurs, gagné l'Espagne arabo-andalouse avant le XV^e^ siècle, pour se fixer par la suite dans la littérature espagnole du Siècle d'Or et s'étendre en France et en Italie, où le rapport entre les *Nuits et le Decameron* de Boccace ou l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre reste sujet à discussions[64]. Quoiqu'il en soit, outre le fait que se pose alors l'identité des *Nuits* pour ces époques, il n'y pas véritablement de commune mesure avec ce qui se passe à partir du XVIII^e^ siècle.

Depuis leur passage en Europe et l'acquisition de leur identité socio-littéraire moderne, *Les Mille et Une Nuits* ont participé, par des adaptations majeures et par des recréations, à deux modernités : celle de l'époque d'Antoine Galland, puis celle de la *Nahda*. Il en va de même pour des moments-clé des modernités comme le début du XX^e^ siècle européen, héritier de la modernité baudelairienne, l'époque post-coloniale au Maghreb et au Machrek, la « postmodernité » aux Etats-Unis ou encore le « boom » littéraire en Amérique du Sud. Or, que les *Nuits* soient sollicitées lors de certaines étapes capitales de la transformation d'une ou plusieurs culture(s) doit éveiller notre attention, sans toutefois poser l'équivalence entre *Mille et Une Nuits* et modernité. Ce que la présence des *Nuits* dans des moments de modernité nous apprend, c'est qu'elles sont reçues par quelque côté que ce soit comme fécondes, signifiantes et significatives, voire peut-être cruciales et se rapprochent donc d'une certaine conception du chef-d'œuvre. Pour aller vite, aux questionnements de la

[64] Parmi ceux qui repèrent une influence : MARSAN Rameline, *Itinéraire espagnol du conte médiéval : VIII^e^ – XV^e^ siècle*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 125.

littérature, *Les Mille et Une Nuits* semblent toujours fournir, de gré ou de force, des réponses. De ce point de vue, leur adaptabilité, autrement dit leur contemporanéité, leur richesse sémantique toujours ouverte, leur malléabilité – due à leur irréductibilité à un texte, une forme, un auteur – la créativité qu'elles suscitent quelle que soit l'époque, bref, leur infini comme aurait dit Borges, serait ce qu'elles ont de plus moderne.

Il ne s'agit alors pas de faire des *Nuits* le parangon de la modernité, ni de l'allier avec toutes les modernités, surtout que la notion de « modernité » elle-même n'a pas d'existence en soi, et que les *Nuits* peuvent servir à tous les desseins ou presque… Un premier pas consisterait à réfléchir à la participation des *Nuits* à la modernité après Antoine Galland, avec l'hypothèse que cette participation nous informera sur l'identité des *Nuits* comme chef-d'œuvre universel. Cela implique donc de se demander dans quelle mesure les *Nuits* posent question à la littérature et aux arts, à la culture et à la société : « le livresque est *donateur*, insiste Judith Schlanger, et c'est là sa fonction la plus générale, celle de nourrir et d'enrichir la scène. Mais le livresque est aussi *fondateur*, au sens où il organise poétiquement le présent[65]. » Donatrices et fondatrices, les *Nuits* d'Antoine Galland l'ont été, comme d'autres par la suite, pour la création, l'imaginaire culturel et la mémoire des œuvres.

Après le conte oriental, les pratiques se diversifient au XIX^e^ siècle pour s'éloigner des *Nuits* vers une vue plus large de l'Orient. Le récit oriental, accompagnateur des peintres orientalistes, n'a plus besoin des *Nuits* : la *Salammbô* de Flaubert, l'*Aziyadé* de Pierre Loti s'en détachent. Théophile Gautier, à l'exception de sa *Mille et deuxième nuit*, et Alexandre Dumas y réfèrent sans leur accorder la prééminence. La concurrence n'a pas été étouffée : Balzac en voulant *Les Mille et Une Nuits* de l'Occident et Restif de la Bretonne *Les Mille et Une Nuits* françaises s'y adossent et, par la concurrence, en font des modèles fondateurs ; le roman feuilleton plaque sur le lectorat français la stratégie du suspense selon Schéhérazade. Les *Nuits* ont été ingérées, elles font partie de la bibliothèque de l'écrivain et de l'artiste au même titre que d'autres œuvres, elles contribuent plus silencieusement à l'imaginaire de l'Orient – et il est symptomatique de voir que les toiles orientalistes n'y font pas référence. La recrudescence des récits de voyage, l'essor du roman d'aventures historiques et exotiques, la peinture orientaliste, bousculent la suprématie des *Mille et Une*

[65] SCHLANGER Judith, *La mémoire des œuvres*, *op. cit.*, p. 100.

Nuits comme médiatrices de l'imaginaire oriental. Enfin, bien que plus difficile à évaluer, l'influence sur les traditions orales, y compris européennes, est considérable[66].

La proximité, au début du XX^e^ siècle, de la traduction de Joseph-Charles Mardrus et de l'œuvre-monument du XX^e^ siècle qu'est *À la recherche du temps perdu* témoigne autant d'un renouveau que d'un déclin : si la nouvelle traduction des *Nuits* attise elle-aussi la passion du public, l'effet de mode semble prévaloir sur une véritable réorganisation de l'imaginaire, et sur un renouvellement littéraire. Elle suscite un regain d'intérêt pour l'œuvre, elle ravive des référents littéraires, mais ne fait pas surgir directement, immédiatement, un nouveau genre littéraire, un nouvel ordre de valeur.

Plus tard, face à une littérature européenne et nord-américaine qui diversifie ses approches au rythme des modernismes – du surréalisme au poststructuralisme –, la littérature arabe prend en charge les *Nuits* dans une optique politique et culturelle – affirmation d'une esthétique littéraire et réflexion sur l'une identité culturelle collective, en Egypte avec Tâhâ Husayn et Naguib Mahfouz ou en Algérie avec Rachid Boudjedra… Grâce aux traductions, l'Amérique du Sud rejoint l'assemblée des lecteurs et *Les Mille et Une Nuits* contribuent d'une manière indirecte à repréciser, mais sans doute adjacente, à une esthétique du « réel merveilleux » ou du « réalisme magique[67] » D'un bout à l'autre du monde et du XX^e^ siècle, l'héritage des lectures du XIX^e^ siècle, voire du XVIII^e^ siècle ne se perd : la mise en scène de l'écriture, la figure de la création littéraire ont évidemment évoluée mais restent un des grands liens intertextuels, tandis que le récit oriental n'a pas disparu.

5. Choix du corpus et objectifs

Le présent travail s'appuiera majoritairement sur les trois traductions françaises principales : celles d'Antoine Galland, Joseph Charles Mardrus et André Miquel avec Jamel-Eddine Bencheikh. L'explication pratique à l'utilisation de ces « tradaptations » ne justifie pas d'autres raisons, plus importantes sans lesquelles l'étude n'aurait pas été possible. Avant de les exposer, précisons qu'il ne s'agit pas d'une complaisance ethnocentriste : l'adaptation culturelle par rapport à la civilisation arabo-musulmane se doit d'être prise en compte, mais

[66] MARZOLPH Ulrich, "*The Arabian Nights* in Comparative Folk Narrative Research", in *The Arabian Nights and Orientalism. Perspectives from East and West*, Tetsu Nishio, Yuriko Yamanaka (ed.), Robert Irwin (pref.), London/New York, I.B. Tauris & Co Ltd, 2006, pp.3-15.
[67] Voir en conclusion, la note 1238, p. 468.

en tant que décentrement et « dialogicité », pour reprendre Paul Ricœur : malgré la résistance de ce que le philosophe appelait le « refus sournois de l'épreuve de l'étranger » pour la langue d'accueil et la « présomption d'intraduisibilité » pour la langue de l'étranger, la traduction n'est pas en soi une perte dès qu'on y perçoit une épaisseur dialogique :

> Le bonheur de traduire est un gain lorsque, attaché à la perte de l'absolu langagier, il accepte l'écart entre l'adéquation et l'équivalence, l'équivalence sans adéquation. […] le traducteur trouve sa récompense dans la reconnaissance du statut indépassable de dialogicité de l'acte de traduire comme l'horizon raisonnable du désir de traduire.[68]

La traduction, par sa position d'entre-deux, de texte déterritorialisé, de point de contact et de dialogue entre cultures, est un site approprié pour une réflexion sur la diffusion d'une œuvre mouvante comme *Les Mille et Une Nuits* dans la mesure où traduire c'est déjà lire, commenter et réécrire.

Plusieurs arguments légitiment le choix de prendre appuis sur ces traduction, à commencer par celui apporté par la conclusion précédente, selon laquelle il n'existe pas un texte parfait des *Mille et Une Nuits*. La version d'Antoine Galland présente alors le double avantage de reposer sur le « noyau » comme l'édition arabe de Mushin Mahdi et d'y joindre des contes inséparables de la matière des *Nuits* : Aladin, Ali Baba, Le Prince Ahmed, Les aventures nocturnes d'Harûn al-Raschid entre autres… De plus, et c'est sans doute l'argument décisif, le texte-source pour un travail de littérature comparée dépend du corpus étudié, de la source à laquelle se réfèrent les textes. Or, en l'occurrence, il n'existe pas une seule source de référence : les principales traductions européennes et éditions arabes peuvent prétendre au rôle de source en fonction des auteurs, sans parler de tous les textes qui se réfèrent non à une version mais à des contes connus sous forme de version abrégée, d'histoire orale ou de film. La réflexion ne dépend plus d'une authenticité, ni d'un monopole et d'une suprématie confiés à une version – que ce soit celle d'Antoine Galland, de Richard Burton, de Bûlaq ou de Calcutta – ou à une culture.

Le choix de la traduction doit donc relever d'autres critères : la version d'Antoine Galland est l'une des plus fréquemment lue, y compris hors de France et ce, malgré son ancienneté ; elle dispose du statut historique d'œuvre fondatrice dont nous avons discuté. Nous y ajoutons version de Joseph Charles Mardrus et celle d'André Miuquel et Jamel-Eddine Bencheikh. Des renvois à la traduction anglaise de Sir Richard Francis Burton complèteront.

[68] RICOEUR Paul, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, p. 19.

Plutôt que de fixer un corpus préalable, nous l'avons composé par accueil sans réserves d'un ensemble de réécritures parmi lesquelles le choix s'est ensuite opéré selon les problématiques abordées. Entre le corpus principal et le corpus secondaire, ou trouvera des chefs-d'œuvre reconnus et des textes mineurs. Nous n'avons donc pas discriminé en fonction de valeurs de qualité – comment en être juge ? – mais en fonction de la pertinence pour le sujet. Ce corpus est très loin d'être exhaustif, il ne représente qu'une petite partie des réécritures existantes. Il définit également un point d'ancrage dans la littérature francophone et est donc redevable d'un point de vue partiel, partial et orienté.

L'objet de ce travail consistera à étudier la transmission des *Mille et Une Nuits* – l'influence et la réception – dans la littérature du début du XX^e^ siècle à aujourd'hui. Notre point de départ symbolique est la traduction de Joseph Charles Mardrus, achevée de publiée en 1904.

Bien que moins nombreuses que celles portant sur les textes des *Mille et Une Nuits* eux-mêmes, plusieurs études se sont déjà intéressées à cette influence : nous avons déjà mentionné le chapitre du « guide » de Robert Irwin, qui constitue une référence par son effort de synthèse. Parmi les ouvrages collectifs, citons ceux dirigés par Christiane Chaulet-Achour, Les Mille et Une Nuits *et l'imaginaire du XX^e^ siècle*[69] et Les Mille et Une Nuits *des enfants*[70], ceux coordonnés par Aboubakr Chraïbi[71], les actes d'un colloque de l'Université Euro-Arabe[72], ainsi que les actes d'une journée d'étude tenue à l'Université de Cergy-Pontoise[73]. Cette même année 2009, enfin, l'ouvrage de Dominique Jullien, *Les amoureux de Schéhérazade : Variations modernes sur* Les Mille et Une Nuits[74], a parcouru le XIX^e^ et le XX^e^ siècle en s'attachant à des auteurs précis : Eugène Sue, Marcel Proust, Michel Butor, Assia Djebar. Tout récemment, Évanghelia Stead a traduit la nouvelle « La mille et deuxième

[69] CHAULET ACHOUR Christiane (dir.), Les Mille et Une Nuits *des enfants*, dans *Cahiers robinson*, n°19, Arras, Presses de l'Université d'Artois, 2006, 244 p.
[70] CHAULET ACHOUR Christiane (dir.), *Les 1001 Nuits et l'imaginaire du XX^e^ siècle*, L'Harmattan, 2004, collection « Etudes transnationales, francophones et comparées », 246 p.
[71] CHRAÏBI Aboubakr (dir.), Les Mille et Une Nuits *en partage*, Arles-Paris, Actes Sud-Sindbad, coll. « La bibliothèque arabe », 2004, 524 p. CHRAÏBI Aboubakr, RAMIREZ Carmen (dir.), Les Mille et Une Nuits *et le récit oriental. En Espagne et en Occident*, Paris, L'Harmattan, coll. « Approches littéraires », 2009, 476 p.
[72] HELLEN-GOLDENBERG Lucette (dir.), *op. cit.*
[73] FRANÇOIS Cyrille (dir.), *Le don de Shahrâzâd : la mémoire des* Mille et Une Nuits *dans la littérature contemporaine*, Amiens/Cergy, Encrage Université/ CRTF, 2008, 216 p.
[74] JULLIEN Dominique, *Les amoureux de Schéhérazade : Variations modernes sur* Les Mille et Une Nuits, Genève, Droz, 2009, 219 p.

nuit (histoire critique) » de Nicolae Davidescu[75]. Enfin, la somme publiée par Richard van Leeuwen et Ulrich Marzolph [76]est une mine d'informations.

À la suite des autres travaux sur l'influence des *Mille et Une Nuits*, nous nous efforcerons de concilier une vue de synthèse sans exhaustivité avec l'étude de cas précis.

De ce que nous avons développé plus haut, quelques difficultés émergent qu'il nous faut repérer dès maintenant. L'envergure de l'œuvre et son hétérogénéité empêchent toute réécriture générale : on ne peut pas réécrire l'ensemble des *Mille et Une Nuits*. Ce pourrait être un argument en faveur de l'immensité de l'œuvre ou de sa nature excédentaire: elle surpasse toujours toute tentative d'appropriation par la réécriture.

De là découle le leurre du terme « réécriture » : ce n'est jamais qu'un ou plusieurs détails, une ou plusieurs images, une ou plusieurs parties qu'exploite l'hypotexte ou l'intertexte – à l'exception d'un métatexte qui résumerait chaque histoire du corpus élargi. La solution la plus « complète », quantitativement du moins, consiste à reprendre le conte-cadre avec quelques autres. Entre la production et la réception, une symétrie s'installe : dans le cas où le « réécrivain » opterait pour la recréation de récits peu connus, il est à parier que la plupart des lecteurs ne reconnaitraient pas le texte sous-jacent au palimpseste. L'invisibilité du récit-source fait partie intégrante, on le sait, du jeu herméneutique, du malicieux cache-cache des références intertextuelles ; aussi, il est nécessaire pour un écrivain désireux de ne pas voiler son modèle de choisir parmi les contes les plus célèbres et de perpétuer cette transmission partielle de l'œuvre.

Que seraient alors de *nouvelles Mille et Une Nuits* ? Une autre somme, peut-être dans une autre langue, porteuse d'un autre imaginaire mais conservant des caractéristiques identifiables des *Nuits*. Une sorte de nouveau passage d'une civilisation à une autre, comme ce fut le cas pour les *Hezar Afsâné* ? Mais ce qui était possible pour un livre, ne l'est plus vraiment pour le corpus auquel nous avons affaire.

À l'impossibilité de connaitre toute l'œuvre, Borges, le plus célèbre des contrebandiers littéraires du XX^{e} siècle rétorquait qu'il n'était pas nécessaire d'avoir lu les *Nuits* car elles faisaient désormais partie intégrante de notre culture – entendons la culture

[75] STEAD Évanghélia (éd.), *Contes de la mille et deuxième nuit : Théophile Gautier, Edgar Allan Poe, Nicolae Davidescu*, Grenoble, J. Million, 2011, 264 p.
[76] LEEUWEN (van) Richard, MARZOLPH Ulrich (ed.), *The Arabian Nights Encyclopaedia*, Santa-Barbara, ABC-CLIO, 2004, 2 vol.

européenne –, qu'elles sont « intériorisées ». Cela ne nous épargne pas alors la question : qu'avons-nous « digéré » des *Mille et Une Nuits* ? Cette question, bien entendu, est avant tout une amorce à la réflexion et non un programme pour le présent travail.

D'autres questions, liée au problème présenté ci-dessus, la rejoignent, qui parcourront les pages de cette thèse : en tant que sélection, quelles motivations produisent l'acte de choisir un conte plutôt qu'un autre, un motif plutôt qu'un autre ? Et qu'est-ce que cela dit de l'image ainsi construite du modèle ? Pourquoi masquer plutôt que dévoiler ? Quelle relation l'hypertexte entretient-il alors avec son hypotexte ? Le principal écueil méthodologique au présent travail est déjà de cerner l'hypotexte relatif à chaque hypertexte, ou le référent relatif aux allusions, citations, références… Pour un texte donné, plusieurs cas s'offrent à nous : 1) le texte source est explicitement donné ; 2) le texte source se devine par des indices probants dans le texte cible ; 3) le texte-source est ambigu ou imprécisable ; 4) Le texte source n'existe pas en tant que tel ; l'image des *Mille et Une Nuits* relève d'une conjonction de discours culturels de l'imaginaire collectif sur les contes.

Dans la « nébuleuse » des reprises littéraires des *Mille et Une Nuits*, Dominique Jullien distingue « quatre courants interprétatifs dominants » : « la lecture politique, la lecture esthétique, la lecture féministe et la lecture introspective[77]. » Ces quatre axes sont tout à fait pertinents pour la littérature occidentale qu'elle examine autour de la version de Joseph-Charles Mardrus. Il est vrai aussi que, si l'on sort du cadre de son propos et que l'on soupçonne de la psychanalyse sous l'introspection, nous obtenons quatre axes de l'interprétation commune des *Mille et Une Nuits*. La formulation de Dominique Jullien laisse par ailleurs clairement entendre l'action que toute reprise transtextuelle opère : elle contribue à une interprétation et, par conséquent à la transmission discursive de l'œuvre. Avec un corpus plus étoffé et une perspective culturelle plus générale, ces axes se distordent pourtant, principalement parce que chaque texte ou groupe de texte déplace les problématiques pour reformer d'autres nœuds. Nous pourrions souscrire au diagnostic de Robert Irwin: « Si on nous demande quelle est l'influence des *Mille et Une Nuits* sur la littérature occidentale, cette question n'appelle pas une réponse unique mais plutôt une série de réponses à un groupe de question reliées de manière complexe[78]. » Mais nos questions seront générales :

[77] JULLIEN Dominique, *Les amoureux de Schéhérazade*, *op. cit.*, p. 12.
[78] IRWIN Robert, *Arabian Nights*, *op. cit.*, p. 237: "*If one asks what was the influence of the Nights on western literature, the one is asking not for a single answer, but rather for a series of answers to a group of questions which relate ton one another in complex ways*."

Pourquoi réécrire *Les Mille et Une Nuits* ? Quelles *Mille et Une Nuits* sont réécrites et, plus globalement, transmises ? À quelles dynamiques littéraires et culturelles participent-elles ? Nous avons choisi d'envisager *Les Mille et Une Nuits* sur deux plans : le plus général, de la transmission pour une mémoire culturelle et le plus individuel de la relation de réécriture.

Une approche organisée en fonction des grandes problématiques a été préférée à une approche historique, chronologique. Certes, il existe une évolution dans les interprétations et reprises des *Nuits*, mais une telle approche risquait trop d'emmêler les références et les enjeux. Elle aurait également pu faire croire à une progression nette des pratiques, à des grands « moments », ce qui n'est pas le cas.

Notre première partie portera sur la transmission de ce que nous appelons « œuvre » par commodité et qui n'en est pas une, ou pas exactement – cela fait partie de la problématique d'ensemble. Nous partirons des *Nuits* afin de mieux les connaître et de prendre conscience d'enjeux savants et idéologiques liés à leur composition. Nous examinerons ensuite deux modes de transmission : l'un appréhende le tout et tente de penser et refaire son « infini » ; l'autre sélectionne la partie. Il ne s'agira pas d'avoir une représentativité de ces deux « approches » mais d'en montrer des cas particuliers. C'est ce choix de partir de l'œuvre et de penser le rapport à son devenir en terme de transmission et d'évolution de la mémoire des œuvres qui nous permettra de souligner la singularité de certaines réécritures et, en deçà, qui nous a permis de faire ressortir certaines de ces réécritures plus que d'autres.

La deuxième partie proposera de traiter du conte de Shahrâzâd et Shâhriyâr comme d'un mythe littéraire et en s'intéressant en particulier à des mises en narration de la transmission - donc de la recréation – et à la remise en question de sa valeur en tant que modèle de la narration.

Enfin, nous nous interrogerons sur l'implication d'une double « localisation » des *Mille et Une Nuits* en France particulièrement et dans le monde-arabe ; leur participation à un imaginaire de l'Orient d'une part, leur implication dans la *Nahda* de l'autre. Nous finirons sur la place privilégiée qu'elles ont en tant que modèle pour une écriture romanesque de la mémoire.

Par fins de présentation des réécritures et par souci de leur singularité, elles seront souvent étudiées une par une.

6. Quelques précisions sur des notions et la transcription

Il nous reste à faire deux précisions :

Terminologique d'une part : parmi les notions problématiques, nous utiliserons celle de « culture », en ayant conscience que cela ne représente pas un système de représentations, de valeurs, de croyances et de récits clos, étanche et lié à un peuple, mais un ensemble dynamique et traversé par des apports « extérieurs ». Au plus simple, il faudra le comprendre comme un référentiel d'œuvres, de représentations et de valeurs duquel dépend un individu ou auquel il se réfère[79]. Par ailleurs, nous parlerons de « modernisme », voire de « modernité » sans nous référer à une catégorie historique précise – c'est-à-dire pas uniquement aux grands romans du début XX^{e} siècle. La notion est très vaste, sujette à discussion, et il n'est pas de notre ressort de distinguer postmodernisme, avant-garde, modernité. Nous entendrons donc, par modernisme – à distinguer de modernité[80] –, non une rupture mais une pratique de renouvellement, un discours qui prétend faire de la nouveauté. Nous réserverons « postmoderne », qui est une forme de modernisme selon l'acception large que nous choisissons, à John Barth, qui a contribué à sa théorisation, et, par rapprochement, à Italo Calvino. Enfin, la modernité concernera principalement le renouveau social, culturel et littéraire de la *Nahda*.

Quant à la terminologie de l'intertextualité, nous reprendrons les distinctions opérées par Gérard Genette entre intertextualité, hypertextualité, transtextualité, métatextualité, paratextualité, regroupées dans la transtextualité. Ces distinctions étant les plus précises disponibles nous paraissent plus efficaec qu'un usage global d' « intertextualité ». De même, nous essaierons de respecter globalement la distinction entre l'imitation d'un texte et celle d'un groupe, d'un genre, d'un style, car elle a une pertinence dans notre sujet : reprise d'un conte précis ou imitation d'une manière des *Nuits* ? En revanche, nous sous-entendrons les travaux de Daniel Sangsue pour qui la parodie serait « la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier[81] », évitant les sous-distinctions trop précises et inhibantes de Genette ; et Paul Aron pour qui la parodie est une « forme particulière de l'activité

[79] Pour une clarification rigoureuse et accessible, voir CUCHE Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 1996, 123 p.
[80] Pour un débat sur ces questions, nous renvoyons à MESCHONNIC Henri, *Modernité, modernité* [1988], Paris, Gallimard, 1993, 316 p. ; COMPAGNON Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, 189 p. JOUANNY Sylvie *et alii*, Modernité : mode d'emploi, Paris, Kimé, 2006, 198 p.
[81] SANGSUE Daniel, *La parodie*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1994, pp. 73-74. Voir également *Id.*, La relation parodique, Paris, J. Corti, coll. « Les essais », 2007, 376 p. Il y reprend nombre d'éléments exposés dans le premier ouvrage et fait une étude de plusieurs cas.

pastichante[82] ». Tous les deux font une étude historique des notions et multiplient les études de cas : nous ne développerons pas ces travaux, les impliquant seulement, mais les recommandons.

Pour ce qui est de la graphie, enfin, dans la mesure où les transcriptions de l'arabe dans les œuvres littéraires connaissent des variations, nous appliquerons pour la conteuse des *Nuits* et du roi son mari les transcriptions de la traduction de Miquel et Bencheikh : Shahrâzâd et Shâriyâr. Quand nous parlerons d'un texte, nous adopterons la transcription de ce texte.

[82] ARON Paul, *Histoire du pastiche*, Paris, PUF, coll. « Les Littéraires », 2008, p. 18. Il définit ainsi le pastiche comme : « l'imitation des qualités ou des défauts propres à un auteur ou à ensemble d'écrits. […] L'imitation peu être fidèle, approximative ou même allusive, prendre pour objet un écrivain, un texte particulier, un courant littéraire, « mais quelle que soit sa visée ou sa portée, le pastiche développe une écriture inséparablement mimétique et analytique. » *Ibid.*, pp. 5-6.

PREMIÈRE PARTIE

RÉÉCRIRE *LES MILLE ET UNE NUITS* :
DE LA COMPILATION AU CONTE

Chapitre I : La bibliothèque des *Mille et Une Nuits*

> « Pour construire le palais des *Mille et Une Nuits* il a fallu des générations d'hommes et ces hommes sont nos bienfaiteurs puisqu'ils nous ont légué ce livre inépuisable, ce livre capable de tant de métamorphoses[83]. »

Dans l'introduction nous avons avancé quelques restrictions à la connaissance d'une vérité du texte[84] : absence d'une autorité auctoriale, manque d'une version irréprochable et faisant l'unanimité, corpus fluctuant, hétérogénéité des types de récits, zones d'ombre quant à la génétique et aux conditions de production et de réception. Cela revient à dire qu'il n'y a pas d'identité évidente et reconnue par tous de cette compilation de récits. On peut mettre avant le croisement du registre merveilleux avec celui de la romance, reprenant ainsi des catégories occidentales ; on peut dégager des motifs récurrents : cela n'en fait pas la singularité. Autant dire que, eu égard à ces indécisions quant aux limites et aux contenus, les *Nuits* se prêtent particulièrement à la liberté d'interprétation et à la constitution d'une légende. La complexité de l'œuvre, que les écrivains ne connaissent pas toujours, est comme démentie par l'évidence avec laquelle *Les Mille et Une Nuits* rayonnent dans l'imaginaire collectif. La complexité ne réfrène en rien les représentations qui, de près ou de loin, esquissent une identité sommaire de l'œuvre, construite au fil des siècles. Ces discours ne rompent pas avec les discours érudits, scientifiques. Si les méthodes, les objectifs et les enjeux diffèrent, il existe une continuité d'un pôle à l'autre, attestée par des idées partagées et des frontières quelques fois floues entre ces domaines discursifs. Il arrive que les créations littéraires retraitent un savoir sur l'œuvre ou se démarquent de toute prétention à la véracité objective par l'apport d'une connaissance personnelle. De nombreux essais, quant à eux, s'installent à mi-chemin. Un soupçon de scepticisme, enfin, nous avertirait de l'idéologie et du subjectivisme tapis dans de nombreux travaux.

[83] BORGES Jorge Luis, « *Les* Mille et Une Nuits », dans *Conférences*, trad. Françoise Rosset, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, p. 67.
[84] Ce qui ne veut pas dire qu'il est impossible de l'approcher.

Sans donner dans le relativisme exacerbé et dans le débat, qui a culminé dans la deuxième moitié du XX^{e} siècle, entre positivistes et subjectivistes, entre analystes et post-structuralistes, entre une connaissance juste, exacte, pertinente d'un texte et la liberté absolue de l'interprétant, nous examinerons quelques-uns des discours sur *Les Mille et Une Nuits*. Les travaux menés par les spécialistes de ce corpus nous sensibiliseront à l'importance de la réécriture en tant que processus continuel et omniprésent dans *Les Mille et Une Nuits*, avant de passer à des essais et aux œuvres littéraires. Ces dernières s'alignent sur les efforts de certains essais pour caractériser les *Nuits* et leur dynamique : qu'est-ce qui fait leur spécificité dès lors qu'on ne s'en tient pas globalement à la prolifération de récits ? Qu'est-ce qui explique cette prolifération ? En guise de première pierre à notre étude, ces textes nous introduiront à des esquisses d'une « identité » générale de l'œuvre et à une réflexion sur la fascination qu'elle exerce. En privilégiant ces discours, nous placerons donc *Les Mille et Une Nuits* dans une médiation entre texte et lecteur, production et réception ou, pour le dire de manière moins schématique et convenue, entre ce que lecteur apprend de l'œuvre et ce qu'il pense à partir d'elle, avec elle. Dans l'optique d'une étude des « réceptions créatrices[85] », selon la formule de Philippe Chardin, l'indication de quelques-unes de ces représentations nous intéresse en tant que discours qui interviennent dans la dimension symbolique des *Mille et Une Nuits* et la modifient.

1. L'œuvre-bibliothèque et sa mémoire de la littérature

Le conte de Shahrâzâd inviterait à comparer *Les Mille et Une Nuits* à une vaste bibliothèque, en présentant la future conteuse comme une lectrice assidue à la mémoire *extraordinairement* spongieuse : après une lecture exhaustive des livres de la bibliothèque paternelle, elle connaît désormais leurs contenus. « Au commencement, une bibliothèque[86] » annonce Abdelfattah Kilito ; Shahrâzâd est une femme-bibliothèque. Nous aborderons plus loin deux identifications paradigmatiques : l'infini et le livre ; avant cela, il importe d'insister sur la dimension intertextuelle et, en particulier, transtextuelle des *Mille et Une Nuits*, moins pour prôner une approche formaliste que pour présenter *Les Mille et Une Nuits* comme une

[85] CHARDIN Philippe (dir.), *Réceptions créatrices de l'œuvre de Flaubert*, *Littérature et Nation*, n°22, Tours, Université François Rabelais, 2000, 190 p. ; expression reprise dans *Originalités proustiennes.*
[86] KILITO Abdelfattah, *L'œil et l'aiguille*, *op. cit.*, p. 15

mémoire de la littérature ou une mémoire d'une littérature. On connaît cette revendication structuraliste devenue tautologie : tout texte est fait à partir d'autres textes ; dans les termes d'une critique plus génétique et historienne, on dirait que tout écrivain subit des influences qu'il exploite. Mais, dans le cas des *Mille et Une Nuits*, le corpus se compose de récits incorporés en provenance de diverses sources, dont des manuscrits précédents des *Mille et Une Nuits*, et réécrits. Pour aller vite, il s'agit d'un ensemble, d'une recollection d'hypertextes selon la terminologie de Genette[87], c'est-à-dire des transformations d'un texte antérieur, que les folkloristes désignent comme « versions ».

D'après une perspective « ouverte », celle de Jorge Luis Borges et d'André Miquel par exemple, les *Nuits* évoluent au fur et à mesure des ajouts, retraits, retouches ou altérations qui y sont pratiqués. *Les Mille et Une Nuits* sont ce qu'elles deviennent. Ou, pour parodier Simone de Beauvoir : on ne naît pas *Mille et Une Nuits*, on le devient… et on ne cesse jamais de le devenir.

Les études génétiques, malgré les incertitudes avec lesquelles elles doivent composer, font état de processus de réécritures systématiques, continues dans le temps, plus discontinues dans l'espace, aboutissant aux *Mille et Une Nuits* actuelles. En ne considérant que le conte de Shahrâzâd, afin de s'en tenir au plus connu, on sait qu'il s'est étoffé et dramatisé depuis son ancêtre le plus archaïque, une version du conte-type « la jeune paysanne avisée[88] » jusqu'au conte-cadre du manuscrit utilisé par Antoine Galland, en passant par des réécritures indiennes et la tradition encore lisible dans les manuscrits ayant donné lieu à l'édition Bulaq[89].

Ces études peuvent s'étendre à tout un corpus pour montrer comment un récit en produit plusieurs par des réécritures successives qui, de temps à autre, se combinent, s'assemblent et au final se retrouvent dans les nouvelles versions des *Mille et Une Nuits*. Le lecteur actuel peut se reporter au récit cadre des *Cent et une nuits* pour avoir une version plus courte et plus « archaïque » que celle des *Mille et Une Nuits* : au lieu de Shâriyâr et Shâh Zamân, ce sont un roi et le magnifique jeune homme qu'il a convoqué qui sont cocufiés ; le voyage au cours duquel les deux hommes rencontrent la femme du génie nymphomane n'a pas encore été

[87] GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 18 *et passim*.
[88] On trouve une autre version de ce conte-type dans la traduction des *Mille et Une Nuits* par Joseph-Charles Mardrus : « La fille du vendeur de pois-chiches ».
[89] Le parcours est tracé par Claude Brémond dans « La préhistoire de Schéhérazade », dans Les Mille et Une Nuits : *du texte au mythe*, Jean-Luc Joly et Abdelfattah Kilito (dir.), Actes du colloque international de littérature comparée, Université de Rabat, 30, 31 octobre et 1er novembre 2002, Rabat, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, pp. 21-39.

ajouté ; et, sous l'instigation de Chéhrazade, le roi se marie avec Dinarzade, celle qu'il volait, et avec Chéhrazade qui partage son sort.

Au-delà du récit-cadre, les travaux de Claude Brémond, parmi d'autres[90], éclairent ces mécanismes transtextuels pour le domaine dit folklorique. Ses analyses font ressortir les assemblages dont chaque conte est constitué[91] : le « conteur » combine des éléments disparates, les coud les uns avec les autres, parfois adroitement, d'autres fois avec peu de réussite.

La réécriture, bien qu'elle soit un processus à l'œuvre dans tout texte, gouverne l'évolution des *Mille et Une Nuits* : par des imitations qui remplacent et arabisent les contenus ; par les retouches et transformations des contenus ; par des réécritures de récits ou de séquences extérieurs ou déjà incorporés. Parmi les plus faciles à repérer, « Les trois dames de Bagdad » entretient des ressemblances avec « L'histoire du second vieillard et des deux chiens » et avec « Abdallâh, fils de Fadî et de ses deux frères ». De l'Histoire du second vieillard à Abdallah et ses frères, Claude Brémond fait la preuve du passage d'un stade archaïque-merveilleux à un texte plus long doté d'une idéologie musulmane : « […] il apparaît à l'examen que " 'Abdallâh et ses frères " est une version enrichie de l' "Histoire du second vieillard " et que l' " Histoire de la maîtresse de maison " est une version appauvrie de " 'Abdallâh et ses frères " ». Claude Brémond pointe les incohérences narratives consécutives, selon lui, à une narration orale[92] : celle-ci ferait intervenir des paramètres psychologiques audacieux mais hypothétiques, sources de quelques bévues[93]. Quant aux histoires des trois calenders, elles aboutissent à l'explicitation d'un mécanisme créatif récurrent dans les *Nuits* : elles résultent de « l'amalgame de plusieurs récits plus courts » et forment ainsi une « mosaïque de traditions assez arbitrairement combinées[94]. » De même, une partie de « Hasan de Bassora », de « Mazem » et de « Jânshâh » découleraient, selon les analyses de Claude Brémond, du conte type AT 400 C « L'homme à la recherche de son épouse disparue » dont ils présentent, à des moments distincts, trois réécritures plus ou moins

[90] Dans plusieurs contributions, dont nous indiquerons, en plus de « La préhistoires de Schéhérazade », celle dans *Mille et un contes de la nuit* : BRÉMOND Claude, « En-deçà et au-delà d'un conte : le devenir des thèmes », *Mille et un contes de la nuit*, Jamel-Eddine Bencheikh, Claude Brémond, André Miquel, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1991, pp. 79-258. Se reporter aussi aux travaux de Victor Chauvin, d'Emmanuel Cosquin, d'Ulrich Marzolph et de Ferial J. Ghazoul. De cette dernière, citons entre autres : « Les Prototypes indiens et mésopotamiens dans *Les Mille et Une Nuits* et leurs transformations », dans Les Mille et Une Nuits *: du texte au mythe*, *op. cit.*, pp. 73-97 ; et *Nocturnal Poetics:* The Arabian Nights *in comparative context*, Cairo, The American University in Cairo Press, 1996, 191 p.

[91] Dans la lignée de *Logique du récit* et de son expression de « meccano » du conte.

[92] BRÉMOND Claude, art. cit., p. 89.

[93] Les commentaires de Claude Brémond bride l'interprétation en ce qu'ils placent en première position les mécanismes de la réécriture par rapport aux intentionnalités.

[94] BRÉMOND Claude, art. cit., pp. 111-112.

élaborées. Au cours de leur évolution, les *Nuits* ont ainsi ponctionné ou emprunté largement à des recueils comme la *Ruse des femmes* : « L'amant et l'amante[95] » se retrouve dans le roman épique « 'Umar An-Nu'mân et de ses deux fils Sharr Kân et Daw'Al-Makân », alors que, dans ce même livre, « Un amour à toute épreuve » aurait donné « L'Arabe et sa femme » dans les *Nuits*. Le conte du Cheval d'Ebène connaît une version dans *Les Cent et Une Nuits*, le Cléomadès et l'*Océan des rivières de contes* [*Katha Sarit Sagara*]. Enfin, dernier exemple, Andras Hamori explique que le matériau utilisé dans l'Histoire du premier calender provient d'une histoire d'amour transmise par al-Tanûkhî[96]. Les exemples abondent des récits au moins partiellement réécrits, croisés avec d'autres, ou d'où sont extraits des situations narratives et des motifs. Dans son imposante *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux arabes publiés dans l'Europe chrétienne de 1810 à 1885*[97], Victor Chauvin a fait de nombreux rapprochements entre des récits contenus dans *Les Mille et Une Nuits* et ceux d'autres sources. Robert Irwin a consacré un chapitre de son riche The Arabian Nights *: a companion*[98] à tous les recueils pouvant être apparentés, de près ou de loin aux *Mille et Une Nuits* – par un genre commun, une structure apparentée, des motifs centraux – et a ainsi donné un aperçu de ce que les *Nuits* partagent avec de très nombreux autres recueils de contes.

Des parodies de textes ou de scénarios ludiques, comiques voire satiriques, marquent à quelques endroits l'absence de soumission naïve à la tradition narrative choisie. La parodie la plus éclatante serait celle du cycle du bossu. Une fois passée l'histoire première, elle-même construite sur des retournements de situation[99], ce que l'on reconnait communément comme le principe moteur des *Mille et Une Nuits* : raconte une histoire étonnante et prodigieuse ou tu subiras ta peine, et dont le lecteur a eu le temps de bien se familiariser avec le cycle du

[95] « L'amant et l'amante », dans *Les Ruses des femmes [Kachf asrâr al-mouhtâlîne wa nawâmis al-khayyâlîne]*, Abd al-Rahîm al-Hawräni, traduction de René R. Khawam, Paris, Phébus, 1994, 245 p. Le titre arabe se traduit plus longuement par : *le Dévoilement des ruses ourdies par celles qui tendent leurs rets en prenant appui sur l'imagination et ses codes.*

[96] HAMORI Andras, « La maison de l'amour incestueux : Une histoire chez al-Tanûkhî et dans *Les* Mille et Une Nuits », dans Les Mille et Une Nuits *en partage*, Aboubakr Chraïbi (dir.), Arles/Paris, Actes Sud/Sindbad, coll. « La bibliothèque arabe », 2004, pp. 199-215. Voir en particulier à la page 209.

[97] CHAUVIN Victor, *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux arabes publiés dans l'Europe chrétienne de 1810 à 1885*, Liège, H. Vaillant-Carmanne, 1892-1922, vol. 4-7. L'ensemble se compose de 12 volumes.

[98] IRWIN Robert, "Ocean of stories", in The Arabian Nights : *a companion*, *op. cit.*, pp. 63-102.

[99] L'histoire repose sur le comique de situation et la caricature des personnages. Chaque protagoniste croit être le meurtrier du bouffon du roi ; tour à tour, paniqués, ils se débarrassent du cadavre. Double renversement ironique : ceux qui fuyaient leur crime, se battent plus tard, devant le roi, pour s'en adjuger la responsabilité ; et le cadavre n'en est finalement pas un puisque le bouffon n'était qu'évanoui. Néanmoins, avant qu'il ne soit « ressuscité » (la fausse mort arrive à la favorite Qout al-Qouloub, dans

marchand et du génie et celui du pêcheur et du génie, ce principe, disions-nous, est pris à contre-pied : étonnante, dans la mesure où les histoires racontées par le marchand chrétien, le pourvoyeur et le médecin juif n'emportent ni enthousiasme ni conviction chez le sultan. Il faut attendre la truculence fantasque du Barbier, rapportée par le tailleur, pour satisfaire l'auditeur-despote. A son tour, ce dernier inverse le schéma déjà en place : on lui demande de se taire mais il veut raconter. Le comble est que l'énonciation caricaturée de ces récits a, mine de rien, réussi à construire la plus profonde structure d'enchâssement des *Nuits* : Schéhérazade raconte l'histoire du bossu dans laquelle le tailleur raconte l'histoire du Barbier qui raconte celle de ses frères. À moins qu'il ne faille renverser à notre tour la perspective : c'est parce qu'il y a insatisfaction du sultan puis demande de silence, qu'un dérèglement de l'énonciation et de la production d'histoires conduit à un déferlement incontrôlé. Les narrateurs feraient une sorte de double pied-de-nez aux énonciations précédentes : l'ennui n'empêche pas le récit car le manque reste à combler ; puis la demande de silence semble stimuler la parole. Par ce retournement d'une situation stéréotypée sur laquelle s'est bâtie le texte jusqu'ici, par la neutralisation des hiérarchies, par le fait que ce soit l'insupportable barbier qui, enfin, découvre que le bouffon n'est pas mort, nous avons le seul « récit » vraiment carnavalesque des *Mille et Une Nuits*. Il enchaîne le faux meurtre d'un bouffon, des mises en accusation invalides, des histoires qui ne plaisent pas, un narrateur à la loquacité maladive mais plus perspicace que tous les présents, une vrai-fausse résurrection et une envolée de rires pour conclure le tout[100]. Même la formule, qui signale la teneur sapientale du récit est emphatique : « Chaque mort a quelque chose de singulier, mais celle de ce bossu mériterait d'être écrite à l'encre d'or[101] ! »

Les histoires comiques ne manquent pas dans *Les Mille et Une Nuits*, à commencer par les manigances de Dalila-la-Rouée ou encore les farces provoquées par Harûn ar-Rashîd ou dont il est le spectateur. Ces histoires reposent sur le comique de situation, sur la caricature des personnages et sur un schéma éprouvé des récits d'astuces. Il existe aussi des pastiches, à l'exemple du « Conte d'Harûn ar-Rashîd et des filles » ; selon Aboubakr Chraïbi, cette histoire imite en le détournant le genre de la controverse (*munâzara*)[102]. Mais rares sont les

[100] Selon Jean-Patrick Guillaume, si le Bossu est « mort pour rire », c'est-à-dire qu'il est mort pour de faux, alors tout ce qui précède serait aussi « pour rire » de l'escamotage du faux cadavre jusqu'aux histoires rétributrices en passant par la mise à mort qui les provoque. GUILLAUME Jean-Patrick, « Les trois réunis », dans Les Mille et Une Nuits *en partage*, *op. cit.*, pp. 182-198.

[101] *Les Mille et Une Nuits*, trad. Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, éd. cit., vol. I, p. 291.

[102] CHRAÏBI Aboubakr, Les Mille et Une Nuits *: Histoire du texte et Classification des contes*, *op. cit.*, p. 153. Alors qu'elles sont en train de le masser, deux esclaves du calife se querellent afin de s'approprier son sexe. Dans son film, Pier Paolo Pasolini reprend et transforme cette scène (ce n'est plus le calife mais Nûr ad-Dîn), en en exposant bien la dimension comique.

cas qui, comme celui-ci, satirisent le scénario stéréotypé de l'œuvre et tendent tant vers la farce. Dans les « romans épiques », certaines scènes, censées susciter l'étonnement et l'admiration, peuvent aussi se lire comme des parodies de séquences narratives et de motifs stéréotypés. Mais la présence de l'humour dans les *Nuits* reste problématique en ce qu'il dépend évidemment des conditions de production et de réception du texte, des codes littéraires et culturels partagés par « l'auteur » et le « lecteur ». Pour avoir une vue plus fine de l'humour dans *Les Mille et Une Nuits*, il est impossible de se contenter d'impressions actuelles de lecture, forcément anachronique ; il faudrait, pour chaque récit, restituer les codes opératoires aux époques de sa production et de sa réception. L'hyperbole dans la traduction de Mardrus, par exemple, constituerait un aspect d'une étude de l'humour mais ne nous permet pas vraiment de le transférer aux *Mille et Une Nuits* comme corpus transmis, c'est-à-dire de le répercuter sur les autres versions. Cela rend hasardeux le repérage de détournement parodiques : une traduction peut le rendre tel à ses lecteurs, mais cela n'implique pas que, mettons, les lecteurs anglais de Lane ou les lecteurs arabe des manuscrits, le percevaient ainsi.

Deux exemples illustrent cette difficulté à certifier (mais le faut-il ?) l'humour transtextuel. Le moins convaincant : poursuivis par l'armée des Francs, Maryam la Ceinturière s'équipe afin de les affronter et de protéger son amant ʻAlî Nûr ad-Dîn qui, quant à lui, préfère rester précautionneusement en retrait[103]. Pour un lecteur contemporain, l'humour peut venir de l'inversion des rôles où la femme « fait l'homme » et où l'homme est ridiculisé. ʻAlî Nûr ad-Dîn n'est pas non plus un original dans les *Nuits* et correspond à un type de personnage masculin immature, dont ʻAzîz est le plus horripilant avatar. Or, cet humour n'est possible qu'en référence à des conduites déterminées par un ordre socioculturel où l'homme domine et s'amplifierait en référence à un scénario-type de la *sîra* des *Nuits* (ou du roman épique pour un Européen) où le chevalier combat pendant que la femme attend à l'abri en craignant de devenir butin de guerre. Cependant, cette lecture rencontre au moins deux restrictions : rien n'assure que la lecture parodique soit impliquée : la scène achève le combat des deux héros pour sauver leur amour et leur vie. Humour ou non, l'enjeu c'est la mort. Le personnage de Maryam fait partie des femmes *extraordinaires*, érudites ou guerrières, dont les exploits, coordonnés par les catégories *ʻajîb* et *gharîb*, visent à provoquer l'admiration et ʻAlî Nûr ad-Dîn lui sert de faire-voir. L'humour serait alors plutôt un effet collatéral et, anthropologiquement, rien n'autorise à généraliser ce type d'effet.

[103] *Ibid.*, vol. III, p. 466.

Le second exemple, plus bref, serait à prendre dans « L'Histoire du cheval d'ébène » : le jeune prince, bravache sur son cheval magique, jette un défi aux soldats attroupés de son futur beau-père, fanfaronne, caracole et s'envole devant l'armée médusée. Passage divertissant du récit, il pourrait se lire comme une parodie des préliminaires aux scènes de bataille.

Laissons là l'humour dont l'analyse n'est jamais évidente. Le plus étonnant, pour nous, sera de constater que les « lectures » modernes, très accaparées par le merveilleux, l'exotisme et les passions tragiques, n'abordent ou n'exploitent presque jamais la dimension humoristique existante des *Mille et Une Nuits*. Elles préfèrent l'inventer par parodie ou pastiche.

Quelques similitudes entre des récits, outre celles détaillées par Claude Brémond, sont aisément perceptibles : celles entre le « Conte d'Ali' Shâr et de sa servante Zumurrud » et du « Conte de 'Ali Nûr ad-Dîn et de Maryam la Ceinturière[104] » et celles entre « Sindbad le Marin » et le « Conte de Sayf al-Mulîk et de Badî'at al-Jamâl[105]. » Des morceaux d'intrigue communs rapprochent en outre le conte d'Alî al-Misri[106] et celui de Ma'rûf le savetier[107] : la fuite, démuni, loin de sa ville, l'imposture quant à sa richesse, l'accession réelle à celle-ci et l'intégration de la famille royale. Le « Conte du gouverneur et du voleur » dans la traduction Bencheikh-Miquel est, quant à lui, analogue à un des histoires du conte des « Trois gouverneurs ». Ajoutons aussi : le « Conte de l'oiseau Rokh » qui partage le nœud de son intrigue avec le deuxième voyage de Sindbad tandis que la fin diffère ; « Le Prince Ardâshîr et Hayât an-Nafût » (Nuits 729 à 738) entretient lui aussi quelques ressemblances avec le conte de Sindbad. Ces transformations de récits ne concernent pas uniquement les manuscrits arabes : Antoine Galland écrit le conte de la Cité d'Or à partir de l'histoire racontée par H'annâ, qui lui-même l'avait bricolée, modifiée à l'aide de motifs issus d'autres contes[108].

Au cours de leur élaboration, *Les Mille et Une Nuits* ont intégré des recueils indépendants : *Les Sept Vizirs* et *Sindbad le Marin*, voire, pour les lecteurs les plus bienveillants, les contes ajoutés par Antoine Galland. Dans la continuité, Joseph-Charles Mardrus a ajouté *L'histoire du Prince Diamant*, volée à un recueil hindoustani de Garcin de Tassy, des histoires populaires prises à Yacoub Artin-Pacha et des histoires du Hodja Nassr-

[104] Pour une étude du conte-type qui fournit une des structures communes à ces histoires, lire VAN GELDER Geert Jan, "Slave-Girl Lost and Regain : Transformations of a Story", in The Arabian Nights *in Transnational Perpsective*, *op. cit*., pp. 65-81.
[105] *Les Mille et Une Nuits*, éd. Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, éd. cit., vol. III, pp. 94-148.
[106] *Ibid.*, Nuits 424 à 434, vol. II, pp. 254-272.
[107] *Ibid.*, Nuits 989 à 1001, vol. III, pp. 761-810.
[108] *Ibid.*, p. 138.

Eddine. Il reprend en outre à Maximilien Habicht les histoires des capitaines de police du sultan Baybars. Or, ce qui est acceptable pour *Les Sept Vizirs* et pour de nombreux contes des *Nuits*, voire pour Sindbad, se voit en l'occurrence fermement réprouvé comme une pratique hétérodoxe, pour ne pas dire hérétique. On fera alors l'hypothèse qu'au moins deux raisons, fortement dépendante l'une de l'autre, expliquent cette différence de traitement : on ne concède à Mardrus qu'un rôle de traducteur, de traître-traducteur même, quand on voit la licence qu'il s'accorde. La position dans une autre culture, le passage à une autre langue empêcherait la légitimité d'ajouts de nouveaux contes. La différence d'avec le *Sindbad* de Galland réside dans la progressive mise en place d'une tradition, autrement dit de l'acceptation sur le long terme d'un changement. La deuxième cause est donc relative aux différences des situations historiques et littéraires des traductions et à l'absence d'une validation par la tradition dans le cas de Mardrus.

Plus localement, la réécriture de textes ou épisodes est appuyée par les réécritures de motifs, de séquences narratives et de clichés[109]. Les différents niveaux contribuent à assurer une certaine cohérence interne à l'œuvre. Des lieux tels la ville d'Iram-aux-Colonnes, la ville d'Airain pour Antoine Galland, les îles Waq-Waq ; le malentendu causé par un blanc d'œuf comme preuve diffamatoire d'un adultère ; la reprise d'épisodes narratifs types dont le plus récurrent est celui de la séduction amoureuse par l'entremise d'un tiers, servante ou vieille femme. Plusieurs récits mettent en scène des duels de savoir : le conte de « Tawaddûd », le conte de la prédicatrice, le cycle des *Sept Vizirs*, le « Conte du roi Jalî'âd, de son fils Wird-Khân et du vizir Shimâs ». Cette communauté d'intrigue ne signifie pas, encore Alî al-Misri une fois, que tout est dans tout, que toutes les histoires se reprennent dans les *Mille et Une Nuits* et que le recueil se mord la queue, mais qu'il y a exploitation continuelle d'une mémoire littéraire dont la présence se fait en permanence ressentir.

En fonction des interventions de conteurs, de scribes, de compilateurs, de traducteurs, la cohérence est plus ou moins lâche ou renforcée. En se concentrant dans un espace textuel restreint, ces phénomènes d'intertextualité ou les analogies entre les histoires favorisent

[109] Pour Jean-Louis Dufays, le motif, à la différence du thème abstrait, est doté d'un référent concret. Il est, à la suite d'Anne Herschberg-Pierrot, un « cliché narratif ». La séquence narrative, ou isotopie stéréotypée pour Dufays, Herscberg-Pierrot et Victor Renier, agence plusieurs prédicats. Elle se situe à un niveau intermédiaire entre tout ce qui est cliché, stéréotype, lieux communs et, de l'autre côté, les scénarios. Voir DUFAYS Jean-Louis, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire* [1994], Bruxelles, P. Lang, 2010, pp. 95-97 *et passim*. Le cliché, enfin, selon les diverses analyses de Ruth Amossy, est « figure de style léxicalisée et ressentie comme usée ». Voir AMOSSY Ruth, ROSEN Elisheva, *Les discours du cliché*, Paris, CDU/CEDES, 1982, p. 11.

l'unité du texte. Le manuscrit syrien utilisé par Antoine Galland, soigneusement élaboré[110], peut-être peaufiné par un seul auteur, constitue le paradigme de ce « tissu » intertextuel dense dont l'homogénéité est assurée par le procédé d'enchâssement des récits, d'origine indo-persane[111] et devenu une des marques de fabrique des *Mille et Une Nuits*, par le genre, « *ajîb* » et « *ghârib* », et par les motifs, « raconter pour survivre », par des thèmes, dont l'injustice du tyran, qu'il soit sultan ou génie et par la rhétorique de l'antithèse selon Aboubakr Chraïbi[112]. L'emboîtement des récits[113] ordonne – au deux sens de commander et de mettre en ordre – les résonnances intertextuelles, la réitération des lieux de parole – ceux des lisières de la mort – et de schémas narratifs. Les variations à partir de motifs-souches laissent ainsi entrevoir la possible prolifération étourdissante, exponentielle, des récits. Du conte de Shahrazade au cycle des « Trois dames de Bagdad », l'œuvre affiche une belle cohésion thématique, pragmatique et structurelle, historiquement justiciable de sources littéraires indo-persanes. Les efforts de cohésion n'en restent pas là. Dans l'édition Bûlaq, que suit globalement la traduction de Jamel-Eddine Bencheikh et André Miquel, les histoires brèves qui se suivent partagent des thématiques, des situations et des valeurs communes, par exemple ceux qui, du « Conte de l'Ange de la mort, du Roi et du Saint Homme » au « Conte du Saint Lépreux » exaltent les vertus religieuses, par la soumission au destin, le renoncement aux biens matériels ou la conversion, à travers des intrigues parfois apparentées. En quelque sorte, les contes relevant de même types, de genres ou sous-genres littéraires semblables voisinent fréquemment.

Pour la traduction d'Antoine Galland, Georges May, Sylvette Larzul et Jean-Paul Sermain ont chacun à leur manière établi que le travail de l'orientaliste allait dans le sens de la constitution d'un recueil cohérent, entre « unité et variété[114]. » Quant à la psychologisation du conte-cadre par Mardrus, elle donne une caution indispensable à une interprétation selon

[110] Selon Aboubakr Chraïbi, « [les *Nuits*] ont bénéficié, en effet, d'un effort d'élaboration, fort subtile, repérable, essentiellement, dans le choix des premiers contes […]. Il y a là un choix volontaire en vue d'une cohérence qui est d'abord d'ordre structurel. » : CHRAÏBI Aboubakr, « Présentation », *Les Mille et Une Nuits : contes arabes*, traduction d'Antoine Galland, Paris, Garnier-Flammarion, 2004, p. IX. Heinz Grotzfeld, quant à lui, attribue à l'auteur de l'archétype duquel descendent le manuscrit Galland, les autres manuscrits syriens ainsi que ceux de la branche égyptienne, une mise en forme organisée et cohérente des contes : GROTZFELD Heinz, « Les traditions manuscrites des *Mille et Une Nuits* jusqu'à l'édition de Boulaq (1835) », dans Les Mille et Une Nuits *en partage*, *op. cit.*, p. 460.

[111] Sur les traditions desquelles est tributaire le conte-cadre, voir COSQUIN Emmanuel, « Le prologue-cadre des *Mille et Une Nuits*, les légendes perses et le *Livre d'Esther* », *Etudes Folkloriques*, Paris, 1922, pp. 265-347. Plus récemment : BRÉMOND Claude, « Préhistoire de Schéhérazade », dans Les Mille et Une Nuits *: du texte au mythe*, *op. cit.*, pp. 21-39.

[112] « Présentation », *Les Mille et Une Nuits : contes arabes*, trad. Antoine Galland, éd. cit., p. X.

[113] Voir la fameuse étude de Tzvetan Todorov, « Les Hommes récits : *Les Mille et Une Nuits* », dans *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, pp. 33-46.

[114] SERMAIN Jean-Paul, « *Les Mille et Une Nuits* de Galland dans la culture française classique du conte et de la fiction », dans Les Mille et Une Nuits : *du texte au mythe*, *op. cit.*, p. 226.

laquelle l'organisation générale de l'œuvre serait concertée, calculée en vue de la transformation du roi-auditeur. Mardrus rassemble par ailleurs certains contes pour en faire des recueils dans le recueil[115] : « Le Parterre fleuri de l'esprit et le jardin de la Galanterie », « Anecdotes morales du jardin parfumé », « Le diwân des genres hilares et incongrus », « Les séances de la générosité et du savoir-vivre », « Le diwân des faciles facéties et de la gaie sagesse », « Les séances charmantes de l'adolescence nonchalante ».

René Khawam, dans la réédition revue et corrigée, à la fin des années 1980, de sa traduction initialement publiée de 1965 à 1967, récuse toute trahison envers les manuscrits mais il s'autorise néanmoins un réagencement thématique des histoires, sous le prétexte que les histoires ne suivent pas un ordre logique immuable. Avant lui, Joseph-Charles Mardrus fit de même en regroupant des histoires dispersées dans les autres versions, par exemple dans « Le parterre fleuri de l'esprit et le jardin de la galanterie » et « Les anecdotes morales du jardin parfumé », ou prises à d'autres traditions comme « Les séances charmantes de l'adolescence nonchalante ». Le regroupement est généralement motivé par un registre ou un type de discours, comique et plaisant ou sérieux et moral, en fonction des attentes de Schahriar. Ces retouches structurelles sont les manifestations les plus évidentes, avec l'ajout de nouveaux récits, de la « patte » du traducteur. Elles provoquent des échos, des analogies entre les histoires. L'unité n'est pas seulement assurée par la centralisation autour du mécanisme de production des récits, « raconte-moi une histoire ou je te tue », des correspondances entre les personnages, de lieux cardinaux – Bagdad, Bassora, Le Caire, La Chine – d'un genre et d'un type de discours : elle repose également sur la proximité entre des schémas narratifs. Dans la traduction de Jamel-Eddine Bencheikh et André Miquel, l'intervention du traducteur dans le réagencement ponctuel des histoires disparaît. Les analogies, plus tacites, sont principalement assurées par la contigüité des histoires, par le passage de l'une à l'autre. Grâce au maillage intertextuel, *Les Mille et Une Nuits* acquièrent un certain de degré de cohérence qui compense l'impression – hors du manuscrit Galland – d'une succession hasardeuse, non programmée, d'histoires[116].

[115] Ce que nous appelons à d'autres endroits des « cycles ». Tantôt il donne un titre à une brève succession de contes, à l'exemple des « Séances de la générosité et du savoir-vivre », tantôt il en regroupe qui sont dispersés dans d'autres versions ; tantôt, enfin, il mêle des histoires de diverses provenances. En vertu de ces titres, les histoires, mêmes morales, s'annoncent divertissantes.

[116] Nous ne nous arrêterons pas trop longtemps sur le problème de l'unité et de la cohérence de cette somme que sont les *Nuits*. On peut seulement mentionner deux lectures : pour l'une, représentée par Marie Lahy-Hollebecque, il y a unité, progression au fur et à mesure de l'œuvre. Une telle lecture, très dépendante de la traduction Mardrus, imagine une habile disposition des histoires par Schéhérazade afin de faire changer l'âme tyrannique et chagrine du sultan Schahriar. L'autre ferait presque des *Nuits* un bric-à-brac de contes. C'est le cas de Joseph Sadan. Ces deux lectures ne s'opposent en fait que dans l'absolu. Ramenées à la relativité des versions, elles manifestent tout simplement deux pôles entre lesquels les *Nuits* ont évolué.

Pour résumer, *Les Mille et Une Nuits* récoltent diverses traditions, qu'elles incorporent à plusieurs reprises, qu'elles cousent, qu'elles mélangent… Une seule histoire peut être issue de plusieurs motifs narratifs ou séquences héritées de contes-types, bricolés, mis ensemble par la propre créativité du conteur, du scribe, du traducteur… Des hypothèses très prudentes sur ce que pouvaient être *Les Mille et Une Nuits* avant le X^e^ siècle jusqu'à la tournure prise par les manuscrits dont nous disposons, l'écart semble très grand et les transformations radicales. Le récit-cadre lui-même n'a pas été épargné par l'évolution. Cette évolution et les variations d'un manuscrit à l'autre contraignent toute interprétation à relativiser ses prétentions à ses sources – et pourtant, nous le constaterons c'est toujours l'universalité de l'interprétation qui prévaut en la matière. Cette évolution tendrait d'autre part à relativiser l'idée d'une unité cohérente de chaque compilation et la stabilité de cette unité dans le temps. Le compilateur, lui, en plus de l'intégration de nouveaux contes, interviendrait parfois au niveau de l'ensemble pour élaborer une œuvre ayant une unité, une cohérence, même si, selon Heinz Grotzfeld, le peaufinage de l'assemblage par les compilateurs doit être mesuré avec prudence :

> Dans l'ensemble, les divers répertoires des *Nuits* donnent l'impression que plus une compilation a été produite tardivement, plus ses éléments semblent avoir été rafistolés au hasard plutôt que d'être le résultat d'une organisation volontaire. Certaines séquences d'histoires ont été sans doute arrangées intentionnellement, comme tout ce qui concerne le sujet, la structure, et les protagonistes ou leurs noms. Cependant, ces tentatives d'organiser les matériaux ne peuvent que rarement être attribuées aux compilateurs. Dans la plupart des cas, il est évident, ou au moins nous avons des raisons de penser que de telles séquences existaient déjà dans les matériaux que les compilateurs avaient à leur disposition. Ces matériaux comprenaient normalement des fragments en provenance de recensions plus anciennes des *Nuits* ou des collections d'histoires déjà classées par sujets. Dans certains cas, les compilateurs semblent avoir augmenté les séquences d'histoires déjà existantes par l'addiction d'une histoire similaire au moment où ils constituaient leur nouveau répertoire. Dans d'autres cas, la création à proprement parler d'une telle séquence résultait probablement de leur initiative[117].

Il complète ces conclusions en remarquant que la créativité de ceux qui ont transmis les *Nuits* intervient principalement sur les récits les plus anciennement présents (« *ancient repertoire* »).

---

[117] *"On the whole, the various repertoires of the Nights give the impression that the later a compilation was produced, the more it appears to be patched together at random rather than to result from deliberate organization. Some sequences of stories have no doubt been arranged intentionally, such as those relating to subject, structure, and protagonists or their names. Only rarely, however, can these attempts at organizing the material be attributed to the compilers. In most cases there is evidence, or at least reason, to assume that such sequences were already encountered in the materials the compilers had at their disposal. These materials normally comprised fragments of older recensions of the Nights or collections of stories already arranged by subject. In some cases, the compilers appear to have enlarged sequences of stories already existing by adding a similar story when assembling their new repertoire. In other cases, the actual creation of such a sequence might result from their effort*". GROTZFELD Heinz, "Observations on Compilation and Transmission of the *Arabian Nights*", in *The Arabian Nights in transnational perspective*, Ulrich Marzolph (ed.), Detroit, Wayne State University Press, 2007, p. 58.

2. L'œuvre ouverte

2.1. La génération du conte

À la différence de Heinz Grotzfeld et de Claude Brémond, dont les études démantèlent la perfection de l'assemblage pour élire comme acteur de premier plan, le hasard, la malfaçon, l'erreur de transcription qui fait apparaître des scénarios et des significations inédits, Jamel-Eddine Bencheikh, quant à lui, par la présentation d'une « parole prisonnière », propose une interprétation capable d'éviter le problème des auteurs, de reconnaître les apports continuels et infinis, d'affirmer une œuvre ouverte et en devenir, sans renoncer à l'unité. Son analyse ne contredit pas frontalement l'approche de Claude Brémond ou d'Heinz Grotzfeld. Elle se déplace plutôt à un autre niveau pour récupérer la cohérence mise en brèche par le caractère hasardeux, contingent et hétérogène des transformations que les travaux philologiques et historiques font voir. Selon lui, l'œuvre s'auto-engendre, sous l'impulsion d'une *nécessité*, une parole silencieuse qui commande un « schéma générateur », des « mécanismes de production du sens[118] », des soubassements silencieux. Les contes que le poéticien sélectionne pourraient s'enorgueillir d'un mécanisme parfait : tout y est mis au service de ce que le conte a à dire, dans la réitération vitale et angoissante des affrontements du désir et de la loi. *Les Mille et Une Nuits* sont pour lui une œuvre de la tentative d'accomplissement du désir dans la conjuration du manque originel et le franchissement des limites, à commencer par les étouffoirs de la parole. La parole transcende toutes les réalisations littéraires, qui ne peuvent être que des supports éphémères, des apparences passagères : « Construction anonyme, travaillée par des siècles, s'originant en des mémoires lointaines, les *Nuits* ne peuvent mimer qu'elles-mêmes. Je ne leur demande pas de me parler, mais de se parler, donc de me laisser surprendre leur langage[119]. »

Des propres dires de Bencheikh, cette « parole » sous-jacente, silencieuse, sorte d'hypogée difficile à extraire, ne remet pas en cause le caractère apparemment hétéroclite des compilations que les principaux traducteurs européens viseront à unifier. Ce défaut de cohésion est même la condition de la « nécessité » de Bencheikh ou de la créativité : on détournerait volontiers les propos d'Heinz Grotzfeld au sujet des ajouts faits par Antoine

[118] BENCHEIKH Jamel-Eddine, Les Mille et Une Nuits *ou la parole prisonière, op. cit.*, p. 10.
[119] *Ibid*., pp. 15-16.

Galland : c'est parce que les liens entre les histoires sont lâches que plusieurs ont cru bon d'ajouter du supplément[120].

Si nous comparons *Les Mille et Une Nuits* à un labyrinthe, comme nous y invite Jorge Luis Borges, le déambulateur, visiteur de ce labyrinthe, aurait plus l'impression non pas de se perdre, mais de revenir à des points par lesquels il est déjà passé, et à partir desquels il est amené à choisir d'autres directions, à s'engager dans une nouvelle bifurcation. L'image du labyrinthe invite donc à reformuler la tension entre répétition et variation par le terme de « possibilités » d'un récit, d'une séquence narrative, d'un motif ou d'un cliché. C'est ainsi que procède Shahrâzâd, déléguée d'un auteur-fictif[121] : sa créativité repose sur la duplication de séquences narratives et thématiques à partir desquelles elle élabore une nouvelle variation, c'est-à-dire de la nouveauté. Il s'agit là de stratégies narratives intertextuelles plus précises que la réitération sans fin des antagonismes fondamentaux de l'existence mais qui, toujours d'après Jamel Eddine Bencheikh, servirait toujours le projet du conte. *Les Mille et Une Nuits* sont paradigmatiques de ce que Michel Schneider dit à propos d'une œuvre influencée par elles, *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki ; au moins autant que ce dernier, elles sont,

> l'illustration des pouvoirs de la littérature d'engendrer du nouveau à force de répétitions : toujours la même histoire, racontée une fois encore, toute neuve. […] La littérature, portée ici à l'incandescence où elle se consume elle-même tire son ressort de fascination chez le lecteur de l'angoisse d'une duplication maîtrisée et transformée en plaisir par la variation stylistique et l'ingéniosité inventive[122].

À un niveau assez abstrait, cette tension entre répétition et variation, duplication et nouveauté, nous laisse voir que tout récit porte avec ou en lui ses possibles, c'est-à-dire sa réitération partielle ou totale et ses variations, sa stabilité et ses différences, sa « mêmeté » – en détournant Paul Ricœur – et ses altérations. Plus un récit sera évasif sur des faits, des personnages, des lieux, un imaginaire, plus il sera irrésolu, plus il laissera ouverte la gamme

[120] Grotzfeld désapprouve ces supercheries : « dès qu'il [Galland] a compris que la structure des *Alf layla* et qu'il a réalisé qu'il n'y avait pas de relation forte entre les histories racontées par Sharazâd d'une part et le récit-cadre de l'autre, il pouvait se sentir autorisé à intervenir » ("*once he had understood the structure of Alf layla and had realized that there was no strong relation between the stories told by Sharazâd on the one hand and the frame story on the other, he could feel entitled to his interpolation*.") GROTZFELD Heinz, "Observations on Compilation and Transmission of the *Arabian Nights*", art. cit., p. 19.

[121] Cet auteur fictif des *Mille et Une Nuits* serait un équivalent de la tournure par laquelle *Les Mille et Une Nuits* sont en position de sujet d'un prédicat, comme si elles étaient leurs propres créatrices, une somme auto-engendrée, auto-perpétrée, un inconscient extérieur à tout sujet qui prendrait en otage des plumes (les scribes) pour parler à travers eux.

[122] SCHNEIDER Michel, *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 1985, p. 46.

des variantes. On peut y ajouter de surcroît le facteur socioculturel : moins un texte sera sacralisé ou célébré dans la perfection de son originalité, plus il sera accueillant aux propositions de réécriture. Ces virtualités narratives et cognitives sont précisément ce que les réécritures d'un texte explorent et actualisent. Au XVIII[e] siècle, Thomas-Simon Gueulette, Pétis de la Croix et Crébillon se plaisent à imiter et remanier allégrement le canevas du conte-cadre, avec une liberté rendue plus grande par la nouveauté de l'œuvre de Galland pour la littérature française[123].

Ainsi, au niveau textuel, le prétendu infini des *Mille et Une Nuits* est maintenu par les nombreuses combinaisons des personnages-types, des thèmes, des actions. L'imagination de Schéhérazade n'est pas sans fin : elle dépend de la transmission d'un corpus immense mais fini de textes qui, eux-mêmes, ne sont pas sans se recouper. Cette dialectique infini-fini rejoint les compréhensions différentes du récit-cadre : simple boîte qui ne discrimine pas les histoires pour les uns, sélectionnant et déterminant ses contenus selon d'autres.

La compréhension de la genèse des *Mille et Une Nuits* révèle donc l'ampleur des processus d'échanges, d'annexions, d'hybridations, de transformations littéraires avec les hasards que cette évolution manuscrite intègre. Les *Nuits* paraissent se réécrire elles-mêmes pourrait dire Bencheikh. Le geste intertextuel fonctionne ainsi comme principe de transformation continuelle des *Nuits*. Les divers procédés de l'intertextualité au sens large s'y retrouvent, c'est-à-dire les différents types d'architextualité définis par Gérard Genette[124]. C'est pourquoi, le raccourci selon lequel des histoires orales[125] ont été progressivement portées à l'écrit estompe presqu'entièrement la complexité des interactions oralité/écriture et le réseau des emprunts dans la texture d'un seul récit. D'une certaine manière, *Les Mille et Une Nuits* sont une somme de palimpsestes qui auraient déteint par endroits les uns sur les autres : un nouveau conte arabe s'écrit sur les traces d'un récit indien, un conte plus sophistiqué s'écrit à partir d'un plus archaïque, une mouture simplifiée succède à une plus élaborée pour ensuite être greffée des emprunts d'autres contes… Tous les récits auraient ainsi été réécrits à partir de ou *sur* un ou plusieurs récits plus anciens. Certes, l'idée selon laquelle chaque livre est fait de plusieurs livres, quand ce n'est pas de tous les livres, est une évidence fermement rappelée par la critique moderne, qui, dans ses positions les plus

[123] PERRIN Jean-François, « Les transformations du conte-cadre des *Mille et Une Nuits* dans le conte orientalisant français du début du XVIII[e] siècle », dans Les Mille et Une Nuits *: du texte au mythe*, *op. cit.*, pp. 237-252.
[124] GENETTE Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, *op. cit*, pp. 7-18.
[125] Il en irait de même si l'on prenait le contre-pied en faisait des *Nuits* une anthologie de textes littéraires.

radicales, est allée jusqu'à en faire le bourreau de l'Auteur. Michel Schneider le résume de la manière suivante : « La signature, la singularité des noms est une illusion moderne masquant le fait que chaque auteur est plusieurs et que ce qui constitue la littérature est davantage la chaîne des redites et la succession des formes impersonnelles que l'écho répercuté des noms propres. Ecrire c'est perdre le pouvoir de dire "Je" […][126]. »

Dans le cas des *Mille et Une Nuits*, la « matière » vient toujours d'un ailleurs, qu'il soit pratique orale ou pratique de la littérature écrite ; elle est toujours l'objet d'une transmission, et semble se réécrire continuellement, mue par ce qu'Ulrich Marzolph nomme un « concept créatif »[127] qui serait, rapporté à d'autres métaphores, l'énergie de laquelle est faite la « matière » des *Nuits*, assimilable à la « matière narrative »[128] dont parle Claude Brémond, à condition toutefois de ne pas restreindre le « narratif » à une combinatoire de séquences-types mais comme ce qui actualise un imaginaire, un ensemble de représentations ; à la condition aussi, nous avertirait Jamel-Eddine Bencheikh, « de bien distinguer l'organisation du récit de la poétique du sens[129]», de prendre en considération le renouvellement d'une idéologie et sa contestation.

2.2. Une anthologie fermée ou une compilation ouverte ?

De l'image des *Nuits* en bibliothèque est issue la conception, partagée par plusieurs lecteurs dont Claude Brémond, Jamel-Eddine Bencheikh et Jorge Luis Borges, selon laquelle ce mélange incessant de récits, cette mémoire intertextuelle, a été enrichie continûment, en Europe où les *Nuits* ont poursuivi leur évolution. De nouvelles versions ont alors été produites, sans pour autant s'exclure. On verra que cette tendance est poussée à l'extrême chez Borges pour qui *Les Mille et Une Nuits* seraient toutes les versions des *Mille et Une Nuits*. Cette conception encourt le risque de « diluer » l'identité de l'œuvre jusqu'à lui en faire perdre sa spécificité – par fraude, toute imitation à la manière des *Nuits* peut aspirer à en faire partie. Dès le propos liminaire à son essai sur *Les Mille et Une Nuits*, Jamel-Eddine

[126] SCHNEIDER Michel, *op. cit.*, p. 58.
[127] MARZOLPH Ulrich, « Juhâ dans *Les Mille et Une Nuits* », dans Les Mille et Une Nuits *en partage*, *op. cit.*, p.478 : « […] je ne me réfère pas aux *Mille et Une Nuits* en tant qu'elles seraient incarnées dans un manuscrit, une édition imprimée ou une traduction particuliers. Je considère plutôt *Les Mille et Une Nuits* comme un concept créatif qui a donné naissance à diverses œuvres littéraires, aussi bien dans son environnement arabe que dans les adaptations européennes. »
[128] « Il s'agit donc de s'interroger sur les transformations que subit une matière narrative en fonction des genres littéraires, des niveaux de culture, des mentalités nationales, de l'organisation sociale et politique, des croyances religieuses qui la remettent en forme pour la plier à leurs contraintes. » BRÉMOND, Claude, « En deçà et au-delà d'un conte : le devenir des thèmes », dans *Mille et un contes de la nuit*, *op. cit.*, p. 81.
[129] *Ibid.*, p. 36.

Bencheikh perçoit une identité supra-textuelle dont l'inconvénient est de reposer sur de nombreux éléments difficilement repérables spontanément :

> Par œuvre, j'entends non pas une réalisation textuelle *prise* dans tel ou tel manuscrit, mais les mécanismes complexes, l'écheveau de significations, la totalité des représentations qui constituent l'existence profonde de ce corps vivant, sans cesse en activité féconde, en cours d'élaboration que sont les *Nuits*[130].

Ce propos longe nos questions sur la réécriture dans *Les Mille et Une Nuits* et à partir d'elles. Dans le chapitre consacré à l'élucidation des stratégies signifiantes du conte-cadre ou conte générateur, il mentionne brièvement l'introduction frauduleuse par Mardrus du conte de « L'Histoire splendide du Prince Diamant », traduite depuis les contes hindoustanis de Garcin de Tassy, pour faire valoir le fait que ce conte n'est pas un intrus dans *Les Mille et Une Nuits*, qu'il n'a rien d'un intrus car il reproduit le schéma générateur des contes et l'aventure d'une passion amoureuse. Il s'agit moins d'une réécriture de thèmes et de motifs déjà présents dans les *Nuits*, que d'une concordance, d'une mise en accord de l'organisation du sens, ce à quoi nous reviendrons ultérieurement pour l'expliciter. L'auteur conclut alors : « Autrement dit, Mardrus a choisi un conte qui ne s'*intègre* pas seulement aux *Nuits*, mais qui se *joint* à elles. Nous avons là *in vivo*, si l'on peut dire, une pratique de conteur dont le choix est orienté fermement par les dispositions générales qui ont présidé à la constitution de l'ensemble. C'est un appel de sens, nous y reviendrons, qui provoque la jonction[131]. » Sa dernière phrase mérite plus que les autres qu'on la retienne. En plus des structures formelles, des thèmes, des personnages, du style, la réécriture d'une œuvre porte également sur les « cheminements du sens », induits par ces « appels de sens », qui peuvent être rapprochés de la « transposition sémantique » de Gérard Genette[132]. Dans le cas où seuls les mécanismes sémantiques seraient transposés, on assisterait à une réécriture très litigieuse, contestable.

À la différence de Claude Brémond, pour qui les métamorphoses des contes sont affaire d'évolution de schémas narratifs, de boutures, de tronçonnages, d'assemblages, pour Bencheikh, ce sont les antagonismes générateurs du sens qui se perpétuent. Les erreurs ne relèvent que des apparences, de la surface pour Bencheikh. Elles ne nuisent pas à l'essentiel qu'est la production latente du sens. Chaque nouveau conte poursuit l'affrontement du désir de la loi, prolonge les « cheminements du sens » dans d'autres directions, d'autres

[130] BENCHEIKH Jamel-Eddine, Les Mille et Une Nuits *ou la parole prisonnière*, Paris, Gallimard, 1988, p. 15. Pour un développement de la théorie de l'auteur, nous renvoyons à la suite de ce chapitre.
[131] *Ibid.*, p. 31.
[132] GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 418.

configurations, sans fin. Le conte est comparé à un « organisme vivant[133]. » Le matériau linguistique peut se transformer par la traduction, les précisions gonfler ou disparaître, le projet profond du récit, ses significations fondamentales, transhistoriques, se perpétueraient par la transmission. Les cultures s'emparent des contes avec plus ou moins de rudesse mais sans les empêcher de s'échapper. « Né du surgissement d'un sens, le conte des *Mille et Une Nuits* ne se dissout pas dans une conclusion. La fin d'une anecdote ne prononce pas la clôture du sens. Il y aura toujours une mille et deuxième nuit pour accueillir la renaissance de la parole[134]. » En dépit d'une conception du sens à laquelle certains reprocheraient d'être un peu trop dualiste – binarité du fond et de la forme, ou selon sa formule, « Sous l'habillage du récit, le corps du sens[135] » – qui la précède, la dernière phrase de Bencheikh mérite d'être retenue comme gageure pour expliquer certaines pratiques intertextuelles. Les réécritures auraient ainsi pour vocation d'offrir à leur tour un lieu d'incarnation du sens, une « nouvelle forme au combat », afin que la parole ne cesse pas : « Le conte n'est pas un récit qui s'achève, mais une écriture qui s'imagine[136]. »

La thèse de Bencheikh, qu'on y adhère ou non, encourage surtout à tirer les conséquences de la conception des *Mille et Une Nuits* comme d'une bibliothèque en devenir, d'une matière, d'un « concept créatif » ou encore d'une « écriture qui s'imagine ». Tout en reconnaissant que cette conception ne solutionne aucunement le problème de l'identité des *Mille et Une Nuits*, elle nous amène alors à la question philologique et idéologique : quel est le vrai texte ? De quoi est-il fait ? Où est le texte authentique ? À qui appartient-il ?

Dans « La nébuleuse du conte : essai sur les premiers contes de Galland[137] », Claude Bremond, Aboubakr Chraïbi, Anne Larue et Margaret Sironval, plutôt favorables à la conception ouverte de l'œuvre, expriment sous forme de paradoxe ce qui apparaîtra encore comme un problème dans la suite de notre propos :

> Les *Nuits* fonctionnent comme une structure d'accueil, comme un asile pour contes égarés. Le risque paraît grand de voir l'unité du recueil s'effondrer sous l'hétérogénéité des immigrants qu'il intègre. Le paradoxe est donc que *Les Mille et Une Nuits*, au bout du compte, demeurent si spécifiquement *Les Mille et Une Nuits*…[138]

[133] BENCHEIKH Jamel-Eddine, Les Mille et Une Nuits *ou la parole prisonnière*, op. cit., 34.
[134] *Ibid.*, p. 35.
[135] *Ibid.*, p. 37.
[136] *Ibid.*, p. 38.
[137] BRÉMOND Claude, CHRAÏBI Aboubakr, LARUE Anne, SIRONVAL Margaret, « La nébuleuse du conte : essai sur les premiers contes de Galland », dans *Les dames de Bagdad*, Claude Brémond et André Miquel (dir.), Paris, Desjonquères, 1991, pp. 125-156.
[138] *Ibid.*, p. 127.

La notion de « structure d'accueil », opérante quoiqu'imprécise, rejoint donc la représentation des *Nuits* comme d'un conservatoire littéraire, une bibliothèque, une somme-mémoire de littérature, centrée sur un corpus commun, saisie par des recueils que Pierre Péju voit comme un lieu de croisement des récits :

> Aux dangers du récit unique, on ne peut qu'opposer l'esprit du recueil qui considère le monde comme une collection de récits qui ne valent et ne fonctionnent que dans le cadre de relations et d'échanges incessants. […] Le recueil est une métaphore, l'image d'un livre sans fin ou d'une bibliothèque sans fond[139].

Les interactions, à l'intérieur de cette « structure ouverte », enrichissent les significations de chaque récit par des mises en regard, en perspective. Pour le lecteur, tout un réseau de répétitions et de variations, les traces d'une combinatoire, les jeux de réécritures et d'assemblages sont lisibles et participent au plaisir du texte. Ce plaisir prend une dimension supplémentaire dès lors que le lecteur sait rattacher *Les Mille et Une Nuits* à la « mémoire des œuvres », c'est-à-dire quand il sait reconstituer les filiations à des genres, historiquement déterminés, des œuvres, des situations de production.

Mais cette conception, métaphorisée par la bibliothèque dont on tirerait des recueils, paraît abriter deux faiblesses : à cause du brassage des récits, l'unité ferait défaut aux *Nuits*. La notion de « matière narrative » et les démonstrations de Claude Brémond pointent ce défaut et privent *Les Mille et Une Nuits* d'un statut d'œuvre. C'est alors qu'interviennent des compilateurs et, à un degré supérieur d'élaboration, les traducteurs, qui vont alors conférer une unité et cette identité au corpus et en faire une œuvre. De ce point de vue, traditionnellement, *Les Mille et Une Nuits* ne sont pas une œuvre, mais une série d'œuvres distinctes bien qu'apparentées. Gilbert Grandguillaume et François Villa, à l'appui de la traduction Mardrus qui s'y prête parfaitement, déclarent :

> Affirmer, en tout premier lieu et pour essayer de ne plus l'oublier, l'unité de l'œuvre : *Les mille nuits et une nuit* sont *un* livre; Le *livre des mille nuits et une nuit* […]. Ne pas oublier donc qu'au bout du chemin, ce que le parcours a accompli, c'est l'écriture d'un livre. […] *un livre* et non un ensemble de contes, *une œuvre* et non une anthologie, *une unité* et non une récollection ou une recension[140].

---

[139] PÉJU Pierre, *L'archipel des contes*, Paris, Aubier, 1989, p. 52.
[140] GRANDGUILLAUME Gilbert, VILLA François, « *Les Mille et Une Nuits* : un mythe en travail », *Peuples Méditerranéens*, n°56-57, « Mythes et récits d'origine », juillet-décembre 1991, p. 55.

Il leur manque juste de préciser que cette affirmation est valable relativement à la traduction de Mardrus – ou éventuellement à une autre.

La deuxième faiblesse vient de ce que cette conception des *Nuits* ne définit pas l'identité des *Mille et Une Nuits*, puisqu'elle ne délimite pas un contenu fixe, ne réfère pas à une origine ou ne perçoit pas, selon une notion anachronique, une « originalité » : qu'elles soient une « structure ouverte », une « matière narrative », certes, mais en quoi, par quoi se spécifieraient-t-elles ? Mais, par un retournement dialectique, cette faiblesse dénoncerait en fait le manque de pertinence des critères.

Contre cette conception, d'autres lecteurs prônent une identité plus restreinte. En 1949, Nikita Ellisseef fait la part des différentes sources des *Mille et Une Nuits*. À la suite notamment de Joseph von Hammer, il considère comme originaux des contes présents dans le *Hezar Afsané*, établissant ainsi le profil de *Nuits* authentiques[141]. Si sa démonstration fait la preuve des processus d'incorporation de textes à partir de différentes sources au sein de ce qui devient une « mémoire de la littérature », elle parait exclure le fait que des recueils et contes indépendants des *Nuits* puissent un jour en faire partie *légitimement.*

La conception des *Nuits* comme une somme de textes régulièrement sujette à la réécriture est aussi contestée par René Khawam dans l'introduction à sa traduction. Des principales traductions françaises, celle de R. Khawam se distingue par un point de vue « authentiste » radical. Conventionnel lorsqu'il s'en prend au Galland, coupable à ses yeux de trahison par l'ajout d'apocryphes, il surprend lorsqu'il attribue les *Nuits* à un seul auteur. Il est vrai qu'il aurait existé un archétype, mais celui-ci ne s'érige pas en origine. Il aurait été une synthèse, un sommet de l'évolution des *Nuits*. L'introduction de Khawam s'en prend aux traîtrises grimées d'hypocrisie de son prédécesseur puis s'étonne que personne, entre Mardrus et lui, n'ait osé retourner aux manuscrits[142]. Il présente alors l'écriture des *Nuits* comme une émergence soudaine, fruit d'un écrivain à l'inventivité profuse. Les analogies qu'il dresse avec Rabelais ou Cervantès sont révélatrices. L'interaction, le tissage de traditions, de motifs narratifs, par plusieurs conteurs, la succession de plusieurs genres littéraires, bref, tout ce qui

[141] ELISSEEFF Nikita, *Thèmes et motifs des* Mille et Une Nuits - *Essai de classification*, Beyrouth, Institut français de Damas, 1949, p. 44.

[142] « Ce qui nous surprend […], c'est qu'après [Mardrus] personne, jusqu'à ces dernières années n'ait songé à y aller voir de plus près. Comme si, par un accord tacite unanime, *Les Mille et Une Nuits* devaient se voir éternellement refuser le statut de texte à part entière […], ignominieusement vouées à un état de bâtardise qui dût exclure toute prétention à l'authenticité. » KHAWAM René, « Introduction », *Les Mille et Une Nuits*, t. 4, *La saveur des jours*, Paris, Phébus, 1987, p. 14.

fait des *Nuits* un assemblage hétéroclite pour certains, prend cohérence chez Khawam pour devenir le fait de l'influence :

> Que l'auteur initial de l'œuvre ait lui-même transposé à sa façon certains contes connus depuis la nuit des temps, comme il est d'usage en Orient (et parfois même en Occident – ainsi chez Rabelais), ne saurait justifier le zèle de ces épigones : de quel droit irait-on, par exemple, rajouter des chapitres, voire des livres entiers, aux aventures de Gargantua et de Pantagruel, sous prétexte que Rabelais a visiblement emprunté certains de ses thèmes au répertoire des conteurs médiévaux[143] !

Passons sur la distinction discutable entre Orient et Occident ; l'analogie entre les *Nuits* et Rabelais, assumée avec aplomb, a de quoi surprendre : elle fait des *Nuits* une œuvre unique, clairement et précisément identifiable, couronnée par l'autorité d'un auteur, redevable comme tout texte d'influences, d'autres auteurs, mais maître de sa création dans l'invention d'une œuvre originale. La conclusion des trente-sept années de recherche consacrées par Khawam aux manuscrits des *Nuits* met de côté la diversité générique des *Nuits*, l'ampleur de la somme, la multiplicité des lieux, des registres, des points de vue, l'hétérogénéité… ainsi que les mentions des *Mille et Une Nuits* antérieures au XIII^{e} siècle où il situe l'auteur présumé. Cette mise en avant d'un auteur présumé lui permet de se positionner à son tour par rapport à Antoine Galland et à Joseph-Charles Mardrus et de justifier sa nouvelle traduction. Par un acte caractéristique de cette lecture « restrictive », Sindbad le Marin sort de sa version. Sa position, proche de l'étude de Nikita Elisseeff[144] pour la recherche de *la* version authentique, nous intéresse particulièrement en ce qu'elle est révélatrice d'une difficulté à appliquer une identité au corpus des *Mille et Une Nuits*, à savoir des contours et des articulations entre les récits, sans passer ni par la transcription depuis l'oral, ni par le rattachement à un auteur. La citation de Khawam ci-dessus nous conduira ultérieurement à poser la question de l'appartenance ou non d'un texte aux *Nuits*, non pour la résoudre – ce que les spécialistes des *Nuits* font – mais pour questionner, à partir de l'identité problématique de l'œuvre, la relation entre une imitation, par exemple, et son modèle.

La conception restreinte, « authentiste », des *Mille et Une Nuits* réduit le corpus à un nombre limité de récits homogènes. Elle solutionne le problème de l'identité par le traçage d'une date de péremption au-delà de laquelle *Les Mille et Une Nuits* ne peuvent plus être que falsifiées ; et, en conséquence, elle opère une réduction à un noyau jugé comme valable parce qu'identique, constant, d'une version à l'autre. Parmi les raisons qui motivent l'élection d'un texte authentique par filtrage d'un corpus, on citera les plus évidentes : promotion d'une

[143] *Loc. cit.*
[144] ELISSEEFF Nikita, *Thèmes et motifs des* Mille et Une Nuits - *Essai de classification*, Beyrouth, Institut français de Damas, 1949, 244 p.

version contre celles qui précèdent, réaction à l'inflation des discours sur les *Nuits* et aux récupérations concurrentes, affirmation d'une identité culturelle homogène. Pour les traducteurs, le contrat d'authenticité est indispensable : plus qu'une manipulation pour se donner bonne conscience, elle est un gage de scientificité incontournable par lequel le texte édité accède au rang de version digne d'être un de ces livres qui font *Les Mille et Une Nuits*. Du côté des intellectuels arabes, il y aurait une volonté de contester la mainmise critique des Européens sur les *Nuits* et de participer avec plus de visibilité, de légitimité et de percussion aux discours tenus sur « l'œuvre ».

L'alternative authentiste construit une vérité taxinomique du texte mais, pour ce faire, doit renoncer à la réalité de la circulation des récits et de la porosité des œuvres, à la détermination par le milieu socio-historique, aux procédés de constitution d'une tradition (réfutée puisqu'on y coupe court), à l'existence des autres manuscrits tout aussi légitimes puisque désignés comme étant *Les Mille et Une Nuits* par la tradition, autrement dit à tout ce qui validerait cette « vérité » du texte. Elle décrète une identité et, avoue, par ce geste même, que l'identité, dans le cas d'un cas complexe comme *Les Mille et Une Nuits*, relève presque complètement de la décision d'une autorité littéraire.

Penser *Les Mille et Une Nuits* comme un corpus évolutif, une « matière narrative » reconfigurée et redéfinie textuellement, historiquement et culturellement au moment de chaque version, nous paraît la plus respectueuse des résultats des recherches historiques sur les manuscrits laissés aux oubliettes, sur l'évolution du corpus, et sur les différences traductions des *Mille et Une Nuits* ; c'est de surcroît l'interprétation la plus respectueuse de la créativité artistique produite par *Les Mille et Une Nuits*. Ce serait ainsi la plus profitable pour notre réflexion, car elle n'exclut rien *a priori* et s'avère la moins compromettante idéologiquement et scientifiquement pour qui n'est pas expert des *Mille et Une Nuits*.

En fin de compte, lorsque l'on parle de reprise des *Mille et Une Nuits*, de quelles *Mille et Une Nuits* s'agit-il ? D'une version en particulier ? Si oui, est-elle toujours perceptible ? D'un fondu entre plusieurs versions ? D'un extrait de *topoï*, de schémas narratifs préservés par la mémoire, donc d'un ensemble de réminiscences littéraires et éventuellement artistique ?

3. Le mémorial et l'immémorial

3.1. La mémoire de Shahrâzâd

Loin de prétendre à l'originel et, par ce biais, à l'original, ce en quoi se rêverait un modèle fondateur, les recueils actuels des *Mille et Une Nuits* ne cachent pas leurs sources : le savoir de Schéhérazade est indiqué dès le début et chaque histoire s'ouvre par une formule de rattachement à l'extériorité : « On raconte » à mettre en relation avec l'information donnée sur Schéhérazade. La traduction de Joseph-Charles Mardrus, comme celle de Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, énumère ces lectures : elle « avait lu des livres, les annales, les légendes des rois anciens et les histoires des peuples passés. On dit aussi qu'elle avait réuni mille livres d'histoire ayant trait aux peuples des âges passés et aux rois de l'Antiquité et aux poètes » et annonce la transmission à venir : « Et elle était fort éloquente et très agréable à écouter[145]. » Antoine Galland, concentre cette énumération dans un processus cognitif abstrait : la mémorisation « [e]lle avait beaucoup de lecture et une mémoire si prodigieuse, que rien ne lui était échappé de tout ce qu'elle avait lu[146]. » La formulation du traducteur présente l'intérêt d'établir explicitement le lien entre ce qu'elle a lu et ce qu'elle raconte : une capacité de mémoriser hors du commun. Suit le détail de ses domaines de compétence : « Elle s'était heureusement appliquée à la philosophie, à la médecine, à l'histoire et aux beaux-arts ; et elle faisait des vers mieux que les poètes les plus célèbres de son temps. » Dans le corps du recueil, la voix narrative de Shahrâzâd, la formule habituelle « on raconte » est remplacée parfois, souvent pour les anecdotes historiques, par la référence à l'énonciateur premier ou au transmetteur, garant de la chaîne de transmission du récit, ce qui est traditionnellement une façon d'authentifier la transmission et la valeur du *mathal*.

Les *Mille et Une Nuits*, qui se réclament d'une antériorité littérature et culturelle, affichent ainsi explicitement leur filiation à la mémoire de la littérature et recomposent, différemment cette mémoire, illustrant par elle-même l'idée qu'il n'existe pas d'origine unique, pure, authentique, que ce soit à un texte, toujours le produit d'un dialogue du créateur avec d'autres textes, d'autres discours. Cette mémoire de la littérature n'est pas universelle, au sens où elle ne rassemble pas tous les « types » de récit ni des types de récits universels. Le

[145] *Le Livre des Mille et Une Nuits*, trad. Joseph-Charles Mardrus, éd. cit., t.1, p. 11. Par rapport à la traduction de Jamel-Eddine Bencheikh et André Miquel, qui écrivent l'énumération dans des termes presque identiques, Mardrus ajoute cette précision sur l'éloquence, alors qu'il se dispense, dans la description faite de la fille ainée du Vizir, de mentionner ses qualités intellectuelles.
[146] *Les Mille et Une Nuits* : *contes arabes*, trad. Antoine Galland, éd. cit., p. 35.

mémorial a cependant donné naissance à un imaginaire de l'origine, de l'immémorial, selon lequel toutes les histoires prendraient source à une origine commune. Les figures contemporaines parmi les plus célèbres sont le Funès de Jorge Luis Borges[147] et, surtout, son double légendaire, « *il Padre dei Racconti* » (« le Père des Récits ») d'Italo Calvino. Le premier, doué d'une mémoire formidable, mémorise tout et n'oublie rien. Ses connaissances exponentielles, qui l'entraînent vers la folie, pourraient lui faire détenir tout le savoir humain. Le second représente la source de toutes les histoires[148]. *Les Nuits*, sans formuler ce mythe, semblent le rendre nécessaire : comment expliquer une telle accumulation d'histoires ?

3.2. Des origines

Si les essais sur *Les Mille et Une Nuits* se sont beaucoup intéressés à l'histoire du texte, certains d'entre eux, d'obédience psychanalytique principalement, participent d'un imaginaire de l'origine. Gilbert Grandguillaume et François Villa, tout en se démarquant de l'approche philologique, ne mettent pas de côté cette question de l'origine ; seulement, ils la déplacent de l'extérieur à l'intérieur de texte : « livre de l'origine de la parole, livre où s'accomplit en notre présence l'origine de la parole; livre de la mémoire qui oublie, de la mémoire qui se souvient, de l'oubli qui fonde la mémoire. Toujours on s'y rappelle et on se rappelle quelque chose. Toujours on oublie[149]. » Livre de l'origine, certes, mais ce que eux-mêmes mettent en évidence, comme Claude Brémond, ce n'est pas exactement l'origine de la parole, ou pas prioritairement. La mémoire, l'action de se souvenir – ce que font les réécritures aussi – affiche l'antériorité et la filiation. Le mythe de l'origine intervient véritablement avec les réécritures qui inventent une origine aux *Nuits*.

Selon la perspective psychanalytique, le dire de l'origine rappelle sans cesse au roi son traumatisme initial afin de lui en faire saisir le sens et de l'en expurger. Chaque conte déploie la narration fictive, détournée, de la scène initiale, déclencheuse de l'angoisse de castration et de la frénésie morbide : « l'irréparable de la blessure […] n'est pas totalement déniée et, tout au long de la narration, sont présentes la haine, la violence, la mort et la souffrance de la répétition mortifère[150]. » Il détourne sur le plan du manifeste des représentations latentes névrotiques. La violence compulsive, sadique, du roi répond, dans sa logique quotidienne, à la

[147] BORGES Jorge Luis, « Funès ou la mémoire » [1944], dans *Fictions* [1956-1960], Paris, Gallimard, coll. « Folio Bilingue », 1994, pp. 212-233.
[148] Voir dans le chapitre suivant l'étude sur *Se una notte d'inverno un viagiatore*.
[149] GRANDGUILLAUME Gilbert, VILLA François, art. cit., p. 61.
[150] GRANDGUILLAUME Gilbert, « *Les Mille et Une Nuits* : la parole délivrée par les contes », *Revue Psychanalystes*, n°33, décembre 1989, p. 144.

hantise de la « scène originelle » dont parlent Gilbert Grandguillaume et François Villa[151]. Pour le sujet de la psychanalyse, la mémoire de Shahrâzâd ne fait donc pas seulement retour vers des textes plus anciens, vers la leçon de sagesse que les ancêtres adressent par delà les siècles aux princes du présent ; il fait également retour à l'enfance du sujet, remisée, muette, dans l'inconscient, et qu'il s'agira de faire parler. Cette origine, par inversion des rôles de l'analyste et de l'analysant, parlerait alors à travers la conteuse, un peu à la manière de la formule lacanienne : « ça parle ». Avec une accentuation de l'application du freudisme à la littérature, Edgard Weber fait de l'enchâssement des récits dans une structure en abîme ce qui « renvoie incontestablement à une descente viscérale, un retour dans le ventre sans qu'il soit dit explicitement s'il est digestif ou sexuel[152]. » On assiste là à une des dérives de l'interprétation psychanalytique selon laquelle, depuis Sigmund Freud et Bruno Bettelheim, le conte est un récit d'initiation pour lequel il est toujours question du mystère de l'origine en tant qu'il est mû par un désir de savoir sexualisé. La théorie de Carl Gustav Jung[153] sur l'inconscient collectif, exprimés à travers les mythes et les contes notamment, permet alors de faire un lien entre l'origine du sujet et l'origine collective, entre l'imaginaire inconscient du sujet et l'imaginaire collectif. Incontournable dans une réflexion sur la réception des *Nuits* au XX^{e} siècle, la lecture psychanalytique, à l'instar de l'image de l'infini, déploie un immense champ d'investigation : l'envers de la parole, l'ombre *immémoriale* – inconsciente, c'est-à-dire enfouie dans la mémoire – des contes.

3.3. L'inconscient collectif selon Malek Chebel

Egalement à la recherche des significations latentes des *Mille et Une Nuits*, Malek Chebel croit trouver la solution à l'origine des *Mille et Une Nuits* – une origine sociopolitique à défaut d'être historiquement étayée : les contes auraient été produits par des femmes enfermées dans les harems et qui auraient fait transcrire leur vision féminine du monde par les hommes[154]. Cette interprétation semble en contradiction avec une sorte de sophisme qui en précède la formulation de quelques pages : « […] faut-il croire à une origine des *Nuits* lorsque celles-ci nous apparaissent comme un discours *sur* l'origine, en raison précisément de la

[151] GRANDGUILLAUME Gilbert, VILLA François, art. cit., p. 67.
[152] WEBER Edgard, *Le secret des* Mille et Une Nuits *: L'inter.dit de Shéhérazade*, Toulouse, Eché, 1987, p. 65.
[153] JUNG Carl Gustav, *Les Racines de la conscience : études sur l'archétype* [1953], Paris, Buchet-Chastel, 1971, 628 p.
[154] CHEBEL Malek, *La féminisation du monde : essai sur* Les Mille et Une Nuits, p. 25 puis p. 274. Dans la réédition en poche en 2002, l'ouvrage s'intitule : *Psychanalyse des* Mille et Une Nuits et aurait pu servir en fait de sous-titre à l'édition de 1996. La méthode d'analyse de Chebel n'est pas exactement de la psychanalyse ni de l'anthropologie : c'est un peu des deux. Dans l'introduction à son ouvrage, Malek Chebel semble s'écarter de toute préoccupation portant sur l'origine, dont il fait pourtant, au final, un temps de sa conclusion.

mythologie dont elles s'entourent et de ses personnages éponymes[155] ? » Mais c'est visiblement parce que Chebel renonce à trouver dans l'histoire littéraire des informations, qu'il prétend les découvrir dans l'inconscient textuel. Puisqu'il n'y a plus alors une ou plusieurs origine(s) historique(s) précise(s), mais une énonciation collective, socio-culturellement unifiée, vaguement attribuée à une période allant du VIII^{e} au XIII^{e} siècle, qu'il appelle « l'adolescence arabe », il en ressort que les *Nuits*, ainsi homogénéisées, reflètent une époque et un milieu, donc une vision du monde féminisée, un imaginaire sexualisé et politisé. *Les Mille et Une Nuits* peuvent de la sorte devenir une plaque tournante de l'analyse par Malek Chebel de l'inconscient arabo-musulman.

3.4. Les écritures de l'imaginaire selon Jamel Eddine Bencheikh

À la différence de Malek Chebel, Jamel Eddine Bencheikh s'éloigne de la psychanalyse d'un peuple et s'intéresse à la circulation des schèmes anciens dans les contes. Selon lui, le principe générateur des *Mille et Une Nuits* est antérieur à leur commencement proprement dit : il réside dans l'avant-scène, où la trahison des femmes, manifestation d'un désir de vie, est réprimée par une violence démesurée. Cette avant-scène génère la nécessité de continuer à dire le désir dont les reines étaient porteuses. Shahrâzâd à la fin de cette avant-scène, se présente au roi avec la « mémoire gardée d'une violence originelle, ce murmure comme un écho qui se renvoie de conte à conte[156]. » Bencheikh intronise la conteuse « gardienne du lieu » de l'affrontement entre le désir et la loi, entre une signification et sa censure. Shahrâzâd, ainsi, re-présente la loi de mort qui la menace et, à travers elle, la tragédie des femmes de Shahzamân et Shahriyâr, décapitées ; à travers elle, la mémoire de la violence faite par le sultan reste vivace : « indissociable mêlée [du désir et de la loi] à laquelle on ne saurait assigner de début. […] L'avant-dire seul peut recevoir le nom de forme matricielle. Shahrâzâd est l'instrument d'une nécessité. Les reines assassinées n'en finiront pas de murmurer par sa bouche[157]. » L'opposition du désir et de la loi transcende chaque conte, il lui préexiste et lui donne sa raison d'exister, sachant que le désir recouvre ici une acception large, valable pour tout individu : aspiration à vivre une autre vie, volonté d'assumer un désir libre, franchissement des limites humaines…. et que la loi désigne tout mécanisme social, culturel, politique de contrôle, de domination, de législation. Bencheikh dégage un principe d'antagonisme central à partir duquel il enquête sur l'existence supposée des significations

[155] CHEBEL Malek, *La féminisation du monde*, *op. cit.*, p. 17.
[156] BENCHEIKH Jamel-Eddine, Les Mille et Une Nuits *ou la parole prisonnière*, *op. cit.*, p. 38.
[157] *Loc. cit.*

profondes des récits – de préférence les « romans d'amour » – de Shahrâzâd, Qamar et Halîma, 'Alî Ibn Bakkâr et Shams an-Nahâr – dans ce qu'il appelle un schéma générateur :

> Seul le schéma générateur est porteur de l'imagination qui le crée. Il est cette imagination. Il est cette force que s'est choisie l'un des traits qui configurent notre consciente immergée. Dès l'aube de notre humanité, le désir a été de faire surgir ces choses enfouies. Le conte est la pulsion instinctive et la nostalgie absolue d'une parole dramatiquement attachée à dire ce qui n'est plus vécu, à dire ce qui n'a jamais été vécu. Il n'y a pas d'autres imagination que cette mémoire d'une parole de l'avant-vivre, ce seul lieu où tout est encore possible parce que déjà tout a été décidé[158].

Ce schéma, comparable à la machine littéraire dont nous parlerons au chapitre suivant, produit et dirige le récit ; le conteur, quant à lui, cantonné à la part congrue de l'énonciation se plie à sa nécessité et n'a de liberté que dans les « boucles » du récit, dans le développement des « possibilités du récit » : « Dans sa composition anecdotique, ses déterminations historiques, ses choix symboliques, [le conte] n'est qu'une forme passagère qui figure concrètement une signification transhistorique[159]. » Que l'anecdote précède la légende ou que les légendes manipulent des histoires passant pour anecdotiques, le schéma générateur troque des formes pour d'autres et se régénère à de nouveaux matériaux, sans que cela nuise à sa vitalité. Dans son apparence éphémère, le récit actualise le combat entre le désir, immémorial car enté dans la condition première de l'homme, et la loi, contingente, socialement et politiquement relative, qui cherche à la maintenir enterrée. L'antagonisme se décline aussi dans l'affrontement du masculin et du féminin, du réel et de l'imaginaire, de la vie et de la mort, de la nature et de la culture, que le conte rejoue à volonté mais jamais à satiété : « N'est-ce pas là, peut-être, la définition du conte d'être l'écriture ouverte à deux nécessités, l'une ancrée en un amont immémorial, l'autre arc-boutée à un val immédiat[160] ? »

Les Mille et Une Nuits ne sont victimes d'aucun ostracisme : « une mille et deuxième nuit » peut « naturellement » s'ajouter par la jointure d'un « appel de sens », entendons : le cheminement du sens[161] dans un conte en tant qu'il ranime la « parole » enfouie et se relie à « l'avant-scène ». Avec le schéma générateur, la « volonté antérieure » à chaque texte imaginera éternellement d'autres contes, qu'elle imposera aux conteurs, du moins tant que Shahrâzâd veille à garder vivante cette parole.

---

[158] BENCHEIKH Jamel Eddine, *op. cit.*, p. 92.
[159] *Ibid.*, p. 35.
[160] *Ibid.*, p. 93.
[161] « Un conte consiste en un « acheminement » du sens vers une fin, il « met en place une machinerie très complexe qui organise et régit un récit. Ce récit parcourt un itinéraire événementiel au cours duquel se réalise un *projet* arrêté à l'avance. » *Ibid.*, p. 54. Nous soulignons.

Son analyse, qui s'apparente à certains égards à une « mythanalyse », peut surprendre par les oppositions tranchées et anhistoriques et par la neutralisation de toute « créativité » individuelle. Au fur et à mesure des études faites sur les récits[162], notamment dans une partie des *Mille et Un Contes de la nuit*, sa démarche montre qu'elle est surtout soucieuse de la mémoire culturelle des rites, des traditions, des schémas mythiques qui circulent dans les récits et de la transformation qu'elles subissent en fonction du contrôle qu'une idéologie dominante opère sur les pratiques culturelles.

Pour chacune des interprétations présentées succinctement ci-dessus, l'inconscient du texte[163] révèle les schèmes sédimentés dans un imaginaire transmis, dépendant d'une « culture » ou circulant d'une mémoire culturelle à une autre.. Le conte offrirait des médiations assez directes et libres à l'imaginaire d'un ou plusieurs groupes culturels, à la circulation des récits, aux schèmes pluriséculaires ou millénaires, aux fantasmes qui y circulent, aux désirs refoulés.

Qu'on lui connaisse ou non une origine, la force de récit de Shahrâzâd s'intensifie en proportion de la distance que sa parole a franchi dans le temps pour nous parvenir. On le reçoit comme l'héritage d'une parole immémoriale, c'est-à-dire dont la mémoire ne saurait remonter à l'origine et doit laisser l'imagination bâtir un mythe ; c'est une parole rescapée, dont une part est pour nous perdue, engloutie dans l'oubli et le mystère. Preuve de l'ancienneté du conte, de son appartenance à un monde révolu, on en parle avec les mots d'un imaginaire de légende, citadin et luxueux dans le cas d'une vision exotique. L'origine des *Nuits* fait mystère au sens où elle *vaut comme* mystère. Pour le dire autrement, la fiction de l'origine s'intéresserait moins à la recherche des contes-sources qu'à ce qui rend la narration éternellement fertile. Au moment où nous étudierons les interactions identitaires,

[162] Ses lectures minutieuses de plusieurs récits, parfois à partir de plusieurs versions, montrent « comment ce sens se tapit au cœur des dispositions narratives[162] » et comment, dans chaque conte à mode triadique, le projet détermine une logique, différente de la logique événementielle, réalisé grâce aux opérateurs. Les analyses des schèmes mythiques et des symboles, par exemple dans l'histoire d'Hâsb Karîm ad-Dîn produit des résultats beaucoup plus fins que les conflits de deux forces antagonistes ne le laisseraient croire. Il n'empêche qu'on y trouvera pas d'ébauche d'un squelette des *Nuits* : la « signification matricielle » ne veut rien dire de l'organisation des Mille et Une Nuits, les constantes dans les « habillages » culturels des contes et, parce qu'elle vient d'un en-deçà ou d'un non-là de tout récit, elle est insaisissable. Elle ne veut rien en dire puisqu'elle ne s'arrête pas aux *Nuits* et qu'elle s'intéresse au conte, aux « productions de l'imaginaire », dont *Les Mille et Une Nuits* seraient alors le générateur le plus accompli, le plus puissant.

[163] L'expression est de Jean Bellemin-Noël : BELLEMIN-NOËL Jean, *Vers l'inconscient du texte* [1979], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1996, 276 p. Pour l'auteur, l'inconscient textuel s'analyse indépendamment de toute information tirée du contexte. L'approche psychanalytique recoupe la mythanalyse de Gilbert Durand, dans la lignée de la « psychologie des profondeurs » et la mythopoétique de Gilbert Durand.

culturellement et politiquement, qui sont catalysées par les *Nuits*, nous observerons que l'origine a un autre enjeu : elle autorise des revendications identitaires.

4. La corne d'abondance narrative

Les « lectures » du corpus en façonnent des images auxquelles il nous faut dès à présent être attentifs. Ces images, reflets de l'œuvre, imprègnent la mémoire littéraire qui les conservera ; elles déterminent sa fortune, sa popularité, sa réputation, en un autre mot, sa réception. Ces représentations des *Mille et Une Nuits* se centralisent autour de quelques lieux communs qui saisissent l'œuvre comme totalité sans forcément se référer à une version. Ces représentations, issues de « chaînes de lectures[164] » méritent qu'on s'y arrête car elles proposent une image qui assigne une certaine identité aux *Mille et Une Nuits*. C'est donc une entrée pour réfléchir à la constitution d'un imaginaire des *Mille et Une Nuits* et à une appropriation collective de l'œuvre. Dans ce relevé de quelques images qui caractérisent et modélisent les *Nuits*, nous rapprocherons commentaires et créations, ces deux types de discours se rencontrant dans les représentations qu'ils véhiculent.

Tout réécriture, toute lecture des *Mille et Une Nuits* participe à la représentation de l'œuvre et donc à sa transmission. Malgré la diversité des lectures possibles, certaines images récurrentes s'imposent, qui prétendent résumer ou condenser une idée que l'on se fait de l'œuvre ou que l'on colporte. Au chapitre 7 de ce travail, nous en parlerons comme d'une doxa, un discours commun, une opinion partagée. Un exemple évident concerne les traductions de Richard Burton et de Mardrus qui ont associé les *Nuits* à l'érotisme. Les motifs érotiques sont effectivement nombreux mais la doxa, en sélectionnant ce « registre » informe les lectures futures, oriente la transmission. C'est d'autant plus intéressant que ces discours communs dépendent d'une réception en vue de laquelle le traducteur a consciemment œuvré et qui relève de lieux communs de l'imaginaire ouest-européen sur l'Ailleurs.

Cette perspective où une doxa, en aval et en amont du texte « travaille » la réception est opposée à celle que Jamel-Eddine Bencheikh propose dans son essai de 1988 : « Je ne me soucie pas des rapports que nous entretenons avec ce texte, mais de ceux qu'il entretient avec lui-même. Différence fondamentale, mais entreprise possible ? Cela reviendrait à chercher quelle image cette œuvre se donne d'elle-même, comment elle figure dans son propre

[164] Paul Ricœur, commentant Gadamer souligne la fonction de la « chaîne de lecteurs […] qui donne une dimension historique à [la] réception et à [l']accueil de l'œuvre. » : RICOEUR Paul, *Temps et récit*, t. 3, *Le Temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1985, p. 262.

imaginaire[165]. » Le premier terme de l'alternative, contre laquelle s'appuie Bencheikh, correspond en partie à notre démarche ; le second terme consiste à repérer la réflexivité du texte, en supposant le lecteur capable de ne pas interférer.

Dans les paragraphes à venir, nous allons suivre le premier terme de l'alternative en proposant des images nées du rapport qu'entretiennent des lecteurs avec ce texte, souvent en au profit d'une valorisation de l'acte de lecture, laissant pour le chapitre suivant l'étude des réécritures. Il ne s'agira pas là d'amorcer une histoire des interprétations des *Mille et Une Nuits*, ni de récapituler l'ensemble des interprétations, mais seulement de prendre connaissance de quelques constantes dans les discours tenus sur les *Nuits* comme tout que nous avons cru repérer dans notre corpus.

4.1. Les Arabes ont l'imagination féconde

Antoine Galland, dans l'introduction à ses *Contes* présente ce qu'il utilise comme un échantillon d'un ensemble plus vaste, comme une tradition : « En effet, qu'y a-t-il de plus ingénieux que d'avoir fait un corps d'une quantité prodigieuse de Contes, dont la variété est surprenante, et l'enchaînement si admirable qu'ils semblent avoir été faits pour composer le vaste recueil dont ceux-ci ont été tirés ? » Cette abondance décuple le caractère prodigieux, inouï de l'imagination qui s'y déploie :

> Si les Contes de cette espèce sont agréables et divertissants par le merveilleux qui y règne d'ordinaire, ceux-ci doivent l'emporter en cela sur tous ceux qui ont paru, puisqu'ils sont remplis d'événements qui surprennent et attachent l'esprit, et qui font voir de combien les Arabes surpassent les autres nations en cette sorte de composition[166].

Plus loin dans cette traduction, après « L'histoire des Princes Amgiad et Assad », Antoine Galland abolit la division par nuit, il se justifie par l'assimilation des *Mille et Une Nuits* aux autres compilations de contes arabes : « On trouve de ces contes en arabe, où il n'est parlé ni de Scheherazade, ni du sultan Schahriar, ni de Dinarzade, ni de distinction par nuit. Cela fait voir que tous les Arabes n'ont pas approuvé la forme que cet auteur leur a donnée […][167]. » Le traducteur rattache les *Nuits* à la tradition narrative orientale, donnant « ainsi au lecteur le sentiment qu'il lit une œuvre patrimoniale de l'Orient, adaptée à son

[165] BENCHEIKH Jamel-Eddine, Les Mille et Une Nuits *ou la parole prisonnière*, *op. cit.*, p. 15.
[166] GALLAND Antoine, « Avertissement », dans *Les Mille et Une Nuits : contes arabes*, *op. cit.*, vol. 1, p. 21.
[167] *Les Mille et Une Nuits : contes arabes*, trad. cit., vol. 2, p. 257.

goûte[168] » et, de là, à la suite de Huet notamment, à une âme orientale définie par la prolixité de son imagination.

C'est ainsi que *Les Mille et Une Nuits* entrent en France, prennent forme de recueil et deviennent une œuvre grâce à Galland, mais sans s'autoproclamer livre unique. La conscience est déjà bien présente que ce n'est qu'un extrait d'une tradition. Les *Nuits* se voient identifiées comme le produit-type de l'imagination arabe, exemplaires d'une technique d'écriture[169] et remarquables par leur merveilleux. Les événements surprenants dont parle Antoine Galland se rapprochent des catégories du *ajîb* et *ghârib* dans la littérature arabe[170]. La technique des contes enchâssés, que la littérature du XX^e^ siècle redécouvre comme technique spéculaire par laquelle la littérature se met en abîme, donne forme à la vitalité d'une imagination avec laquelle de nombreux écrivains voudront rivaliser. Les deux vont de pair : l'emboîtement des récits atteste quantitativement la vitalité de l'imagination des Arabes et des « Orientaux » en général. Les Ouest-Européens font des Arabes des spécialistes de la narration, ce qui n'est pas sans mordant quand on sait, qu'en face, la littérature arabe s'enorgueillit de sa poésie[171]. Maurice Gaudefroy-Demombynes, dans l'introduction à sa traduction des *Cent et une nuits*, répète presque à l'identique ce poncif :

> Rien n'est en effet plus vivant et plus ferme [que l'imagination arabe]. L'imagination arabe, c'est la force inconsciente qui crée, sans effort, l'instrument poétique ; c'est la faculté de rendre, sans y songer, une idée simple par une image criante de vérité, dont tous les traits, dont tous les mots évoquent une réalité et la gravent avec sa couleur, son mouvement, sa vie[172].

En quoi les Arabes seraient plus féconds en histoires que d'autres peuples ? Parce qu'ils bâtissent des palais fastueux ? Parce que l'immensité éreintante, ascétique du désert exige, pour ne pas sombrer dans la folie, d'être comblée par une autre immensité, celle des histoires ? Parce que *Les Mille et Une Nuits* en constituent la preuve nécessaire et suffisante ? Le stéréotype de la faconde orientale s'origine, dès l'Antiquité, dans l'asianisme auquel

[168] BOIDIN Carole, *op. cit.*, p. 193.
[169] L'enchâssement des contes avait déjà connu ses lettres de noblesse avec le *Décameron* de Boccace et l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre. Que ce soit pour l'Europe ou pour l'Inde et le Moyen-Orient, l'enchâssement n'a rien de particulièrement unique. L'intérêt des *Mille et Une Nuits*, c'est de le pousser à un haut degré.
[170] CHRAÏBI Aboubakr, « Présentation », dans *Les Mille et Une Nuits*, éd. cit., pp. VIII-IX.
[171] Voir à ce propos : KILITO Abdelfattah, *Les Arabes et l'art du récit*, Arles, Actes Sud, coll. « Sindbad », 2009, p. 12.
[172] GAUDEFROY-DEMOMBYNES Maurice, « Introduction », dans *Les Cent et Une Nuits* [1911], Arles, Actes Sud, coll. « Sindbad », 1998, p. 12.

s'oppose l'atticisme[173] : les Orientaux, peuple bavard mais indigent, s'expriment dans un style boursouflé et creux. À l'inverse, l'économie de mots des Latins sert leur richesse et leur pureté intellectuelles.

> Les défauts de style reportés sur l'oriental ne sont pas choisis au hasard ou en s'appuyant sur la "réalité" des mœurs : ils constituent l'antithèse des vertus fondatrices de la romanité. La mollesse est une absence de *virtus*, la déloyauté une absence de *fides*, l'arrogance et la superbe l'envers de la *majestas* et de la *gravitas*[174].

Christine Noille-Clauzade fait durer cette opposition latinisme-asianisme jusqu'au XVII^e^ siècle où l'idéologie de l'excellence de la langue française installe une nouvelle polarité. Le style oriental, lui, ne perd pas ses attributs : « […] chaleur et enflure ont motivé la représentation d'une éloquence marquée par l'ornementation, l'affabulation et l'excès […] : énigmes et ellipses, métaphores et allégories, merveilleux et fabuleux caractérisent alors le style oriental[175]. » Toujours d'après C. Noille-Clauzade, cette éloquence, au XVI^e^ siècle, devient une rhétorique alternative, détachée du mépris pour le style « asianiste ». Cette éloquence révèle la faconde d'une imagination merveilleuse, qui, selon Fontenelle, délecte les Orientaux sans les abuser[176]. Au cours de la seconde moitié du XVII^e^ siècle, « l'affabulation orientale et la rhétorique de l'imagination cessent d'être perçues comme maîtresses d'erreurs et de faussetés, de mensonges, pour redevenir des actes positifs de création sublime[177] » dans le cadre d'une revalorisation d'inspiration lyrique. Huet, dans la « Lettre sur l'origine des romans » en 1669, Caylus puis Antoine Galland relayent ce stéréotype d'une haute compétence narrative des Arabes. La luxuriance métaphorique, la fantaisie débridée caractérisent la traduction de Joseph-Charles Mardrus. Il serait peut-être l'un des derniers, avec ses suiveurs, grand praticien de cette vision de l'éloquence et de l'imagination orientales, dans le sens où peu d'œuvres se fondent sur cette fantaisie. Quelques années plus tard, dans l'*Encyclopedia of Islam*, l'orientaliste Enno Littmann persévère lui aussi dans l'essentialisme

---

[173] NOILLE-CLAUZADE Christine, « Approches de la rhétorique orientale au XVII^e^ siècle » dans *Récits d'Orient dans les littératures d'Europe (XVI^e^-XVII^e^ siècles)*, Anne Duprat et Emilie Picherot (dir.), Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008, pp. 280-281.
[174] *Ibid.*, p. 282.
[175] *Loc. cit.*
[176] « Encore aujourd'hui les Arabes remplissent leurs histoires de prodiges et de miracles, le plus souvent ridicules. Je ne crois pas que chez leurs Savans cela soit pris pour autre chose que pour des ornements, auxquels ils n'ont garde d'être trompés, parce que c'est entr'eux une espèce de convention d'écrire ainsi : mais quand ces sortes d'histoires passent chez d'autres Peuples qui ont le goût de vouloir que l'on écrive les faits dans leur exacte vérité, ou ces merveilles sont crues au pied de la lettre, ou du moins on se persuade qu'elles ont été crues par ceux qui les ont écrites. […] On attribue ordinairement l'origine des fables à l'imagination vive des Orientaux. », Bernard le Bouyer de Fontenelle, cité par NOILLE-CLAUZADE Christine, art. cit., p. 283.
[177] *Ibid.*, p. 286.

par lequel les Orientaux sont, en dépit de leur infériorité intellectuelle, les experts en contes fabuleux :

> Comme tous les Orientaux, les Arabes, depuis les temps les plus anciens, avaient plaisir à entendre des histoires fabuleuses ; mais comme l'horizon intellectuel des vrais Arabes, dans les temps antérieurs à la naissance de l'Islam, était plutôt étroit, la matière de ces divertissements était empruntée surtout à l'extérieur, à la Perse et à l'Inde […][178].

Walter Benjamin se montre moins catégorique mais paraît accorder aux « Orientaux » la détention inégalée de la mémoire de la littérature. Chaque conteur, maillon d'une chaîne de transmission, est un récipiendaire de la mémoire collective qu'il rejoue à chaque performance. L'intervention de Benjamin est caractéristique de la « corne d'abondance orientale » dans la mesure où son article ne porte pas sur *Les Mille et Une Nuits* ni sur la littérature arabe mais sur le conteur Russe Nicolas Leskov (1831-1895). Toutefois, s'agissant de l'immensité de la mémoire collective, la référence à la conteuse des *Nuits* surgit automatiquement :

> La mémoire établit la chaîne de la tradition qui transmet le passé de génération en génération. Mnémosyne est donc la muse du genre épique en général. Elle préside au genre épique entier. Autre est l'élément inspirateur […] du genre particulier qu'est la narration. La muse de la narration serait cette femme infatigable et divine qui nouerait le filet que forment en fin de compte toutes les histoires rassemblées. L'une se rattache à l'autre ainsi que tous les grands narrateurs, et principalement les conteurs orientaux ont aimé à le montrer. *Dans l'âme de chacun d'eux* il y a une Schéhérazade qui, à propos de chaque passage de ses histoires, se souvient d'une autre histoire. C'est là une mémoire épique au sens restreint, c'est là l'élément inspirateur de la narration[179].

Walter Benjamin évite toutefois de succomber au prodige oriental et fait valoir la sensibilité orientale au tissage artisanal des histoires. L'Orient y est certes une patrie du conte mais « l'âme » peut être prise comme une simple métaphore tandis que la « mémoire épique » renvoie à une situation culturelle : un groupe culturel s'unifie autour d'histoires communes.

4.2. Les désirs refoulés de la nation arabe

Au cours du siècle, la fertilité de l'imaginaire oriental se cantonnerait en littérature au cliché de la « fantaisie orientale » et à la figure de la Shahrâzâd vue par de nombreux lecteurs de Galland, Burton ou Mardrus, qui, en bien des occasions, devient la seule détentrice de cette

[178] LITTMANN Enno, « *Alf layla wa layla* », dans *Encyclopedia of Islam* [1913-1938], 2nd edition, Leiden, Brill, 1960, vol. 1, pp. 358-364; tr. fr. *Encyclopédie de l'Islam*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1975, vol. 1., p. 369.
[179] BENJAMIN Walter, « Le narrateur » [1936], dans *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 283-284.

idée, tandis que, pour les arts du spectacle, elle se manifesterait dans la richesse fastueuse des décors, des costumes, des objets, transposition matérielle de l'outrance verbale.

Cette idée trouverait enfin un récent héritier en Malek Chebel. En 1996, dans son *Essai sur* Les Mille et Une Nuits, la célébration d'une spécificité arabe dans le domaine de l'imaginaire disparaît, mais la relation essentielle entre deux totalités que sont les *Nuits* et tout un peuple homogène demeure. Les formulations, elles, doivent beaucoup à une lecture apologétique de l'œuvre, produit de la libido féminine arabe et, à travers elle, de l'imagination collective : « La célébrité des *Mille et Une Nuits* tient à la richesse des contes qui les composent, lesquels sont nourris à une imagination flamboyante et à une fontaine de jouvence qui ne tarissent à aucun moment[180]. » Chez Chebel, « l'imagination », ce n'est pas « l'imaginaire » culturel, l'ensemble de narrations et de représentations en circulation, dans et entre les groupes sociaux. C'est la faculté d'un peuple. Choisissant la traduction de Joseph Charles Mardrus, il y trouve évidemment tous les éléments servant sa théorie – sans s'apercevoir du problème méthodologique et anthropologique que pose ce choix.

En 2010, son analyse implique une idéologie désuète du dix-neuvième siècle, romantique et humboldienne : racontées selon sa gageure par des femmes aristocrates bagdadies, *Les Mille et Une Nuits* seraient à l'image du peuple arabe. À l'entrée « Contes et conteurs arabes », il pose directement la question, « Les peuples ont-ils des particularités nationales en matière de conte et de fantaisie ? Fabriquent-ils de la culture en fonction de leurs dispositions linguistiques, politiques et imaginaires ? » Mais il esquive aussitôt la réponse, car celle-ci serait « à mi-chemin, dès lors que le principe organisateur premier des contes (et de l'oralité en général) est de « mettre des mots sur les grandes blessures de la vie […][181]. » Dans une entrée précédente, il y avait répondu différemment : « *Les Mille et Une Nuits* comme métaphore du Monde arabe, une métaphore inversée, paradoxale. Au fond, *Les Mille et Une Nuits* traduisent toute la complexité des désirs arabes non achevés, ceux d'un Orient millénaire qui n'arrive pas à éclore, malgré l'énergie surhumaine des populations qui le composent[182]. » Par « monde arabe », il faudrait entendre cet inconscient qui naîtrait au Moyen-âge et se poursuit, dans la fixité et la répétition du même jusqu'à aujourd'hui. On trouve là tous les ingrédients d'un discours idéologiquement essentialiste, par lequel l'historicité, naturalisée dans l'universalisme d'un inconscient collectif, est adossée à une œuvre qui en devient l'expression et l'illustration. Le passé et le présent, les conteuses du

[180] CHEBEL Malek, *La féminisation du monde : Essai sur* Les Mille et Une Nuits, *op. cit.*, p. 9.
[181] *Id.*, *Dictionnaire amoureux des* Mille et Une Nuits, Paris, Plon, 2010, p. 145.
[182] *Ibid.*, p. 66.

Moyen-âge et les conteurs du passé, la société de cour et les classes populaires, les interdits et les désirs[183] sont lisibles dans ce miroir socioculturel que seraient les *Nuits*. Malek Chebel ne va donc pas jusqu'à identifier la spécificité arabe à une exubérance de l'imagination mais il reformule cette dernière comme un dynamisme où la courroie de l'interdit entrave les désirs, sublimés – au sens freudien – dans l'imagination[184].

L'analyse de M. Chebel n'est pas anodine : auteur doté d'une bonne visibilité médiatique et donc d'une certaine autorité, ses ouvrages, très nombreux, sont largement diffusés, et son essai sur les *Nuits*, une des premières références par lesquelles un lecteur est susceptible de passer pour obtenir un savoir paratextuel sur l'œuvre. Avec Malek Chebel, comme avec d'autres essayistes, les contes obtiennent leur certificat d'authenticité, leur « label d'origine contrôlée ». Différenciés des productions de l'imaginaire européen, ils justifient la préservation du clivage culturel entre « Orient » et « Occident ». Son usage de la traduction de Mardrus en référence principale est d'ailleurs révélateur : la psychologisation du récit, l'augmentation du corpus – comparé à Galland et à Khawam – le style fleuri, le grossissement de certaines descriptions, les polissonneries… lui fournissent un matériau adéquat, plein d'étrangeté.

Malgré les prétentions à la vérité historique de certains auteurs[185] alors que leur méthodologie ne s'y prête pas, ce type d'interprétation psychanalytique offre par ailleurs des perspectives intéressantes de lecteurs, en faisant émerger des réseaux de sens enfouis, en révélant des fantasmes et, surtout, en attirant l'attention sur la normativité sociale à l'œuvre dans le texte. Plus largement, l'interprétation psychanalytique nous informe quant à l'appropriation politique, contestataire, ou moralisatrice des *Mille et Une Nuits* et peut même nous ramener vers les fondements sociopolitiques de la psychanalyse.

[183] Les travaux sur la présence de l'inconscient collectif dans Les Mille et Une Nuits offrent cependant des perspectives de lectures.

[184] Sur la production dans *Les Mille et Une Nuits* d'un imaginaire où les désirs luttent contre les interdits religieux, voir LABBAN-BADR Rima, « Les figures mythiques dans la culture arabo-islamique médiévale : l'exemple des *Mille et Une Nuits* », Thèse de doctorat en Etudes arabo-islamiques, sous la direction d'Abdallah Cheikh –Moussa, Université Paris-IV Sorbonne, 2003, 770 p.

[185] C'est ainsi que Dalal Henry essaye de démontrer que *Les Mille et Une Nuits* ne font que parler de manière détournée du massacre des Barmécides, repéré comme traumatisme fondateur : HENRY Dalal, *Les secrets des* Mille et Une Nuits, Lyon, Editions Baudelaire, 2009, 411 p.

4.3. L'exemple d'un conte : *Haroun et la mer des histoires* par Salman Rushdie

Revenons-en à l'abondance narrative de l'imagination orientale, cette fois-ci dans une occurrence fictionnelle. Dans son roman *Haroun et la mer des histoires*[186], l'écrivain anglo-pakistanais Salman Rushdie célèbre les métamorphoses millénaires de la matière narrative caractérisée alors par sa fluidité. Cet Océan, image ludique avant tout, nous sert ici surtout de relais entre l'idée d'une imagination florissante, inépuisable, et celle à venir de livre infini. Il ne faudrait pas surestimer la teneur idéologique de cette image, qui se veut surtout plaisante, compréhensible pour un enfant, afin de dire l'imagination créatrice de narrations. Elle n'est pas non plus à négliger car en plus de l'allusion au *Kathâsaritsâgara* et au genre associé, elle se rapprocherait de certains contes sur l'origine des histoires et participe de la sorte à une mythification des origines de la narration.

Salman Rushdie exploite la métaphore de l'Océan en la prenant au pied de la lettre. Le père du jeune héros Haroun, conteur de son état, nourrit son imagination, son répertoire d'histoires en puisant directement à la source : un robinet invisible, situé dans la salle de bain. Les canalisations, en amont, s'étirent vers le pays de Gup jusqu'à l'océan des histoires :

> La surface de Kahani semblait être – autant que les yeux d'Haroun pouvaient le voir – entièrement liquide. Et quelle eau ! Elle brillait partout de couleurs, d'une profusion de couleurs, des couleurs comme Haroun n'aurait jamais pu en imaginer. Et c'était à l'évidence un océan chaud ; Haroun voyait s'élever de la vapeur, de la vapeur qui étincelait dans la lumière du soleil. Il retint sa respiration. "L'Océan des Courants d'Histoires", dit Ssi, le Génie de l'Eau, dont les favoris bleus se hérissaient d'orgueil[187].

Cet Océan représente la littérature, orale et écrite, la totalité des histoires. Toutes vivent là, indépendantes des livres, des institutions, des auteurs, libres de droits et de censure. Le mouvement de la mer, le brassage des courants figure le mélange des histoires :

> [Haroun] regarda dans l'eau et vit qu'elle était composée de mille et mille et mille et un courants différents, chacun d'une couleur particulière, et qu'ils s'entrelaçaient les uns aux autres comme une tapisserie liquide d'une complexité époustouflante ; et Ssi expliqua qu'il s'agissait des Courants d'Histoires, que chaque fil de couleur représentait et contenait un conte unique. Différentes parties de l'Océan contenaient différentes sortes d'histoires et, comme on pouvait trouver là toutes les histoires qui

[186] RUSHDIE Salman, *Haroun and the sea of stories* [1990], London, Puffin Books, 1993, 218 p.; tr. fr. Jean-Michel Desbuis, *Haroun et la mer des histoires*, Paris, C. Bourgeois, 1991, 249 p., rééd. Paris, 10/18, 1997, 249 p.

[187] *"Rushing up towards them was a sparkling and seemingly infinite expanse of water. The surface of Kahani appeared – as far as Haroun's eye could see – to be entirely liquid. And what water it was! It shone with colours everywhere, colours in a brilliant riot, colours such as Haroun could never have imagined. And it was evidently a warm ocean; Haroun could see steam rising off it, steam that glowed in the sunlight. He caught his breath. "The Ocean of the Streams of Story " said Iff the Water Genie, his blue whiskers bristling with pride."* *Ibid.*, p. 68; traduction française, pp. 75-76.

> avaient déjà été racontées et bien d'autres qu'on était encore en train d'inventer, l'Océan des Courants d'Histoires était en fait la plus grande bibliothèque de l'univers.[188]

L'Océan évoque en priorité un recueil de contes sanskrit de Somadeva, le *Kathâsaritsâgara*, traduit par l'*Océan des rivières de contes*[189]. Il renvoie également à un modèle indien de la compilation :

> Le concept d'"océan d'histoires", c'est-à-dire d'un recueil dont l'histoire cadre renferme une multitude de récits, s'applique précisément à un genre répertorié du sous-continent indien, connu dans la terminologie critique indienne, sou le nom de *katha sarit sagara* […]. Mais l'"océan d'histoires" ne se limite pas à une identité indienne ; il en existe en effet dans toutes sortes de littératures, orales et écrites. Toutefois, c'est précisément en Inde que le genre acquiert sa dimension critique, comme l'inique l'invention du terme qui le désigne. Il fournit une structure qui s'accommode d'une grande variété d'histoires et d'un développement par digressions. Or, ce qui caractérise les *Nuits*, et en constitue même l'originalité, c'est justement ce fait que les histoires racontées n'y ont pas de fin, que le conte tel que le discours de Schéhérazade l'actualise sera fini[190].

Le même recueil de Somadeva est présenté, au prix d'une modification du titre, par le personnage de Mr Buttoo au père de Haroun : « Voici, pour votre délectation et votre instruction, la collection complète de contes, connue sous le nom *d'Océan des Courants d'Histoires*. Si jamais vous manquez de matière, vous en trouverez des quantités ici[191].» Néanmoins, dans les romans de Rushdie, les références s'entrelacent sans toujours se distinguer et tendent à se confondre. *Les Mille et Une Nuits* ne sont en effet guère loin : le bateau où se trouvent alors les héros se nomme « *Les Mille et Une Nuits* plus une » - « The Arabian Nights Plus One[192] ».

Sortant d'une seule source, brassées entre elles, les histoires sont débarrassées de la responsabilité des écrivains, des pleins-pouvoirs du créateur, de la flatteuse originalité : tout

---

188 "[*Haroun] looked into the water and saw that it was made up of a thousand thousand thousand and one different currents, each one a different colour, weaving in and out of one another like a liquid tapestry of breathtaking complexity ; and Iff explained that these were the Streams of Story, that each coloured strand represented and contained a single tale. Different parts of the Ocean contained different sorts of stories, and as all the stories that had ever been told and many that were still in the process of being invented could be found here, the Ocean of the Streams of Story was in fact the biggest library in the universe*." RUSHDIE Salman, *Haroun and the sea of stories*, op. cit., p. 72. Traduction française, *Haroun et la mer des histoires*, *op. cit.*, pp. 80.

189 SOMADEVA, *Océan des rivières de contes* [*Kathâsaritsâgara*], éd. Nalini Balbir, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, 1732 p.

190 GHAZOUL Ferial, « Les prototypes indiens et mésopotamiens dans *Les Mille et Une Nuits* et leurs transformations », dans Les Mille et Une Nuits *: du texte au mythe*, *op. cit.*, p. 60.

191 *"Here for your delectation and edification is the entire collection of tales known as The Ocean of the Streams of Story. If you ever run out of material you will find plenty in here*." RUSHDIE Salman, *Haroun and the sea of stories*, *op. cit.*, p. 51. Trad. cit., p. 55.

192 Rushdie croise en quelque sorte les deux titres anglais des *Mille et Une Nuits* : *The Arabian Nights* et *The Thousand and One Nights*, afin d'insister sur la nuit supplémentaire. C'est pourquoi la traduction française, pour suivre cette accentuation ajoute la redondance « et une nuits ». Mais on voit qu'elle a son charme elle-aussi.

« conteur », au sens large de « narrateur » sert très prosaïquement de bouche aux histoires ou, plus dignement, de relais. Dans cette figuration du conservatoire littéraire de la narration, aucune histoire n'est définitive ni pure. Il célèbre l'hétérogénéité de la création, la fin du complexe d'influence et, finalement, la liberté consécutive à l'humilité du créateur :

> Et parce que les histoires étaient conservées ici sous forme liquide, elles gardaient la possibilité de changer, de devenir de nouvelles versions d'elles-mêmes, de se joindre à d'autres histoires pour devenir encore de nouvelles histoires ; aussi, contrairement à une bibliothèque de livres, l'Océan des Courants d'Histoires ressemblait plus à une réserve de récits. Il n'était pas mort mais vivant[193].

Les Mille et Une Nuits, référence parmi d'autres, deviendrait alors modèle de cet océan grâce à l'association, posée par le texte, avec l'*Océan des rivières de contes*, tous les deux étant des mers d'histoires.

Salman Rushdie s'intéresse ici en priorité au patrimoine oral, aux contes, dont il se déclarerait l'héritier. Mais en usant de l'hyperonyme « histoire », il semble généraliser cette tendance à toute pratique narrative, insinuant une évolution allant du conte oral dit « primitif » jusqu'au roman à la littérarité sophistiquée. Alors s'agit-il d'une prétention à l'universalité ? Ou d'un cas qui serait propre à sa création ? Une chose semble sûre : sous les dehors d'une aventure merveilleuse, la présentation et la défense de l'art de narrer transparaît sans aucune difficulté, tellement la métaphorisation est insistante et éloquente. Par ce texte destiné aux enfants et aux adultes, Rushdie représente l'imagination, le besoin d'histoires, avec le sérieux d'un enfant moqueur. Bien entendu, cette représentation relève d'abord d'une fantaisie littéraire. Mais, à force d'insistance sur la concrétisation des choses rêvées : « trop de choses imaginaires deviennent vraies[194] », ce roman se lit comme une « fable » sur les pouvoirs pragmatiques de l'imagination, doublée par ailleurs d'une revendication politique visant à réhabiliter la liberté de création contre la censure. Cette revendication, omniprésente chez les écrivains du XX^{e} siècle, prend une force très concrète pour Rushdie dans la mesure où *Haroun and the sea of stories* a été écrit, après la fatwa lancée contre l'auteur, à destination de son fils.

Sous couvert du merveilleux contique, l'océan, contaminé par la pourriture, figure l'immensité des récits produite par la liberté d'imagination. Le merveilleux, la lutte pour l'imagination et la parole résultent d'un imaginaire pluriel, mélangeant ses sources, plus que d'une faveur accordée à un hypotexte précis. La présence des *Mille et Une Nuits* agit alors

---

[193] RUSHDIE Salman, *Haroun and the sea of stories*, op. cit., p. 72. Traduction française, *Haroun et la mer des histoires*, *op. cit.*, pp. 80.
[194] "*Too many fancy notions are turning out to be true*". *Ibid.*, p. 79 ; trad. cit., p. 87.

comme un courant d'histoires sur la formation d'un imaginaire de l'enfance. Le point de vue requis est celui de l'enfant, dont l'innocence est seule à même de convertir en vérités ce que l'adulte chagrin dénonce comme élucubrations irréalistes.

À l'immensité de l'œuvre, la métaphore maritime conjugue son écoulement uniforme et continu dans le temps mais aussi, à une autre échelle, le laisser-aller de la lecture dans le flot des histoires : « Dans ce récit fleuve, chacun peut lancer sa barque. Les identifications, les positions d'écoute, les transferts les plus variés s'offrent à quiconque accepte d'être pris dans le récit[195]. » De même, Rachid le conteur, le père d'Haroun, ouvre le robinet pour obtenir une histoire. Les histoires sont donc aisément accessibles, disponibles, aisément lisibles. Tant la perméabilité des histoires entre elles que leur union au lecteur, possible conteur, soutient la thèse d'un patrimoine humain, mondial, une universalité de représentations et de valeurs primaires, basiques, présente chez les conteurs[196] français actuels et en littérature, et dont on étudiera plus loin l'intérêt pour la littérature moderne. On rejoint du coup l'image du livre infini, éclairée différemment : *Les Mille et Une Nuits* atteignent l'universalité car chacun peut se retrouver dans cette somme, asystématique, de l'expérience humaine :

> Qu'à l'homme, une certaine pratique de la synthèse soit indispensable, nécessaire, Le Livre des nuits [*sic*.] ne le nie pas, mais l'unité ne saurait, en aucun cas, ni faire système ni faire oublier les mille fragments de la perception dont se soutient notre vision du monde. L'unité et l'universel de l'espèce, dans le pluriel des voix des individus qui la composent, se font entendre. Aucun schéma explicatif ne saurait faire cesser ce bruissement des voix par lequel ce qui, en nous, reste immémorial quoique mémorable se laisse entendre[197].

La pluralité et la « coexistence des contraires[198] », dépossédant tout récit, toute morale, toute vérité, de sa prétention à l'hégémonie, s'accordant dans la synthèse, le brassage des courants et le retour au même vérifie l'universalité d'une « condition humaine », d'une expérience du monde et des représentations indivises. L'immensité des histoires s'offre alors comme un bien commun à l'*homo fabulator*[199], dont l'avantage est de dire et rêver les phénomènes d'influences, les hybridations et rapiéçages des récits les uns avec les autres ainsi

---

[195] LAYLA, « Les *Nuits* parlent aux hommes de leur destin », *Corps écrit,* n° 31, « L'Arabie heureuse », Paris, PUF, 1989, pp. 47-61.

[196] À regarder le répertoire de plusieurs conteurs, en France du moins, on s'aperçoit qu'il s'ouvre à toutes les cultures possibles : aujourd'hui, le conteur ne se contente pas de transmettre sa culture nationale.

[197] LAYLA, art. cit., p. 61.

[198] GRANDGUILLAUME Gilbert, VILLA François, art. cit.,p. 62.

[199] Pour la littérature « savante », la ressemblance entre ce qui est raconté d'une époque à l'autre, un peu partout dans le monde, tourne au constat d'une universalité des idées lorsque ce n'est pas à l'amertume mélancolique du « tout est déjà dit » dont nous avons fait mention deux notes plus haut. Créer revient alors à donner de nouvelles formes à des idées et des mots éculés ou vieillis.

que la mondialisation du conte. Mais il a en revanche l'inconvénient d'estomper la spécificité de chaque apport par une précellence donnée à l'universalité.

Dans le cas des *Mille et Une Nuits*, il est flagrant que la méconnaissance de la littérature arabe ou des situations littéraires et culturelles de production des traductions, insouciante des filiations transtextuelles contribue au sentiment d'une unité homogène de contes orientaux ou arabes, où « contes », « orientaux » et « arabes » uniformisent et essentialisent les variations socio-historiques, oublient les origines et les filiations des contes et, de là, en arrivent au sentiment d'une vision du monde « orientale » ou « arabo-musulmane[200] ». L'identification à l'océan pourrait correspondre ainsi à un processus de consécration. La créativité des *Nuits* les arrache à la mode éphémère ; elles résistent aux goûts du jour, elles sont toujours en même temps et de leur temps et d'un passé légendaire

4.4. Conclusion

La sélection et l'élection d'une version dans cette bibliothèque des *Nuits*, née d'un long processus de réécritures internes et externes – et alors même qu'intérieur et extérieur ne se distinguent pas toujours – révèle toujours des enjeux liés à la définition d'une « identité » du corpus. Les métaphores de l'immensité et de l'ancestralité l'appréhendent comme un tout et résolvent le problème de la spécificité des *Nuits* par le dépassement de la spécificité – la spécificité des *Nuits* étant justement ses dimensions spatio-temporelles se confondant avec la mémoire de la littérature narrative elle-même, mythes y compris. L'idée selon laquelle elles sont façonnées par un peuple, une culture homogène et identifiable, dont elles seraient l'expression ressortit à cette même rhétorique de l'admiration et de l'édification au statut de modèle littéraire et culturel.

Ces lieux communs auront des répercussions : plus tard, au début de la troisième partie, nous garderons à l'esprit le stéréotype de l'imagination fertile des Arabes en parlant de l'exotisme des *Mille et Une Nuits*. Dans le chapitre suivant, où nous commencerons à nous intéresser aux réécritures littéraires, l'infini du livre et la séduction narrative dont il est le produit concourent à construire une légende où l'écriture rêve à ses sources.

[200] Des analyses qui font abstraction des situations de production des versions des *Mille et Une Nuits*, Carole Boidin dit qu'elles « renoncent à goûter le plaisir de l'altérité au profit d'un plaisir de la reconnaissance » : BOIDIN Carole, « L'invention du conte comme forme littéraire. Lectures croisées de l'Ane *d'or* et des *Mille et Une Nuits* dans leurs versions anciennes et leurs reprises à l'époque de Galland », Thèse de doctorat en Littérature comparée, sous la direction de Florence Dupont, 4 décembre 2009, p. 11. Elle vise précisément le statut du texte que l'on décrète d'ici comme littéraire, mais sa conclusion vaudrait aussi pour ces images de la totalité, qu'elle soit imagination collective, mer d'histoire, origine unique fantasmée, où les récits se mêlent : les différences d'origine s'éclipsent devant le principe d'identité commune « orientale » ou « arabo-musulmane ».

Chapitre 2 : Les séductions infinies du récit

L'écrivain argentin Jorge Luis Borges a sensiblement contribué à la transmission des *Mille et Une Nuits* dans la littérature. Beaucoup d'écrivains de notre corpus sont redevables de sa lecture des *Mille et Une Nuits* et, en général, de sa conception de la littérature. Les *Nuits* et la littérature sont d'ailleurs reliées par un rapport d'enveloppement : l'infini des *Mille et Une Nuits* est semblable à celui de la littérature qu'elle contient. À défaut de pouvoir réécrire l'immensité et la variété des *Mille et Une Nuits*, la figure du livre labyrinthique en rêve l'ingéniosité narrative, le savoir-faire fécond de Shahrâzâd.

1. Quand vous aurez fini le *Livre de Sable*, lisez *Les Mille et Une Nuits*

L'image du livre confine à celle de l'infini, ou plutôt la contient, chez Borges principalement : *Les Mille et Une Nuits* entretiennent une proximité avec le livre de sable, ce qui laisserait sous-entendre un recouvrement par lequel *Les Mille et Une Nuits* cachent (*esconder*) ce livre infini qu'est le *Livre de Sable* (*el Libro de Arena*) : « J'envisageai de ranger le *Livre de Sable* dans le vide qu'avait laissé la [bible de] Wiclef, mais je préférai finalement le cacher derrière des volumes dépareillés des *Mille et Une Nuits*[201]. » Le rapprochement symbolique est doublement signalé, matériellement, par l'obstruction – les *Nuits* placées devant le *Livre de Sable* –, et par l'hétérogénéité des volumes dépareillés, qui seraient comme les reliquats de plusieurs versions des *Mille et Une Nuits*, preuve selon Borges de l'infini de l'œuvre. Pourquoi ne pas songer aussi à une phrase d'Italo Calvino : « Un roman est écrit pour être placé près d'autres romans, sur une étagère virtuelle sur laquelle sont rangés plusieurs romans. Démarche du libraire : "si vous avez lu ce livre, alors celui là"[202]. » Si vous avez lu *Les Mille et Une Nuits*, passez au *Livre de Sable*, ou vice-versa.

[201] « *Pensé guardar el Libro de Arena en el hueco que habia dejado el Wiclif, pero opté al fin por esconderlo detrás de unos volúmenes descabalados de Las Mil y Una Noches.* », *Le livre de sable*, *El libro de arena* [1975], trad. François Rosset, éd. Jean-Pierre Bernès, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 1990, p. 276. Ici : notre traduction. Le verbe « *escondar* » est construit sur la même base que le substantif « *escondite* » pour dire une cache, un lieu dérobé où l'on se cache. C'est pourquoi, à la différence de François Rosset dans la traduction référencée, nous avons préféré traduire par « cacher » bien que le terme soit moins relevé que « dissimuler ».

[202] CALVINO Italo, « Pour qui écrit-on ? L'étagère hypothétique » [1967], dans *Défis aux labyrinthes : textes et lectures critiques*, *op. cit.*, vol. 1, p. 188

La conférence de Jorge Luis Borges sur *Les Mille et Une Nuits*, à la fois étude critique et rêverie, est la plus connue des interprétations faisant des *Nuits* un livre paradoxal, existant simultanément dans plusieurs ouvrages : « Les *Nuits* auront d'autres traducteurs et chacun d'eux donnera du livre une version différente. Nous pourrions presque parler de nombreux livres intitulés *Les Mille et Une Nuits*[203]. » Pour Borges, *Les Mille et Une Nuits* seraient un modèle du livre infini à plusieurs dimensions : symboliquement, le nombre du titre « *Mille et Une Nuits* » se comprend, pour beaucoup d'auteurs, comme une formulation de l'infini : « Dire mille nuits c'est parler d'une infinité de nuits, de nuits nombreuses, innombrables. Dire " mille et une nuits" c'est ajouter une nuit à l'infini des nuits. […] L'idée d'infini est consubstantielle aux *Mille et Une Nuits*[204]. » D'où la légende arabe, dont Abdelfattah Kilito se fait l'écho, selon laquelle *Les Mille et Une Nuits* ne peuvent être lues jusqu'à la fin sans qu'on n'en meure. L'infini selon Borges fascine, donne le tournis, sans être nécessairement effrayant quand il s'applique à la création. Historiquement ensuite, *Les Mille et Une Nuits* à partir du moment où elles sont l'œuvre de plusieurs, copistes et traducteurs, croissent dès que quelqu'un y contribue. Cette contribution n'est pas à envisager seulement à l'échelle d'un conte ajouté à un corpus donné, mais sous l'espèce d'une diffraction de l'œuvre par chaque version, d'un dédoublement et d'une démultiplication que chaque nouveau livre engendre. Nous développerons plus loin une autre conséquence de cette conception de l'identité des *Nuits*. En attendant les *Nuits*, dans les deux conférences que Borges leur consacre, exemplifient les processus fondateurs de la littérature : l'impersonnalité de l'œuvre, la dimension collective par opposition à l'illusion de l'originalité[205], la réécriture omniprésente et la primauté de la tradition, la persistance cyclique des archétypes, la convergence des préoccupations humaines par-delà les différences culturelles.

La bibliothèque dans laquelle les *Nuits* masquent *Le livre de sable*, recèle donc un mystère : *Le livre de sable* en serait ou l'indice, la synecdoque, ou la totalité. Cette

[203] BORGES Jorge Luis, « *Les Mille et Une Nuits* », dans *Conférences* [1980], *op. cit.*, p. 70.
[204] *Ibid.*, p. 58.
[205] Borges met très souvent en avant la réécriture et, donc, la lecture, en tant que principes absolus de toute création. L'écrivain n'est pas un génie innovateur mais un *hacedor*, terme sans véritable équivalent en français mais que l'on traduit généralement par « fabricateur ». Lui-même ne faisait que réécrire, reprendre, sans s'en cacher, les mêmes thèmes, les mêmes motifs, dans une remise en jeu constante de ses lectures, des traditions, de l'histoire de la pensée et de ses créations précédentes. A l'extrême, certains textes comme « Le Congrès » sont des palimpsestes intégraux, de véritables « mosaïques de citations ». Sur ce sujet nous renvoyons principalement à l'essai de Michel Lafon et à celui de Jean-Clet Martin, ainsi qu'à ceux de Rodriguez Monegal et de Roland Quilliet (voir bibliographie). Au début de *La Fleur de Coleridge*, Borges cite Valéry : « Une histoire approfondie de la littérature devrait donc être comprise, non tant comme une histoire des auteurs et des accidents de leur carrière ou de celle de leurs ouvrages que comme une histoire de l'esprit en tant qu'il produit ou consomme de la "littérature"**,** et cette histoire pourrait même se faire sans que le nom d'un écrivain y fût prononcé ».

bibliothèque de fiction, semblable à toute autre, acquiert ainsi une dimension énigmatique, cosmique et hyperbolique : elle abrite l'infini, et pas n'importe quel infini : celui de la littérature, selon une image capitale pour l'œuvre de Borges : il y a homologie entre la littérature et le monde, si ce n'est plus : embrassement l'un de l'autre. Par cette excroissance fabuleuse du livre en son sein, la bibliothèque du « Livre de sable » révèlerait l'infini de la littérature, et fait alors songer à la bibliothèque de Babel, cette matérialisation de l'Univers, dédaléen, et qui contiendrait, d'après les calculs de François Le Lionnais $25^{1312000}$ volumes, c'est-à-dire infiniment plus que la somme de tout ce qui a été écrit jusqu'ici, selon les calculs de Didier Anzieu cette fois[206]. Ces deux nombres, fussent-ils inconcevables, n'en établissent pas moins la finitude de la littérature, autrement dit l'impossibilité à créer du nouveau : la bibliothèque de Babel est finie, mais figure l'infini et le promet selon le narrateur de la nouvelle[207], tandis que la littérature, comme mémoire des œuvres, est plus finie, plus limitée encore. La différence entre ces deux combinatoires que sont la Bibliothèque de Babel et la littérature vient de ce que la Bibliothèque de Babel, en vertu des prémisses de la combinaison et de l'absence d'identité de deux livres, « est totale, et que ses étagères consignent toutes les combinaisons possibles des vingt et quelques symboles orthographiques […], c'est-à-dire tout ce qu'il est possible d'exprimer, dans toutes les langues[208]. » Le vrai démiurge de la Bibliothèque est donc la Logique Mathématique : qui découvre une ligne faisant sens sait que c'est seulement parce qu'une combinaison a produit une séquence qui fait sens. Dans cette nouvelle, Borges présente donc une vision relativiste quant à la prétention au solipsisme créateur qui serait aussi pessimiste quant à la possibilité de signifier : il n'y a pas de signification dans l'Univers, juste une concordance passagère entre un code et une combinaison aléatoire. La bibliothèque de Babel[209] serait alors le double désabusé de

[206] ANZIEU Didier, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1983, p. 307. Didier Anzieu estime en effet à un nombre entre 10^{15} 10^{20} : c'est-à-dire que la somme de tout ce qui a été écrit, n'occuperait qu'une place infime dans une bibliothèque de Babel, « si énorme qu'[elle] dépasse toute possibilité humaine non seulement de réalisation mais même de représentation ». Voir les deux notes suivantes.

[207] Aucun des bibliothécaires n'a jamais parcouru toute la bibliothèque : ce serait une épreuve surhumaine. Mais, selon certains, les miroirs disposés dans les corridors, sont la preuve que la bibliothèque n'est pas infini, sinon pourquoi ce subterfuge de démultiplication des apparences ? Le narrateur, quant à lui, préfère « rêver que ces surfaces polies sont là pour figurer l'infini et pour le promettre… » (« *soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito…* », BORGES Jorge Luis, *Fictions*/*Ficciones*, op. cit., pp. 150-151. Les miroirs, objets cauchemardesques, introduisent les labyrinthes dans le monde réel, quotidien, par la multiplication des apparences.

[208] « *la Biblioteca es total y que sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos […] o sea todo lo que es dable expresar en todos los idiomas.* », *Ibid.*, pp. 158-159. La Bibliothèque réalise toutes les combinaisons possibles de vingt-cinq signes sur des étendues de livres de quatre cent dix pages et, pour chaque page, de quarante lignes. Chacune de ces quarante lignes se compose d'environ quarante caractères.

[209] PARIZET Sylvie, « Borges, lecteur de la Bible. L'imaginaire de la tour dans « La bibliothèque de Babel », dans *Borges, souvenirs d'avenirs*, dir. Pierre Brunel, Paris, Gallimard, 2006, pp. 257-273.

l'Univers ainsi que le double monstrueux de la « mémoire des œuvres » qu'elle contient. Ici, pas de signes, sauf quand un lecteur rend signifiant le chaos ; là des signes, parce que projet créatif, code conscient et postulat d'un lecteur. Ce qui rapproche l'une et l'autre bibliothèque, ce serait donc l'acte de lecture humain, par lequel le désordre des caractères prend sens en Babel. Pour aller plus loin encore : le nihilisme de Babel héberge son Autre : le lecteur humain.

La bibliothèque de Babel est l'une des figurations par lesquelles Borges dit le combat du Même et de l'Autre dans la littérature et dans le monde ; et par lesquelles il mi-fictionnalise, mi-théorise sa conception de la création. De même que l'homme n'est qu'une manifestation de la Volonté de Schopenhauer, le créateur, de ce point de vue, ne peut avoir que l'illusion d'être un démiurge créateur de la nouveauté – ce qui n'est pas sans démythifier les aspirations de Borges lui-même et une autre tendance de son œuvre à créer des mondes[210]. Ce créateur est parlé par la littérature ; en cela, il est condamné à répéter ce qui a déjà été dit, à combiner différemment les mêmes thèmes et motifs, à sertir sa poésie d'anciennes images. Le rapprochement avec *Les Mille et Une Nuits*, que nous avons présentées comme une mémoire de la littérature, se fait facilement : la nouveauté y apparaît toujours sous les traits de l'ancien.

Dans ce dédale, *Les Mille et Une Nuits* ne sont pas à perdre de vue : dès lors qu'on accepte de rapprocher « Le Livre de sable » et « La bibliothèque de Babel », on s'aperçoit que les *Nuits* sont « connectées », via la bibliothèque où elles dissimulent le livre de sable, à la Bibliothèque-Univers, elle-même double de l'Infini[211]. On serait tenté de rectifier l'assimilation trop directe des *Nuits* à l'infini : comme la bibliothèque de Babel, comme, dans *Fictions*, les livres-labyrinthe que nous allons présenter dans un instant, comme, encore, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino aussi, les *Nuits* tendent à l'infini ; elles le laissent entrevoir. Mesurées à l'aune des figures principales de l'univers de Borges, et des références majeures de sa bibliothèque, *Les Mille et Une Nuits* ne sont pas plus centrales que d'autres et seraient moins influentes sur la pensée borgésienne que *Die Welt als Wille und Vorstellung – Le Monde comme Volonté et comme représentation* d'Arthur Schopenhauer, ou la philosophie d'Héraclite. Par contre, les *Nuits* semblent être un maillon dans la chaîne figurale par laquelle s'articulent et se reflètent Texte, Littérature, Univers, Infini, sans qu'aucune de ces entités ne se réduise à une des autres : le Livre n'est pas la même chose que

[210] Borges était fasciné par la « grande et belle idée », toute démiurgique, de créer un monde, de créer son monde. BORGES Jorge Luis, SABATO Ernesto, *Conversations à Buenos Aires* [1996], animées par Orlando Barone, trad. Michel Bibard, Monaco, Le Rocher, 2001, p. 140.

[211] En disant « double », il faut l'utiliser comme Borges : le double, c'est le Même, l'identique, et l'Autre, le différent, le changeant. C'est Moi et ce n'est pas Moi : mon reflet, celui qui me trahit – mais c'est ce qui dépend de moi et dont je suis dépendant.

la bibliothèque ; la bibliothèque du « Livre de sable » n'est qu'une partie de la Bibliothèque de Babel ; la Bibliothèque de Babel est certes l'Univers mais ne fait que préluder l'Infini… À cette chaine, à ce réseau, nous ajouterions volontiers une connexion supplémentaire : le Lecteur, cet Autre de Babel, engagé dans une quête labyrinthique du sens[212], de Babel vers sa bibliothèque.

L'infini du *Livre de sable* et, par analogie, des *Mille et Une Nuits* serait figuré, dans l'œuvre de Borges, par le livre-labyrinthe, livre infini, tout comme l'univers, infini, est un labyrinthe. Les deux livres-labyrinthes imaginés par Borges sont *April March* d'Herbert Quain et *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* de Ts'ui Pên. Ils fonctionnent pareillement, mais dans des directions temporelles opposées. Le premier raconte des histoires de manière « [r]égressive et ramifiée » (« *Regresiva y ramificada* »).

Le second ouvrage propose des bifurcations dans le temps et l'espace, comme les sentiers du jardin que le narrateur a traversé pour atteindre la maison d'Herbert : « Dans toutes les fictions, à chaque fois que l'homme est confronté à plusieurs alternatives, il opte pour l'une d'elles et élimine les autres ; dans la fiction du quasi-inextricable Ts'ui Pên, il les choisit toutes – simultanément. Il *crée* ainsi divers avenirs, divers temps qui prolifèrent aussi et bifurquent[213]. » Le rapprochement de ce labyrinthe infini avec *Les Mille et Une Nuits* sera avancé dans la foulée par le narrateur.

Dans la mesure où *Les Mille et Une Nuits* actualisent, aux côtés du Livre de sable, de celui d'Herbert Quain et de celui de Ts'ui Pen, la figure du labyrinthe, version géométrique de l'infini et de l'éternité, s'applique aussi à elles. Comme nous venons de le suggérer, le labyrinthe exige la présence d'un arpenteur, d'un errant. Dans la célèbre conférence où Borges entérinait l'infini des *Nuits*, il confirme simultanément, à demi-mots, la proximité avec la figure du labyrinthe :

---

[212] Le Labyrinthe, dont nous reparlerons avec le *Livre noir* d'Orhan Pamuk (chapitre 3 de la troisième partie) et *Les Cinq et Une Nuits de Shahrazède* de Mourad Djebel (dans le deuxième chapitre de la deuxième partie) entre dans le réseau de double de l'Univers et du Livre, en tant que modèle de la quête herméneutique. Quêter le sens de l'Univers, afin de conférer du sens à l'existence, c'est chercher son chemin dans le dédale des signes. Il en va de même quand cet Univers est un livre : le sens des récits n'est accessible que par résolution d'une énigme – et les nouvelles de Borges, de *Fictions*, à l'*Aleph* en passant par *Le Livre de sable* tournent souvent autour d'une énigme. Pour en rester à *Fictions*, les exemples les plus flagrants du labyrinthe sont le jardin aux sentiers qui bifurquent et le livre infini d'Herbert Quain. A ce sujet, se reporter à FOREST Philippe, *Textes & Labyrinthes, Joyce, Kafka, Muir, Borges, Butor, Robbe-Grillet*, Mont-de-Marsan, Editions Interuniversitaires, 1995, 165 p. La figure du labyrinthe réapparaitra dans une des forgeries que nous étudierons plus loin.

[213] « *En todos las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras ; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta – simultaneamente – por todas. Rea, asi, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan.* » Dans BORGES Jorge Luis, « El jardín de senderos que se bifurcan », *Fictions/Ficciones*, *op. cit.*, pp. 192-195. Notre traduction.

> On a envie de se perdre dans *Les Mille et Une Nuits* ; on sait qu'en entrant dans ce livre on pourra oublier sa pauvre destinée humaine ; qu'on pourra pénétrer dans un monde, un monde fait d'un certain nombre de figures archétypes et aussi d'individus.
>
> Dans ce titre des *Mille et Une Nuits* il y a ceci de très important qu'il suggère un livre infini. C'est ce qu'il est, virtuellement. Les Arabes disent que personne ne peut lire *Les Mille et Une Nuits* jusqu'à la fin. Non pas qu'il soit question d'ennui : on sent que le livre est infini[214].

Le labyrinthe diffère du chaos hétéroclite : il est certes incompréhensible mais parce que l'on ne sait où aller, et non parce qu'il est pur hasard. C'est une figure du mystère du monde, de la trajectoire de l'homme dans le monde et du récit comme dédale de mots[215]. Ce lieu où s'éprouve l'effort pour l'élucidation des signes et pour l'accès à l'énigme, autorise une démarche antagoniste : la perdition. On touche alors à une autre face des spéculations borgésiennes : le brouillage des signes, l'absence de vérité, l'hétérogénéité sont assumées et libèrent l'individu du législatif.

Le labyrinthe ne s'agence pas seulement sur un plan spatial : de même que l'éternité et l'infini s'adossent l'un à l'autre, parcourir le labyrinthe c'est aussi errer dans le temps. Dans la forgerie d'un conte des *Nuits* que nous lirons plus bas, cette dimension temporelle illustrera d'autres possibilités de vécu temporel que la ligne droite du destin. Au moins quatre vécus du temps deviennent possibles, parallèlement[216] : dans un des cas, l'errance épuise et le labyrinthe conclut l'existence sous le régime du destin. Dans un deuxième cas, l'individu croise la route du Minotaure et en meurt. Dans un troisième cas, l'individu croise la route du Minotaure, le tue et survit. Dans un quatrième cas, le chemin de qui vaticine évite éternellement le Monstre et survit. Si on l'applique aux *Nuits*, cette diversification des devenirs semble contester la légende arabe : le lecteur errera, mais sans fin, pour l'éternité.

Un autre trajet temporel autorisé par le labyrinthe inverse la flèche cursive et indique la régression. Lire, c'est remonter dans le passé des œuvres, mais c'est aussi remonter le temps de l'humanité dans une œuvre. Les figures archétypales dont parle Borges balisent un chemin de lecture tourné vers l'archaïsme des civilisations aussi bien que vers leur futur. L'aller-retour s'adapterait aussi très bien au vécu personnel : la lecture fait remonter vers son enfance – Borges a découvert et dévoré *Les Mille et Une Nuits* d'Edward Lane et de Sir Richard Francis Burton enfant – en même temps qu'elle contribue à enrichir l'imagination de l'adulte.

---

[214] BORGES Jorge Luis, « *Les Mille et Une Nuits* », dans *Conférences*, op. cit., p. 64.
[215] FOREST Philippe, *Textes & Labyrinthes*, *op. cit.*, pp. 30-39.
[216] On retrouve l'arborescence de l'œuvre d'Herbert Quain.

Les Mille et Une Nuits figurent un livre infini, dans l'espace et dans le temps, grâce à la recréation, grâce à leur narration labyrinthique et grâce à l'incorporation d'un miroir en leur centre, si l'on en croit le narrateur du conte « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » (« *El jardín de senderos que se bifurcan* ») : « Je me rappelai aussi cette nuit qui se trouve au milieu des *Mille et Une Nuits*, quand la reine Schéhérazade (par une distraction magique du copiste) se met à raconter textuellement l'histoire des *Mille et Une Nuits*, au risque d'arriver de nouveau à la nuit pendant laquelle elle la raconte, et ainsi à l'infini[217]. » Pour rappel, le narrateur pense à cette histoire en découvrant le « roman chaotique » (*novela caótica*) de son ancêtre Ts'ui Pên, intitulé *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*.

Borges avait déjà fait référence à cette nuit dans son article de 1935 sur « Les Traducteurs des *Mille et Une Nuits* », où sont propos est censé être non-fictionnel, véridique – et vérifiable : « N'est-ce pas prodigieux que dans la six cent deuxième Nuit, le roi Shahriar entende de la bouche de la reine sa propre histoire[218] ? » Dans *Autres inquisitions*, recueil d'articles divers, Borges revient à nouveau dans un texte non fictionnel sur cette nuit : au cours de la 602e nuit, explique-t-il, Schéhérazade raconte sa propre histoire, c'est-à-dire aussi celle de Schahriar. Ceci entraîne la même conséquence que dans « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » : si Schéhérazade continue, raconte les 602 premières nuits, elle accomplira la circularité et ses histoires tourneront à l'infini[219]. Comble de la mise en abyme[220], sa propre histoire s'embrassera monstrueusement, dit Borges. Dans « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », le maître d'œuvre de cette mise en abyme est le hasard ; le résultat fascine et stupéfie le narrateur. Dans les *Autres inquisitions*, le maître d'œuvre était l'intention démiurgique de Shahrâzâd, le produit fascine mais terrorise. Il y a donc une base commune aux deux versions, mais une variation quant à la modélisation de la création – entendre aussi, derrière : la création mondaine. Cette 602e nuit, on le sait grâce au zèle de plusieurs lecteurs,

[217] « *Recordé también esa noche que está en el centro de las 1001 Noches, cuando la reina Shahrazad (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de las 1001 Noches, con riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta lo infinito.* », dans BORGES Jorge Luis, *Ficciones/Fiction*, *op. cit.*, pp. 192-193.

[218] BORGES Jorge Luis, « Les Traducteurs des *Mille et Une Nuits* », dans *Histoire de l'éternité, Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. 1, p. 435.

[219] La circularité est le principe de l'enchâssement et d'une régression à l'infini, car sans origine dans la nouvelles « Les ruines circulaires » : allongé dans un cercle, le magicien rêve une créature mais n'est lui-même qu'un rêve d'un autre créateur.

[220] « Dans une conférence en 1949, Borges signale quatre grands sujets qui apparaissent dès son origine et qui permettent à l'écrivain de détruire non seulement le prétendu réalisme de la fiction, mais d'imprégner de fantaisie la réalité elle-même. Ce sont : l'œuvre d'art contenue dans l'œuvre elle-même, la contamination de la réalité par le rêve, le voyage dans le temps, le dédoublement. » MONEGAL Emir Rodriguez, *op. cit.*, p. 61.

n'existe pas, ou est introuvable[221]. À ceci près, constate Abdelfattah Kilito, que la version Habicht fait de la mille et unième nuit le moment où Schéhérazade raconte sa propre histoire[222]. Le déplacement du miroir du milieu à la fin de l'œuvre ne produit pas le même effet : chez Habicht, *Les Mille et Une Nuits* ne finissent jamais mais sont « complètes » et provoqueront éventuellement l'ennui et l'abandon ; chez Borges, *Les Mille et Une Nuits* ne finissent jamais complètement et provoquent l'effroi. Leur monstruosité vient, semblerait-il, de ce qu'elles ne finissent jamais ni dans le temps – ressassement – ni dans l'espace : une moitié se perd dans l'inconnu, comme un visage à moitié rongé par les ténèbres, à moins de sauter la 602^{e} nuit ou de lire dans le désordre. Pour finir, il faut donc transgresser la loi du récit enchâssant-enchâssé qui ordonne une succession de nuits et une lecture cursive et renoncer à s'identifier à Shahryar. Il faudrait briser la circularité.

Heureusement, le lecteur, son enquête faite, décillé quant à cette mystification de Borges, échappe à l'effroi et à la malédiction de la 602^{e} nuit. Du même coup, malheureusement, il perd au passage un peu de la fascination recélée par cette prédiction, sauf s'il conserve une croyance tenace en cette énigme. Dans la première hypothèse, il saisira un peu de la stratégie de mythification des *Mille et Une Nuits* par Borges, au prix, ponctuellement de quelques mystifications. Le lecteur familier de l'écrivain argentin saura que cette énigme de la 602^{e} nuit participe de la contamination de la fiction et de la vérité.

Dans les récits de Borges, *Les Mille et Une Nuits* apparaissent souvent incomplètes, comme les volumes dans la bibliothèque du solitaire de la rue Belgrano, ou comme la version qu'a découverte Johannes Dahlmann dans « Le Sud[223]. » Ce dernier échappe à la 602^{e} nuit : ce qu'il aspire à lire, c'est la version de Weil et, en plus elle est donc incomplète. En revanche une autre malédiction le frappe : à vouloir se précipiter pour les lire, il se blesse ; puis « les illustrations des *Mille et Une Nuits* servirent à décorer ses cauchemars[224]. » Enfin, au moment où, attablé dans un *almacén*[225], il veut savourer sa lecture, la réalité, par des *gauchos*, l'empêche de rompre avec elle et il s'engage dans un duel. Une incompatibilité existerait donc entre ces deux univers de signes que sont les *Nuits* et le réel, ce qui contraint le lecteur à

[221] « Dans les traductions des *Mille et Une Nuits* que j'ai sous les yeux, je n'ai pas réussi à trouver cette 602^{e} nuit. Mais même si Borges l'avait inventée, il aurait bien fait ; car elle représente le couronnement naturel de tout l'*enchâssement* [en français dans le texte] des histoires. » CALVINO Italo, « Les niveaux de la réalité en littérature », dans *Défis aux labyrinthes : textes et lectures critiques*, Paris, Seuil, coll. « Bibliothèque Calvino », vol. I, p. 2003, p. 348.

[222] KILITO Abdelfattah, *L'œil et l'aiguille : op. cit.*, pp. 15-16. La version de Habicht, dite de Breslau, n'étant elle-même pas reconnue comme la plus orthodoxe…

[223] BORGES Jorge Luis, « Le Sud » / « El Sur », dans *Fictions/Ficcionnes*, op. cit., pp. 352-371.

[224] « *las ilustraciones de las Mil y Una Noches sirvieron para decorar pesadillas*. », *ibid.*, p. 354. La traduction française préfère « illustrer » à « décorer » : le rendu est moins incongru, mais perd l'oxymore.

[225] Sorte d'entrepôt où il est possible visiblement de se restaurer.

choisir. À la fin, qu'il survive ou meurt – et le personnage croit qu'il va mourir – la lecture, comme sa vie[226], restera incomplète. À toutes les versions des *Mille et Une Nuits*, il ne faut donc pas oublier d'ajouter la vie elle-même et, dans la vie, toutes les vies possibles. Le labyrinthe croise donc d'autres labyrinthes.

Chaque version, incomplète ou non, répète l'incomplétude des *Mille et Une Nuits* comme labyrinthe infini et trace un nouveau parcours[227]. Comme l'homme dans un monde de signes se confectionne des instruments (boussole, compas, kabbale, tarot…) pour déchiffrer, le lecteur, sous les traits de Galland, de Burton, de Habicht par exemple, éclaire par sa réécriture de nouvelles images, des contenus insoupçonnés ou, comme dirait Bencheikh, des « trajectoires du sens » : « […] si la réécriture peut être ressentie, par rapport à une pratique d'écriture, comme une complexification, elle doit aussi être révérée comme sa chance d'élucidation la plus profonde[228]. » Conformément à la théorie d'un univers en expansion, les traductions enrichissent l'œuvre, moins par des ajouts linéaires – où les nouvelles références, les nouvelles métaphores, les nouveaux contes – s'amoncelleraient par-dessus les anciens, mais par d'autres bifurcations. Dans la direction inverse, l'infini se particularise alors dans chaque version, une partie du labyrinthe défile dans un couloir. Par chacune des versions, *Les Mille et Une Nuits* se soustraient un instant à l'anonymat, à l'impossible et au hasard pour se revêtir d'un nom, celui d'un traducteur.

2. La légende des *Nuits* selon le poète Borges

Nous avons jusqu'ici abordé la lecture des *Mille et Une Nuits* par Borges à travers des occurrences restreintes : quelques prélèvement sur deux conférences, trois références et un système d'analogies. Cela nous a amené vers l'idée que les *Nuits* exemplifient nombre des spéculations de l'écrivain argentin et doublent d'autres livres. Un poème nous permettra de peaufiner l'examen de la représentation des *Mille et Une Nuits* par Borges. « Métaphores des *Mille et Une Nuits* » se démarque du savoir sur l'Orient et sur les versions des *Mille et Une Nuits* tenu dans les conférences. Sabhi Habchi le place dans une catégorie composée de renvois trompeurs, allusifs ou non, par lesquels Borges crée des fictions étrangères à la

[226] Ou bien il gagne le duel et sa vie est incomplète parce qu'il n'aura pas la mort dont il a rêvée ; ou bien il meurt et sa vie voit son cours brutalement asséché.
[227] « Traduire sera donc créer, pour toute œuvre, l'espace de sa trajectoire obscure, le plan sur lequel elle pourra se répandre », MARTIN Jean Clet, *op. cit.*, p. 71.
[228] LAFON Michel, *Borges ou la réécriture*, *op. cit.*, p. 258.

littérature arabe[229]. L'écrivain, peu désireux d'exactitude, y développe sa réinvention des *Mille et Une Nuits* de manière fantasmatique. Ce poème appartient à la poésie tardive de Borges : intitulé « Métaphores des *Mille et Une Nuits* » (« metáforas de las mil y una noches »), il fut publié à Buenos Aires dans la revue *La Nación*, du 27 février 1977, avec une illustration de Juan Carlos Benitez[230].

Chaque strophe du poème est consacrée à une métaphore des *Mille et Une Nuits* : le fleuve, le tapis, le rêve, la carte. Parmi elles, nous en reconnaissons surtout deux comme omniprésentes dans l'œuvre de Borges : le fleuve et le rêve, le premier évoquant l'écoulement héraclitéen du temps[231]; le second déjouant la certitude du réel. Tous les deux se rejoignent dans par la métamorphose, première qualification d'une métaphore, par laquelle un objet est transformé en un autre. Le tapis et la carte se rejoignent quant à eux par la trame, le réseau, deuxième qualification de la métaphore par laquelle des significations disjointes sont reliées et rapprochées.

Avec les références aux *Nuits*, qu'elles soient directes, aisément reconnaissables ou plus allusives[232], d'autres relèvent d'un imaginaire littéraire oriental et antique plus large, sacré et profane : le roi Rodrigue, Agaréens et Persans, la Nuit des Nuits, le Bifrons, Ulysse, le paradoxe de l'Eléate. Toutes ces références, enfin, font écho à d'autres de leurs utilisations par Borges (c'est le cas du paradoxe de l'Éléate). L'entrelacement raccorde donc l'imaginaire des *Mille et Une Nuits* à l'œuvre de Borges, tout en le resituant au sein d'un intertexte (transtextualité) arabo-musulman et antique, comme pour établir des convergences et des comparaisons. La proximité vient de ce que le poème se compose d'une mosaïque de références, très dense, car chaque vers, rythmé par la découpe de la ponctuation et de la versification, cumule des références à des textes : tous les verbes et substantifs renvoient à une bibliothèque. Le caractère allusif de ces références appuie un usage très généralisant des substantifs pour conférer à l'ensemble le lustre de l'immémorial et de la légende. Le

[229] HABCHI Sabhi, « Borges et *Les Mille et Une Nuits* », *Revue de Littérature Comparée*, vol. 4, n°320, 2006, p. 417. Il distingue cette catégorie de l'érudition sur l'Orient ainsi que des références historiques et culturelles subordonnées à un imaginaire fantastique. Ces partages sont proposés par S. Habchi sans doute par commodité : dans l'œuvre de Borges, il n'y a pas de franc cloisonnement entre le domaine de l'érudition et l'utilisation du texte au profit d'une fantasmagorie, de même qu'il y a des échanges permanents entre le savoir et la fiction. Par l'indécision entre la justesse d'un commentaire sur une référence et le détournement fallacieux, c'est la permanente perturbation de la vérité qui est en jeu.

[230] À lire en Annexe 2, textes 2a et 2b pour deux traductions différentes.

[231] « Affirmer à nouveau que le feu est la cendre, Que la chair est poussière, que le fleuve est l'image / Fuyante de ta vie et aussi de ma vie / Qui lentement de nous se détache si vite. », tiré de : « Rubaiyyat », dans *Eloge de l'ombre*, *Œuvres complètes*, vol. II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 166.

[232] Elles sont plus fréquentes dans la première métaphore. Dans la deuxième, certaines sont ambiguës : les « trois souhaits » (« *tres desos* ») ne réfèrent pas nécessairement aux *Nuits* mais à des types universaux de contes populaires ; les « trois vizirs » (« *tres visirez* ») peuvent aussi renvoyer à plusieurs récits.

palimpseste irradie depuis les quatre métaphores, comme si le texte était créé par des images premières, qui ne sont pas des origines véritables. Le poète semble extraire des archétypes des *Mille et Une Nuits*, ces mêmes archétypes que la littérature transporterait de tout temps et ferait ressurgir cycliquement.

La métaphore du fleuve engendre des références à Sindbad, au « Conte du pêcheur et du génie » et aux histoires des deuxième et troisième calender, c'est-à-dire des récits où en plus, soit la mer est mesure du temps et facteur de l'action, soit, sur toile de fonds maritime, le personnage vit une métamorphose[233]. Cette métaphore contient donc la métamorphose, la mutation des apparences dans un monde alors dépourvu d'une réalité immuable. La métaphore du rêve se tourne vers l'Orient spirituel, celui qui s'étend du Moyen-Orient à l'Inde, celui des monothéismes et des livres sacrés. *Les Mille et Une Nuits* enchâssent les rêves, à l'infini[234], par succession et par enchâssement – où l'on retrouve la 602^{e} nuit. Comme pour la métaphore du fleuve, l'impermanence infinie des êtres, des formes, des supports éloigne d'une vérité scellée ou voilée. La deuxième métaphore, celle de la trame d'un tapis (« *la trama / De un tapis* »), comme celle du fleuve, informe de la structure des *Mille et Une Nuits*, en reprenant un cliché des métadiscours sur les narrations – par quoi Borges se rattache à un imaginaire plus général des contes. Mais à la différence de la répétition naïve d'un cliché, l'usage de Borges consiste à y recourir volontairement à cause d'une filiation aux traditions et à la recherche d'images archétypales. La trame, métaphore littéraire conduit l'analogie entre le texte et le monde, ou plus exactement entre la création, le verbe humain, et le code cosmologique, sacré, du Livre, où s'écrit l'ordre du monde. Cette métaphore poursuit donc le poème dans le sens de l'énigme à déchiffrer ; une énigme perceptible justement par des symboles chiffrés autour du sept, du trois et du un. L'infini cosmique, qui enchâsse l'univers humain, rend visible à qui sait les voir les empreintes du mystère[235]. Ici, l'écho étire une corde vibratile entre deux sons et les métaphores continuent d'être filées, c'est-à-dire de tendre des fils entre les images. L'écho est au son ce que la métaphore est à l'image, l'enchâssement à la narration, le reflet au miroir : toutes analogies que le poème répercute de

[233] Seul Ali Baba avec le Sésame échappe à cette communauté, mais n'en est pas pour autant un intrus car il fait la transition vers la carte : l'histoire d'Ali Baba parle d'un corps décomposé puis recomposé, donc d'une demi-métamorphose et d'un renouveau ; quant au Sésame c'est le mot par lequel le trésor s'atteint. Cela nous oriente donc vers l'assemblage de signes qui compose le tapis.

[234] « Le rêve se désagrège en un autre rêve / Et celui-ci en un autre et encore en d'autres, qui enchâssent / oisif un oiseau labyrinthe […] La reine conte au roi l'histoire oubliée de tous les deux. » ; « *El sueño se disgrega en otro sueno / Y ése en otro y en otros, que entrejen / Ociosos un ocioso laberinto. […] La reina cuenta al rey la ya olvidada Historia de los dos.* »

[235] La « noire chevelure passionnée » de l'amante (« *La negra cabellera apasionada* ») rappelle la texture mouvante et homogène du fleuve, en apparence – mais en apparence seulement – faite d'un seul tenant, et pourtant monde infini à elle seule.

bord en bord. La quatrième métaphore répond à la première par l'écoulement qui est celui du temps, à la deuxième par le labyrinthe spatial, à la troisième par l'évanouissement des songes éphémères. Le temps englobe tout le reste, mais en même temps, inversement, il est contenu dans les trois autres : ce sont le mouvement d'un fleuve, l'évanouissement des rêves, la perdition dans le labyrinthe du tapis qui nous font éprouver l'existence du temps. L'espace et le temps, comme les deux faces du Bifrons, s'ordonnent dans le labyrinthe.

Dans ce poème, qui est à déchiffrer attentivement et semble, pour un temps au moins, inépuisable, Borges réussit à réaliser l'abîme de la circularité infinie : le poème dit *Les Mille et Une Nuits* et se dit lui-même par *Les Mille et Une Nuits*. Les strophes se croisent et s'entrelacent comme une trame, se font et se défont comme l'action du temps, s'englobent les unes les autres ; chacune des quatre métaphores est première mais aussi dernière, point d'irradiation et point de condensation des métamorphoses, unes et plurielles ; le sacré anime les phénomènes, et l'empirisme se dissout dans l'énigme ; chaque référence intertextuelle peut renvoyer à une multiplicité de textes et engendre du texte : le fini sonde l'infini et le livre couvre le Livre né du livre. Les propositions majeures de Borges ponctuent cela : chaque instant fait vivre tous les instants et chaque homme est tout homme.

Les métaphores n'identifient pas que les archétypes des *Mille et Une Nuits*. Elles réfléchissent aussi le poème : il est fleuve par l'écoulement des souvenirs littéraires qui ne semblent faire qu'une seule et même étoffe ; il est trame de traces d'autres texte, il est rêve condensé dans des images archétypales ; il est carte par l'entrecroisement des deux couples de métaphores et par les différents trajets que la lecture peut effectuer à travers lui. Les métaphores qualifient l'écriture elle-même : la poésie ne consisterait qu'à faire glisser le sens d'un mot à un autre, à croire que par eux on atteindrait une vérité, à enchâsser des images dans d'autres images… « Et pourtant, le nombre de ces métaphores en mouvement se soumet à quelques grands archétypes, à un certain type de formules, de combinaisons redondantes plongeant dans la part blanche des arrangements possibles[236]. »

Le poème est devenu un double du Livre des *Nuits*, comme son résumé, la condensation de son infini, sa cristallisation légendaire. Mais le poème s'arrête alors que le Livre, lui, se poursuit. Selon la légende racontée ici et ailleurs, *Les Mille et Une Nuits* intègrent l'archétype des archétypes, celui du Livre, sans perdre leur identité de livre, car : « Dans le livre est Le

[236] MARTIN Jean-Clet, *op. cit.*, p. 51. L'auteur fait ce constat à l'échelle de l'œuvre de Borges dans son ensemble et non sur ce poème précisément, mais on voit que cela concorde. Avec ce poème, nous n'avons soulevé qu'un tout petit pan de l'usage de la métaphore par Borges et de ses enjeux. Pour quelques réflexions à ce sujet, se reporter à ce même ouvrage, pp. 24-53 *et passim*.

Livre » (« *En el libro está el Libro* ») : leur imperfection ne se cristallisera jamais en perfection.

Au cours de ce survol, nous avons essayé de cerner l'imaginaire des *Mille et Une Nuits* pour Borges, sans que cela puisse mesurer l'influence que l'œuvre a sur l'écrivain argentin[237]. Par le livre infini – pendant au Livre sacré – Borges crée sa propre légende des *Mille et Une Nuits* dans la continuité de ce qui a déjà été fantasmé de l'œuvre et en se posant comme précurseur d'une image des *Nuits* partagée depuis par plusieurs. Il place cette œuvre devenue mythe en miroir du monde, de la Littérature et de sa propre création.

3. Les nécessités du récit

L'étude de Tzvedan Todorov sur « Les Hommes récits : *Les Mille et Une Nuits*[238] » assoit sur des bases structuralistes l'infinie succession des contes emboîtés. Son analyse converge avec les réécritures d'Abdelkébir Khatibi, méditation sur la séduction du récit, et d'Italo Calvino et de John Barth quant à la mise en abîme de l'écriture.

Après avoir traité de l'a-psychologie – le personnage est action, ses attributs déterminent l'action – par l'examen de la « causalité psychologique », il en vient à l'autre dimension du personnage, typique des structures de récits enchâssés : « […] le personnage, c'est une histoire virtuelle. Tout nouveau personnage signifie une nouvelle intrigue. Nous sommes dans le royaume des hommes-récits[239]. » L'enchâssement, poursuit l'auteur, « coïncide avec celle d'une forme syntaxique, cas particulier de la subordination, à laquelle la linguistique moderne donne précisément le nom d'enchâssement (*embedding*)[240]. » La contigüité, voire la continuité, du niveau phrastique et du niveau textuel affiche la teneur de cet enchâssement : une activité du langage où chaque personnage n'est plus seulement action mais la structure des événements qu'il relate ; la greffe, par un personnage de ce récit, d'un autre récit, car le récit appelle le récit, comme le nom appelle la subordonnée. Il en résulte une

[237] Sabhi Habchi, qui tempère l'estimation de l'influence des *Mille et Une Nuits* sur la littérature mondiale, insiste sur le recours à plusieurs sources livresques orientales de la part de l'écrivain argentin : voir HABCHI Sabhi, art. cit., pp. 428-430.
[238] TODOROV Tzvetan, « Les Hommes récits : *Les Mille et Une Nuits* », dans *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, pp. 33-46.
[239] *Ibid.*, p. 37.
[240] *Loc. cit.*

des formules capitales de cet article : « […] le récit enchâssant, c'est le *récit d'un récit*[241]. » L'analogie avec la phrase subordonnée est ici décisive puisqu'elle postule qu'à partir du moment où il y a personnage (nom) il y a possibilité d'un ajout narratif (syntaxique) inférieur hiérarchiquement ; autrement dit, tout se passe comme si le récit s'auto-produisait et accédait à une certaine autonomie : il contient son propre principe d'engendrement et ce, d'autant plus que le lien n'est pas uniquement causal (un personnage appelle un récit) mais, si l'on en croit Todorov, thématique et, donc, hypertextuel: « En racontant l'histoire d'un autre récit, le premier atteint son thème secret et en même temps se réfléchit dans cette image de soi-même ; le récit enchâssé est à la fois l'image de ce grand récit abstrait dont tous les autres ne sont que des parties infimes, et aussi du récit enchâssant qui le précède directement. Etre le récit d'un récit, c'est le sort de tout récit, qui se réalise à travers l'enchâssement[242]. » La logique causale plus la nécessité sémantique – atteindre le « thème secret », ce dont parle vraiment le récit –, plus l'unité et la réciprocité thématiques bâtissent un système très cohérent et, en fait, sans fin, à moins qu'une décision arbitraire ne coupe court au « programme », et plus exactement au code ou à la nécessité grâce à laquelle tous les hommes récits acceptent de jouer le jeu ; et cette nécessité c'est le thème noyau selon Todorov : une histoire ou la vie.

Il faudrait toutefois nuancer : Tzvetan Todorov lit la version d'Antoine Galland, qui est globalement homogène et cohérente et où les isotopies thématiques et les homologies génériques sont plus présentes ; de plus, ce code dicté par le thème noyau est plus général puisque le personnage ne met pas systématiquement sa vie en jeu, la narration ne vise pas toujours à sauver sa vie ou celle de quelqu'un d'autre – par exemple les vieillards dans l'histoire du marchand et du génie, ou les vizirs dans les *Sept Vizirs*. Il est vrai que la menace, omniprésente dans les récits du noyau, perdure dans les versions élargies du corpus. Mais il arrive aussi que les personnages racontent pour tuer (dans les *Sept Vizirs* et dans le conte de Jalî'âd, de son fils Wird-Khân et du vizir Shimâs), pour distraire, sur commande du calife Haroun al-Rachid ou sur demande amicale d'un monarque moins menaçant que le calife[243] ; pour expliquer sa situation (Sindbad, le jeune roi des Îles Noires) En fait, à une échelle très large, ce serait, sans être systématique : une histoire en réponse à une injonction à raconter, cette dernière étant la plupart du temps pressante et autoritaire. Ceci dit ainsi est

[241] TODOROV Tzvetan, « Les Hommes récits : *Les Mille et Une Nuits* », art. cit., p. 40.
[242] *Loc. cit.*
[243] Par exemple, le roi Daw' al-Makân, morose, désireux d'être distrait et apaisé, demande une à son vizir Dandân qui, contrairement au bras droit d'Haroun al-Rachid, n'est pas rudoyé. Mais même Haroun al-Rachid, tout capricieux et impatient soit-il la plupart du temps, ne menace pas tous ceux à qui il demande des histoires.

moins séduisant, il faut l'avouer, que le récit étonnant qui rachète une vie et moins propice à spécifier *Les Mille et Une Nuits*.

De même que les justifications à l'introduction nécessaire d'un nouveau récit varient (racheter une vie, expliquer, distraire, enseigner) de même, les analogies et l'unité entre le récit demandé et la situation d'énonciation, entre le récit enchâssé et le récit enchâssant ouvrent un éventail de relations. Le récit premier ne détermine qu'en partie – et non complètement – les contenus et l'argument du récit second et parfois pas du tout ceux du récit contigu : il peut y avoir communauté ou proximité thématiques, mais pas équivalence[244]. Todorov rattache ce dynamisme à un « supplément » du récit qui cause un excès et un manque, qui peut alors être exploité ou compensé par un autre récit.

Le champ de vision partiel de Todorov et les mécanismes généraux qu'il dégage visent à faire des *Mille et Une Nuits* un système cohérent qui, redisons-le, trouve en lui-même les dispositifs pour se générer et se réguler, sans fin, au-delà de toute version particulière :

> Tel est le foisonnement incessant des récits dans cette merveilleuse machine à raconter que sont *Les Mille et Une Nuits*. […] Les multiples traducteurs des *Mille et Une Nuits* semblent tous avoir subi la puissance de cette machine narrative : aucun n'a pu se contenter d'une traduction simple et fidèle de l'original ; chaque traducteur a ajouté et supprimé des histoires […] ; le processus d'énonciation réitéré, la traduction, représente à lui tout seul un nouveau conte qui n'attend plus son narrateur. Il y a donc tant de raisons pour que les récits ne s'arrêtent jamais qu'on se demande involontairement : que se passe-t-il avant le premier récit ? Et qu'arrive-t-il après le dernier ? […] Inutile de chercher l'origine des récits dans le temps, c'est le temps qui s'origine dans le récit. Et si avant le premier récit il y a "on a raconté", après le dernier il y a "on racontera" […][245].

Ajouter un conte aux *Mille et Une Nuits*, c'est donc obéir à la machine littéraire – ce n'est donc pas apporter n'importe quel conte ni n'importe comment : des procédures encadrent l'intronisation.

Par cette approche structuraliste, le système, débarrassé de tout facteur extérieur et exempté de faiblesses, s'avère très solide : la production du sens dépend, comme la théorie le présuppose, des relations des éléments signifiants entre eux… Or, étant donné que, premièrement, ces relations s'organisent à l'échelle non pas d'un texte mais de plusieurs, que, deuxièmement, le système est marqué par l'inachèvement – sans quoi nulle modification ne serait tolérée – et troisièmement que tout nouveau groupe de signes agrandit le système à

[244] L'affirmation de Todorov selon laquelle « l'histoire racontante devient toujours aussi une histoire racontée, en laquelle la nouvelle histoire se réfléchit et trouve sa propre image » paraît un peu excessive en ce que l'image suppose un principe d'identité suffisante. Nous ne ferons pas ici une typologie des différents types de cas de relations entre les récits car cela s'écarte du droit chemin de notre propos, mais nous exposerons ce problème dans la troisième partie.
[245] *Ibid.*, pp. 45-46.

condition qu'il ne le bouleverse pas, alors il s'ensuite que *Les Mille et Une Nuits* sont un système signifiant transhistorique. Le mécanisme décrit par Tzvetan Todorov, s'il tire avantage de sa systématicité et de la cohérence de la version de référence, s'il abstrait *Les Mille et Une Nuits* de leurs constructions historiquement définies, ne peut qu'à plus forte raison les penser comme processus créateur à l'œuvre et, delà, éventuellement comme œuvre.

4. La séduction narrative : *La Mille et troisième nuit* d'A. Khatibi

La recherche d'un principe du récit anime de façon différente *La Mille et troisième nuit*[246], datée de 1979, par l'écrivain marocain Abdelkébir Khatibi. Sous les dehors de la glose, ce texte de Khatibi s'invente en tant que « méditation amoureuse » à partir des *Mille et Une Nuits* :

> Raconte une belle histoire ou je te tue : principe suprême de la série des *Mille et Une Nuits*, principe de récit comme séduction absolue : tel sera notre motif d'écriture, l'axe de notre jouissance narrative. Motif, disons-le maintenant, qui sera accompagné par la scène de la nuit blanche. Et puis, au-delà de cette série, de cette scène : plus jamais de Shéhérazade, jamais plus de récit et de cette mort, de cet hymen déchiré, de cette nuit blanche[247].

Prédiction étrange, qui résonne comme une menace de mort à l'encontre de la conteuse mais qui serait aussi mise à mort de la mort. Déroulons encore l'incipit :

> […] prenons le temps d'aimer Shéhérazade, d'écouter précisément sa voix, de suivre le temps de son corps-récit. Ne s'agira ici que de cet immense corps parlé depuis l'immémorial par la voix de personne, voix venue du nulle part et fabuleuse procession de récits excédant toute loi d'écriture, procession de récits de récits par lesquels chaque personnage ne vaut que par sa compétence de narrer ou de mourir. […] si mourir était cette négation inouïe, encore indicible : jamais plus de Shéhérazade[248] ?

La répétition, à la fin de chacun des deux paragraphes de l'incipit, de la mort possible de Shéhérazade n'élucide pas l'ambiguïté d'une telle annonce. Entre les deux, le principe interne aux *Mille et Une Nuits* contamine cette suite qu'est la *Mille et troisième* nuit : « notre motif

[246] KHATIBI Abdelkebir, « De la mille et troisième nuit », dans *La séduction*, Maurice Olender et Jacques Sojcher (dir.), Actes du colloque de Bruxelles de 1979, Paris, Aubier, 1980, pp. 131-147 ; rééd. dans *Ombres japonaises*, précédées de *Nuits Blanches,* Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1988, pp. 11-31. Les numérotations de pages suivantes renvoient à cette dernière édition.
[247] *Ibid.*, p. 11.
[248] *Loc. cit.*

d'écriture, l'axe de notre jouissance narrative » disent la motivation libidinale de ce discours sur des récits.

Cette « méditation » entraîne le propos à distance d'une empoignade corps à corps avec les récits : hissé à un niveau théorique, il glisse d'une notion à l'autre, d'une scène fantasmatique à l'autre : le conte de Shéhérazade et ses récits imaginaires, « simulacres dans le simulacre, corps dans le corps », c'est-à-dire absence du corps dont la parole simule et mime la présence ; un détour par le fantasme patriarcal et son système mortifère ; une dérive de la rançon du corps (et) du récit à la mort vers la séduction amoureuse en passant par la nuit blanche, « fiançailles du jour et de la nuit » dans un « chiasme[249] ». *Les Mille et Une Nuits* apparaissent sporadiquement, sous forme de scènes fantasmatiques, dans un discours qui a le principe immémorial du récit en ligne de mire. Entre ces approches des *Nuits*, le discours progresse sans directive, sans plan préétabli – c'est une parole de la nuit blanche, ce faisant déraisonnée, erratique. Le discours installe des oppositions qu'il fait varier d'une notion à l'autre, laissant sourdre le corps dans la langue[250].

Au-delà du titre, la continuité avec *Les Mille et Une Nuits* vaut pour définition – « Ce texte constitue la Mille et troisième nuit », est-il inscrit en regard du texte. Cette annonce marque la place litigieuse du texte : excroissance de la théorie, elle s'en démarque d'une nuit mais, en même temps, elle devrait sa création en tant que suite au principe suprême des *Nuits*. Elle aspirerait à sortir du travail de la mort, à en finir, mais toute sortie de la série exigerait un terme mis au principe fécondateur et totalisateur, impossible à liquider sans mourir.

Le principe à l'œuvre dans les *Nuits* se poursuivrait dans cette *Mille et troisième nuit* : étant donné que « le principe des *Mille et Une Nuits* […] institue par lui-même un principe global qui anime toute la série, et la parcourt de bout en bout, sans répit[251] », qu'en est-il d'un récit qui s'ajouterait à la série ? S'y ajoute-t-il d'ailleurs, ou n'est-ce qu'une feinte ? La question de la situation de ce texte dans la succession des récits, prononcée tardivement dans le texte, déroute son énonciateur : « A qui écrit-on à partir de la voix de Shéhérazade autour d'une étrange séduction ? Sur quelle série suis-je moi-même déjà reconduit, marqué, effacé, relancé, croisé[252] ? »

[249] KHATIBI Abdelkebir, « De la mille et troisième nuit », dans *La séduction*, *op. cit.*, p. 27.
[250] Par l'exploitation de la polysémie, les antithèses, les relances énonciatives, les paronomases, les synonymies, le dialogisme…
[251] *Ibid.*., p. 21.
[252] *Ibid.*, p. 28.

Comparée à la « machine littéraire » des Calvino, Perec, Todorov, le principe de séduction chez Abdelkébir Khatibi érotise la « série » des *Nuits*, parce qu'il accorde son attention à « l'Autre » de chaque récit, à sa partie absentée, corporelle, où se met en jeu la séduction : « Le chant du conte maintient cette exigence théorique, disant le corps qui aime, parlant à sa place, se substituant à ses émotions, il inscrit le corps qui aime dans la séduction qui se joue d'elle-même et de l'Absence (la mort). Chant sans repos[253]. » À Tzvetan Todorov, Abdelkébir Khatibi reprend le principe d'engendrement des récits – une histoire ou la vie – dont la tenue dépend de l' « enchantement mutuel du mourir et du raconter[254] » et la *nature* narrative de chaque personnage : « tous naissent non pas par la mort seule ou de l'histoire merveilleuse qu'ils doivent narrer, mais entre la mort et le récit, dans le tranchant de l'alternative. Alternative terrible, sans appel, comme fondement d'une théorie d'un temps qui s'efface, interminablement, dans la voix immémoriale du Récit[255]. » Par extrapolation, le principe des histoires du noyau des *Mille et Une Nuits* gagne l'œuvre entière. L'opposition, que Jamel Eddine Bencheikh conduira, quelques années plus tard, vers un affrontement, plus politique, du désir et de la loi, équilibre le face à face – et la séduction, répartie de part et d'autre, viabilise la série des récits : « le récit et la mort se fécondent réciproquement et se fascinent en une épreuve fabuleuse[256] » dans la promiscuité d'une nuit blanche. Le surplus syntaxique de Todorov et, la même année, on va le voir, le désir narratif de Calvino, sont commutés en travail de la mort : « dans *Les Mille et Une Nuits*, le principe narratif introduit le travail de la mort, le récit comme travail absolu de la mort, et sans ce travail le récit ne serait point[257] » ou, selon la formule de Jamel Eddine Bencheikh : « les héros des *Nuits* vivent de leur mort[258] », si bien que la vie n'aurait aucunement voix au chapitre. Il se trouve des histoires, objectons-nous, qui ne mettent pas en scène la mort, par exemple les histoires de ruses de voleurs, la célébration de la générosité ou les anecdotes de séduction d'une personne de haut rang par une esclave[259] ; il se trouve aussi des histoires dans lesquelles la mort n'est pas un adversaire mais l'achèvement attendu d'une vie pieuse, détachée des biens de ce monde. Mais, répondraient A. Khatibi et J.E. Bencheikh, ce ne sont ni les plus nombreuses ni

[253] *Ibid.*, p. 27. Sur le récit comme séduction et la réalisation du désir dans le dépassement des interdits, voir aussi KATTAM Naïm, « Du récit du désir dans *Les Mille et Une Nuits* », dans *La séduction*, op. cit., pp. 173-179.
[254] KHATIBI Abdelkebir, « De la mille et troisième nuit », dans *La séduction*, *op. cit.*, p. 19.
[255] *Ibid.*, p. 20.
[256] *Loc. cit.*
[257] *Ibid.*, p. 12
[258] BENCHEIKH Jamel Eddine, « La volupté d'en mourir », dans *Mille et un contes de la nuit, op. cit.*, p. 262.
[259] Un exemple parmi tant d'autres : le « Conte du mariage d'Ibrâhîm b. al-Mahdî », dans *Les Mille et Une Nuits*, nuits 346 à 347, trad. Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, vol. 2, pp. 53-57.

les plus longues ni les plus significatives. L'important, dans leur cas, c'est de choisir comme révélatrices des *Mille et Une Nuits* les histoires très enchâssées qui vont jusqu'au « Conte du Portefaix et des Trois Dames de Bagdad ainsi que tous les longs récits autour de la passion amoureuse et les romans épiques, délaissant alors les histoires courtes.

La mort, elle, omniprésente, occupe toutes les places : actrice du principe suprême – le récit ou la vie –, elle est, auparavant, incarnée dans la femme (« la femme du patriarcat est donc la mort »), préside au rite orgiaque de dépossession du roi puis, mise au service du roi agonisant elle tranche ses morts (« couper la tête à chaque femme, lui couper le substitut du phallus royal ») ; enfin Shéhérazade – la mort – raconte à sa sœur – la mort – et au roi – tué et encore mourant. En conséquence de quoi, dans ce référentiel patriarcal, la mort occupe toutes les positions ; il n'y a rien qui ne soit mort et la seule résistance réside dans la séduction. En finir avec Shéhérazade, quitter ce principe suprême, c'est mettre à mort la mort : « Et si mourir était justement de dire non à ce principe suprême, […] si mourir […] était cette négation inouïe, encore indicible : jamais plus de Shéhérazade ? » Où la mort hésite entre l'issue salutaire – en finir avec cette prise en otage – et l'issue fatale : mourir après la mort. Dans les deux cas, l'issue ne s'atteindrait qu'après le récit, qu'après avoir posé sa voix quelque part sur ou à côté de la « voix immémoriale » de Shéhérazade[260].

La *Mille et troisième nuit* partage avec les *Nuits* le temps hors du temps de la nuit blanche, où la nuit et le jour se rejoignent dans un spasme ; tout au long du texte, la nuit blanche est le principe même de la séduction du récit et de la séduction amoureuse au risque de la mort ou de la perte : « l'éclat de la nuit blanche, envahissante de désordres, de désirs, de paroles et de récits inattendus, de telle manière que l'aimé et l'aiment, le récitant et le récité soient l'épreuve d'une déraison fastueuse et insensée[261] ».

C'est sur la scène de la nuit blanche que le discours du commentaire se fissure pour se laisser gagner par une autre voix, pétrie par l'inconscient tiré du sommeil. Cette voix est celle d'un « je » amoureux, s'éveillant pour veiller sur les récits dont il est devenu le dépositaire : « Nous ne pouvons dormir cette nuit, puisque commençant à veiller sur ce texte récit ici, nous entrons dans l'*élément de la nuit blanche*, et *son mouvement est d'être unique* […], d'être un risque, une épreuve de désir qui se prolonge, se développant et s'enroulant dans la sphère de

[260] Sabina Panocchia, dans une thèse où elle compare la pratique du récit chez Maurice Blanchot, Samuel Beckett et Abdelkébir Khatibi rapproche le premier et le troisième dans la proximité de l'écriture littéraire à la mort. Voir PANOCCHIA Sabrina, « Décliner le récit chez Blanchot, Beckett et Khatibi. Vers une poétique du récit dans la littérature francophone de la fin du XX^{e} siècle », Thèse de doctorat, sous la direction de Franca Ruggieri, Université de Rome, 2009, p. 126.

[261] KHATIBI Abdelkebir, « De la mille et troisième nuit », dans *La séduction*, *op. cit.*, p. 17.

son errance[262]. » Un enchantement unanime court des *Mille et Une Nuits* à la *Mille et troisième nuit* – et les récits de séduction attisent le désir du méditant, dont les premières pensées allaient à l'amour de Shéhérazade, et que l'on découvre scribe, peut-être celui qui, dans certaines versions des *Mille et Une Nuits*, collabore à la mise par écrit des contes de Schéhérazade et à l'officialisation de leur achèvement : « Récit sans repos : Shéhérazade raconte, le texte s'écrit, je transcris – dans la nuit blanche[263]. » En tant que transcription, la *Mille et troisième nuit* renonce à toute initiative dans la créativité : tout ce qui s'écrit, grâce à l'humilité du scribe, elle le doit aux *Nuits* : « Enchanter quelqu'un c'est occuper sa place, non par identification, mais par une identification simulée : enchanteur, séducteur et faisant semblant d'être à ta place, j'investis ton corps, je te paralyse, je t'emprisonne, et si je fais semblant d'être à ta place, je le fais aussi pour mon compte : où suis-je alors ? Je suis séparé de moi et de toi, je te vois me voir, je te vois me voyant te voir : l'enchanteur enchanté inspire ce principe du conte[264].

En cette mille et troisième nuit, la méditation procèderait donc de la séduction et de l'abolition de la distance avec les *Nuits* par « le principe de la nuit blanche comme principe narratif, comme théorie du récit, enchantement mutuel du mourir et du raconter, du jour et de la nuit, toute cette scène est le nom d'une autre scène, l'arrière-scène de la séduction, ou plus exactement avant-derrière la séduction. […] C'est également l'histoire de Shéhérazade et de toutes les Shéhérazade[265]. » La séparation d'une nuit se résorbe dans l'union presque charnelle, simulée – elle est imaginée – et concrétisée – la méditation naîtrait de l'envoûtement – avec les récits de Shéhérazade : « Sans la nuit blanche d'amour et de désir, sans l'expérience du temps qui s'abolit, est-il jamais de récit, d'écriture, d'étreinte, de désir ? De pensée digne de sa grande nuit et de la mort qui la médite[266] ? » Alors que certains textes héritent des *Mille et Une Nuits* par la transmission orale des contes, de conteur en conteur, la *Mille et troisième nuit* s'ajoute à la série des *Nuits* en tant que méditation amoureuse et transcription.

Quelle mort guette l'énonciateur de la *Mille et troisième nuit* ? Jusqu'à l'histoire de Chams Nahar[267], favorite d'Harûn ar-Rachîd, et de son soupirant, la « tranchante alternative » sanctionnait de mort l'absence du récit ; à partir de cette histoire, « [la] séduction renvoie à

[262] *Ibid.*, p. 18. Nous soulignons.
[263] *Ibid.*, p. 27.
[264] *Ibid.*, p. 16.
[265] *Ibid.*, p. 19.
[266] *Ibid.*, p. 17.
[267] Dans la version d'Antoine Galland : Histoire d'Aboulhassan Ali Ben Becar et de Schemselnihar, favorite du Calife Haroun-Al-Rachid. Pour une comparaison avec l'analyse qu'en fait Jamel-Eddine Bencheikh, se reporter au deuxième chapitre de « La volupté d'en mourir ».

cette double séparation avec la vie[268] » : pour les amants, la séparation (la mort) fera taire le chant mais puise dans cette séparation à venir son extase. En écho, le scribe-méditant élève un chant d'amour, nostalgique d'un instant d'amour enfui. L'histoire de la favorite du sultan fait partie des histoires d'amour desquelles Jamel Eddine Bencheikh dit, à l'unisson de Khatibi : « car, de même que la beauté délie l'amante d'un sort banal pour lui confier un destin exemplaire, de même la passion interdit au couple la possibilité de se survivre. Survit-on à celui qui figure le moment suprême, que l'on n'abandonne qu'en se mutilant, en s'évidant totalement de soi-même[269] ? » C'est l'amour exalté par la hantise de la mort et à l'opposé de la jouissance égotique du patriarche et de ses rejetons.

La dernière histoire, celle de Qamarzaman[270], fait voir la séduction absolue, union du jour et de la nuit, du féminin et du masculin, autonome et parfaite. L'énonciateur en perd le fil, sa parole se découd ; ivre, l'errance le gagne et l'aube le rattrape sur une fin de nuit chaotique : « je m'avale fixité du corps sur une toile striée assourdissement appel envahissement de mes yeux ouverts par le dehors absolu mobilité de la vitre choc se relever se pencher se donner la main détachement dans le mot qui brûle échappée floraison stature désaxée entrer sortir de la mort de Shéhérazade[271]. » Les derniers mots s'interprètent deux manières selon le fragment considéré : « sortir de la mort de Shéhérazade » ou « sortir de la mort, sortir de Shéhérazade ». Les deux se superposent. Dans les deux cas, la formule retient la prise en otage de tout narrant et de tout narré, contraint de sacrifier son corps à la séduction. Le risque de tout récit, identique au risque de tout amour, s'est pourtant vu affecté d'une haute valeur : « principe étrange, merveilleux et savoureux », c'est en se donnant comme caution à l'autre, à la mort, que l'amour peut devenir une extase « incalculable par le plaisir[272]. » Or, il s'avère justement que le système patriarcal dont l'énonciateur sonde l'inconscient perpétue des relations asymétriques où l'un, l'homme, le père, s'autorise, lui et lui seul, d'une volonté de puissance, d'une séduction calculée et sans contrepartie[273], contraignant l'autre, seulement l'autre, à mettre en gage sa vie. Sortir de Shéhérazade revient par conséquent à tirer un trait, à

[268] KHATIBI Abdelkebir, « De la mille et troisième nuit », dans *La séduction*, *op. cit.*, p. 26.
[269] BENCHEIKH Jamel Eddine, « La volupté d'en mourir », art. cit., p. 262.
[270] Dans la version de Bencheikh et Miquel : Conte de Qamar az-Zamân et de la femme du joaillier. Pour une étude de ce récit, lire le quatrième chapitre de « La volupté d'en mourir ».
[271] KHATIBI Abdelkebir, « De la mille et troisième nuit », dans *La séduction*, *op. cit.*, p. 31.
[272] *Ibid.*, p. 26.
[273] « Tant que le jeu de la séduction se réduit à jouer le corps de l'autre, sa vie et sa mort, sans en payer le prix, sans en sentir la dionysie en un échange extatique, tant que ce jeu demeure dans la logique d'une scène fabriquée, mise au point par un fantasme personnel, tant qu'il n'obéit qu'à un exercice de volonté de puissance, d'une posture esthétique ou d'un défi orgueilleux à l'apparition de l'impensé extatique qui nous met hors de notre étreinte, nous n'aurons récolté que le calcul de notre désir en débris. » *Loc. cit.*

fuir cet atavisme systématique et asymétrique, pour qu'enfin la liberté et l'extase partagée de l'amour adviennent.

Au cours de sa mille et troisième nuit… blanche, le je du scribe-veilleur s'est mis à côtoyer le discours de l'aimant-commentateur. Un déséquilibre permanent bouscule le lien de ce texte aux *Mille et Une Nuits* : tantôt, séduit, il s'aligne sur la série, sur la « fabuleuse procession de récits excédant toute loi d'écriture[274] » telle qu'il imagine ; tantôt les doutes sur l'adéquation aux principes du récit le reprennent. D'un point de vue poétique, *La Mille et troisième nuit* serait un métarécit, sorte de court essai d'interprétation à partir des *Mille et Une Nuits,* entrecoupée de brefs moments lyriques et réflexifs, et pour lequel les *Nuits* sont un simulacre à traverser – raisons pour lesquelles nous l'avons baptisé « méditation ».

Le scribe ne transcrit pas les histoires de Shéhérazade, mais l'inconscient qui parle depuis elle et qui se dédouble dans chaque histoire d'amour vécue au cœur d'une nuit blanche : « écrire dans cet état ne traduit pas une démence, mais une percée dans l'opacité de la nuit, dans le prolongement du corps fatigué et qui se met, dirait-on, à parler tout seul, réveillant ce qui n'a jamais parlé, et dont la nuit blanche est la chance, le risque[275]. » *La Mille et troisième nuit* diffère ainsi des *Mille et Une Nuits* en tant que simulacre : elle est alors simulacre *sur* un simulacre. Mais, derrière le simulacre, elle s'incorpore à l'inconscient commun, suivant le tranchant de l'alternative, au principe suprême et risqué de la Séduction qui déraisonne dans la nuit blanche.

[274] *Ibid.*, p. 11.
[275] *Ibid.*, p. 27

5. Une « machine à raconter des histoires[276] » : *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

Lors d'un entretien en 1978, Georges Perec reconnaissait une similitude entre *La vie mode d'emploi*, publiée la même année, et *Les Mille et Une Nuits*, pourtant absentes du Cahier des charges du roman :

> Ma première idée, c'était de créer une machine qui ferait imploser le roman. Ma deuxième idée, ce fut de créer une machine qui produirait du roman. En écrivant *La Vie*, j'ai connu une jubilation romanesque que je n'avais pas connue depuis *La Disparition*. J'étais porté par un mouvement d'une ampleur que je n'avais jamais éprouvée. J'avais l'impression d'écrire *Les Mille et Une Nuits*, qui est aussi un de mes modèles – mais c'est évidemment prétentieux[277].

S'interrogeant sur la validité de cette analogie et l'éventuelle prégnance des *Nuits* dans *La Vie mode d'emploi*, Jean-Luc Joly conclut sur « la parenté de structure et la multiplicité romanesque, le caractère encyclopédique et intertextuel, ainsi qu'une commune affirmation des pouvoirs de l'art contre la mort […] et, peut-être pour finir et en résumé, au caractère totalisant du recueil de contes arabes[278]. » La « multiplicité romanesque » et le « caractère totalisant » se retrouve dans un autre « hyper-roman[279] » (*iper-romanzo*) écrit par un autre Oulipien : *Si par une nuit d'hiver un voyageur*[280] d'Italo Calvino, publié en 1979, un an près

Cinq ans après la publication de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* [*Si par une nuit d'hiver un voyageur*], dans une de ses *Leçons américaines*, Italo Calvino a sobrement résumé le projet présidant à son roman : « Mon intention était d'offrir l'essence du romanesque,

---

[276] PEREC Georges, « La maison des romans. Entretien avec Georges Perec », *Magazine littéraire*, n°149, octobre 1978, p. 35 ; cité dans NANNICINI STREITBERGER Chiara, *La revanche de la discontinuité. Bouleversements du récit chez Bachmann, Calvino et Perec*, Bruxelles, P. Lang, coll. « Nouvelle poétique comparatiste », n°22, 2009, p. 174.

[277] JOLY Jean-Luc, « Le modèle des *Mille et Une Nuits* dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec », dans Les Mille et Une Nuits *: du texte au mythe*, dir. Jean-Luc Joly et Abdelfattah Kilito, *op. cit.*, p. 265.

[278] *Ibid.*, p. 271. Il ajoute : « Il y aurait naturellement d'autres points à développer pour expliquer que *Les Mille et Une Nuits* aient pu constituer dans l'esprit de Perec un "modèle" pour *La Vie mode d'emploi*, notamment ceux du jeu, de la ruse, de l'humour ou du statut du texte en dehors de la littérature officielle ou canonique (car, tout comme *Les Mille et Une Nuits*, *La Vie mode d'emploi* réalise que cette hybridation rare d'être une œuvre tout à la fois populaire et savante). Mais l'essentiel est bien dans ce rapport à la totalité qui, considéré comme source du projet, justifie rétrospectivement la structure organisatrice de la multiplicité tout comme le recours à l'intertextualité, et surtout s'explique par la relation de la création à la mort. » *Ibid.*, p. 272. Nous n'explorons pas les pistes proposées : à première vu, la comparaison nous semble trop périlleuse.

[279] Calvino utilise cette dénomination au sujet du roman d'Alexandre Dumas, Le comte de Monte-Cristo. Voir CALVINO Italo, « Cybernétique et fantasmes », dans *Défis aux labyrinthes : textes et lectures critiques*, vol. I, trad. Jean-Paul Manganaro et Michel Orcel, éd. Mario Fusco, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque Calvino », 2003, p. 209.

[280] *Id.*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* [1979], A. Mondadori, 1998, 355 p. ; tr. fr. Danièle Sallenave et François Wahl, *Si par une nuit d'hiver, un voyageur*, Paris, Seuil, 1981, 276 p.

concentrée en dix amorces de roman qui développent de manière très différente un thème commun, et agissent sur un cadre qu'elles déterminent autant qu'il se détermine lui-même. Fournir des échantillons de la multiplicité potentielle des récits possibles […][281]. » Le thème commun est celui du trio amoureux avec deux hommes et une femme. Dans le récit premier, écrit à la deuxième personne du singulier, le héros, le Lecteur, cherche désespérément la suite du livre qu'il avait commencé : *Si par une soirée d'hiver…* Mais à chaque fois qu'il croit la découvrir, il s'agit d'une toute autre histoire. Entre temps, il est tombé amoureux de la Lectrice qui l'aide à mener ses recherches qui deviennent de plus en plus ardues.

Le projet d'Italo Calvino est relayé par un des personnages, le romancier Silas Flannery, figure de l'écrivain dans le roman :

> La fascination romanesque, telle qu'elle se donne à l'état pur aux premières phrases du premier chapitre de tant de romans, ne tarde pas à se perdre avec la suite de la narration : promesse d'un temps de lecture qui s'ouvre devant nous et qui reste apte à recueillir toutes les possibilités de développements. Je voudrais pouvoir écrire un livre qui ne serait qu'un incipit, qui garderait pendant toute sa durée les potentialités du début, une attente encore sans objet. Mais comment un pareil livre pourrait-il bien être construit ? Devrait-il s'interrompre après le premier alinéa ? Ou prolonger indéfiniment les préliminaires ? Ou encore emboîter un début de narration l'un dans l'autre, comme font *Les Mille et Une Nuits*[282] ?

Il s'agit d'une mise en abîme de la poétique romanesque[283] : *Si par une nuit d'hiver un voyageur* réalise le projet du personnage-romancier. Mais c'est aussi celui de son double, l'usurpateur et faussaire Marana, la face illégitime et inavouable de la production littéraire.

Roman sur l'art romanesque et les littérateurs, *Si par une nuit…* enchâsse dix incipits de romans dans un récit principal – *cornice* en italien. Chaque incipit pastiche un genre[284] :

---

[281] *Id.*, *Leçons américaines* [1988], Paris, Seuil, coll. « Points », 1995, p. 189 ; rééd. *Défis aux labyrinthes*, *op. cit.*, vol. 2, 2003, p. 101.

[282] *Id.*, *Se una notte d'inverno…*, *op. cit.*, p. 197. Italo Calvino disait, dans l'une de ses leçons américaines : « C'est peut-être cette anxiété devant le problème du commencement et de la fin qui a fait de moi un écrivain *de short-stories* plus que de romans, comme si je ne parvenais pas à me convaincre que le monde dont ma narration fait l'hypothèse est un monde en soi, autonome, autosuffisant, où l'on peut s'installer définitivement ou du moins pour des temps assez longs. Je suis au contraire continuellement saisi par le besoin de prendre de l'extérieur ce monde hypothétique, comme un des nombreux mondes possibles, une ile dans un archipel, un corps céleste dans une galaxie. » CALVINO Italo, « Commencer et finir », dans *Leçons américaines*, *Défis aux labyrinthes*, *op. cit.*, vol. 2, p. 119.

[283] Pour cette terminologie, voir MEYER-MINNERMANN Klaus, SCHLICKERS Sabine, « La mise en abyme en narratologie », dans *Narratologies contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2010, pp. 94-104.

[284] Par exemple, Pierre Brunel propose en modèle du quatrième incipit le genre type du roman d'espionnage avec une scène érotique conventionnelle et une influence du *Docteur Jivago*. Il y aurait également « du Nabokov » dans le sixième « précipité » romanesque tandis que Poe et Borges laisseraient des traces dans le septième. Le neuvième roman pasticherait le réalisme magique sud-américain en s'appuyant sur Garcia Marquez et Alejandro Carpentier. Voir BRUNEL Pierre, *Italo Calvino et le livre des romans suspendus* : Si par une nuit d'hiver un voyageur, Chatou, Les Editions de la Transparence, 2008, p. 55 *et sq*.

roman policier anglo-saxon, réalisme magique sud-américain, roman d'aventure, roman japonais… L'estompage des modèles laisse tout le loisir au lecteur, double du Lecteur, de se perdre en conjectures et de croire reconnaître tel ou tel épisode repris à tel ou tel roman. Chaque pastiche de roman est un monde que l'on refuse de fermer. Le narrateur, dès le début, nous avertit que « c'est un contresens d'écrire aujourd'hui de longs romans : le temps a volé en éclats, nous ne pouvons vivre ou penser que des fragments de temps qui s'éloignent chacun selon sa trajectoire propre et disparaissent aussitôt[285]. » Il y a homologie entre l'expérience narrative et l'expérience mondaine, entre les catégories de pensées inventées par la narration – à l'image de celles expérimentées par les sciences[286] – et le désordre du monde à compenser par les histoires.

Au niveau supérieur du récit, *Les Mille et Une Nuits* et le *Décaméron* de Boccace, superposés, partagent le récit-cadre avec d'autres genres[287]. La citation du personnage Flannery ci-dessus, attribuant le modèle de l'enchâssement aux *Nuits* plutôt qu'au Décaméron s'expliquerait par les enchâssements poussés et répété, le titre symbole de l'infini et la ruse narrative de Shahrâzâd. Le récit opère des transpositions de schémas narratifs: « un personnage masculin qui raconte à la première personne se retrouve à jouer un rôle qui n'est

[285] « *I romanzi lunghi scritti oggi forse sono un controsenso : la dimensione del tempo è andata in frantumi, non possiamo vivere o pensare se non spezzoni di tempo che s'allontagnano ognuno lungo una sua traiettoria e subito spariscono.* » *Id*, *Se una notte… , op. cit.*, p. 9 : trad. citée, p. 14.

[286] « Nous ne posséderons une culture à la hauteur de ses enjeux que lorsque les problématiques de la science, de la littérature et de la philosophie se remettront en question réciproquement », CALVINO Italo, « Philosophie et littérature » : le bénéfice de la science pour la littérature résidait dans la construction de modèles de représentations et de compréhension du monde et dans la dynamique « créative » de la science CALVINO Italo, « Philosophie et littérature », *Défis aux labyrinthes*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 175-176. Dans un texte initialement destiné à préfacer en 1980 une recollection de ses textes critiques – *Una pietra sopra* –, Italo Calvino, proposant un bilan de ses réflexions sur la littérature jusqu'à cette date, voit dans les théories scientifiques et philosophiques s'élaborant dans les années 1960, une nécessité de penser autrement le monde, de trouver de nouvelles catégories, de nouvelles formes pour le figurer ; si, à cette nécessité, la littérature doit contribuer, Calvino ne croit pas pour autant entièrement en cette capacité d'un système à aboutir à une « compréhension totale du monde. » La difficulté à proposer des modèles pour penser le monde aurait empiré avec les « bruyants changements de mentalité collective et de fonctions sociales. » symbolisées par mai 1968. De là sans doute le constat que « la société […] est quelque chose qui répond de moins en moins à des projets ou à des prévisions, quelque chose qui est de moins en moins maîtrisable, qui refuse tout plan et toute forme. Et la littérature est elle aussi réfractaire à toute mise en place de projet, elle ne se laisse contenir en aucun discours. » Une sorte de délitement social, de chaos issu d'un changement soudain, entament les efforts de Calvino pour signifier le monde. Les années 1970, au terme desquelles est publié *Se una notte*, entérinent l'impuissance de la littérature à représenter et à interpréter le réel, ainsi qu'à répondre « à l'accoutumance au pire de la société. » CALVINO Italo, « Appendice » [1980], dans *Défis aux labyrinthes*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 356-357.

[287] Un aperçu : « le roman noir et d'espionnage, le roman américain d'après guerre, les contes des *Mille et Une Nuits*, le roman fantastique et celui de l'absurde, la comédie des surprises, parmi d'autres », dont le roman d'aventures, le plus visiblement pastiché. Selon C. Nannicini, le récit premier, dépourvu de « rôle prépondérant par rapport aux histoires insérées », « se réduit aux fonctions de description, d'encadrement ou de lien thématique entre les différents récits insérés ». La surcharge narrative, la sinuosité de l'intrigue et les ruptures causées par les récits intercalaires, le prive à ses yeux d'un intérêt indépendant à ce qu'il enchâsse. NANNICINI STREITBERGER Chiara, *La revanche de la discontinuité : Bouleversements du récit chez Bachmann, Calvino et Perec*, Bruxelles, P. Lang, coll. « Nouvelle poétique comparatiste », n°22, 2009, p. 180.

pas le sien, dans une situation où l'attirance exercée par un personnage féminin et l'approche de la menace obscure d'une communauté d'ennemis le concernent irrémédiablement[288]. » La cohérence du roman est assurée par le récit premier, les continuités entre les « romans suspendus » et le thème commun.

La relation métatextuelle du narrateur aux modèles est empreinte d'une distance sceptique qui ne tombe pas dans le nihilisme et qui pourrait être qualifiée d'*incrédule* plutôt que d'ironique[289]. L'écrivain mène au cœur du roman un discours de commentaire qui expose les stratégies auctoriales, l'éventuel projet, la poétique et qui restreint l'adhésion naïve à l'imaginaire élaboré.

5.1. Les traditions narratives

Calvino restreint sa sélection dans la mémoire des œuvres aux romans (*novels*) et aux nouvelles (*short stories*), principalement pris au XIX^{e} et au XX^{e} siècle. *Les Mille et Une Nuits* feraient presque figure d'anachronisme si on ne tenait pas d'abord compte des traductions européennes. L'enchaînement des variables d'un motif commun a un intérêt historique : le « squelette invariant permet de souligner le nombre de variables géographiques et historiques qui constituent la chape de ce squelette[290]. » Cet « hyper-roman » pacifie ses héritages car il n'y a plus de rivalités et de hiérarchies entre des sous-genres plus ou moins dotés d'un capital symbolique. *Les Mille et Une Nuits* perdent de leur identité socioculturelle même si le regard exotique, mis à distance, ne disparaît pas complètement[291]. Rapportées aux expérimentations littéraires et aux nouvelles théories scientifiques, *Se una notte…*, sans tourner le dos à ce qui a été conceptualisé entre les années 1950 et les années 1970, intégrant le régime de discontinuité, préserve les matériaux et les pratiques narratives populaires et traditionnelles, représentées entre autres par *Les Mille et Une Nuits.*

Dans la mesure où tout est réseau, où tout est trame, l'écriture se montre réfractaire à la sélection d'un modèle ou d'un petit groupe de modèles pour la direction hégémonique du récit

[288] CALVINO Italo, « Se una notte d'inverno un narratore », in *Alfabeta*, n°8, dicembre 1979, p. 4 ; cité et traduit par NANNICINI STREITBERGER Chiara, *op. cit.*, p. 150. Chaque situation d'enchâssement, qui aurait pu se répéter *ad libitum*, avec l'introduction du récit second puis sa suspension, diffère de la précédente : les raisons qui expliquent la fin de la lecture, tout comme les commentaires qui la suivent ne sont jamais identiques.

[289] La distance métadiscursive n'est pas à proprement ironique puisqu'elle ne consiste pas en une antiphrase mais plutôt au refus d'être complètement naïf et de *croire* sans frein à l'originalité, à la puissance romantique de la création, aux stratégies de séduction, à la réalité des univers fictifs.

[290] CALVINO Italo, « La tradition populaire dans les contes », dans *Défis aux labyrinthes*, *op. cit.*, vol. 2, pp. 559-560.

[291] C'est là l'hétéroclite que critique Antoine Compagnon dans *Les Cinq paradoxes de la modernité* : COMPAGNON Antoine, « À bout de souffle : Postmodernisme et palinodie », dans *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, pp. 144-174.

et du sens. La poétique transtextuelle de *Se una notte…* est anti-canonique en ce qu'elle veut esquiver la partialité du choix, la persistance des textes majeurs ou la révolution des textes mineurs. L'auteur de *Se una notte…* prétend accepter tout le narratif et instaure chaque récit comme possibilité parmi toutes les possibilités, qui ne sont jamais épuisées. Jamais aucun livre n'accèdera à la totalité car cette dernière excède de loin le langage ; c'est pourquoi tous les récits, tous les livres restent possibles.

Par rapport aux enchâssements traditionnels, *Si par une nuit…* opère un renversement : c'est un lecteur et non une narratrice qui ouvre à l'imaginaire. De même, l'histoire n'est pas suspendue par l'aube ou par un enchâssement volontaire de la narratrice, mais par l'interruption nette de la lecture à cause d'un défaut de l'objet. Ces inversions désignent l'absentement de l'auteur qui est ou bien plusieurs personnes ou bien un faussaire. L'autre inversion consiste à mettre en abîme l'infini des *Mille et Une Nuits*.

L'infini est figuré par le mythe du « Père des Récits », qui représente la source de toutes les histoires :

> [une légende locale] parle d'un vieil Indien appelé « le Père des Récits », […] qui raconte sans interruption des histoires se déroulant dans des pays et des époques de lui complètement inconnus. […] Le vieil Indien serait, selon certains, la source universelle de la matière narrative, le magma primordial d'où partent les manifestations individuelles de chacun de ceux qu'on nomme écrivains […] ; selon d'autres encore il serait la réincarnation d'Homère, de l'auteur des *Mille et Une Nuits*, de celui du *Popol Vuh*, d'Alexandre Dumas et aussi de Joyce […][292].

Les Nuits, sans formuler ce mythe, semblent le rendre nécessaire : comment expliquer une telle accumulation d'histoires ?

Les références intertextuelles ont pour point commun une narration prolixe et l'idée d'une totalité : Homère serait l'auteur d'une « *Odyssée* des odyssées[293] », monument originel de toute littérature d'après Queneau ; le *Popol Vuh*, texte sacré maya, renseigne sur la genèse du monde ; Joyce s'est essayé à « bâtir une œuvre systématique et encyclopédique[294] » ; quant à Dumas, sa petite entreprise de romans est devenue pour la postérité un haut-lieu symbolique

---

[292] CALVINO, Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* [1979], Milano, Arnoldo Mondadori, 1994, p. 135 : « *[una leggenda locale] d'un vecchio indio detto il « Padre dei Racconti », […] che narra ininterrottamente storie che si svolgnono in paesi e in tempi a lui completamente sconoscuiti. […] Il vecchio indio sarebbesecondo alcuni la fonte universale della materia narrativa, il magma primordiale dal quale si diramano le manifestazioniindividuali d'ogni scrittore ; […] secondo altri ancora sarebbe la reincarnazione di Omero, dell'autore delle Mille e una notte, dell'autore del Popol Vuh, nonché di Alexandre Dumas e di James Joyce* […]. » *Id*, *Se una notte…*, *op. cit.*, p. 9 : trad. citée, pp. 133-134.

[293] CALVINO Italo, « Sarà sempre Odissea », *La Repubblica*, 21 octobre 1981 ; trad. fr. « Les Odyssées dans L'Odyssée », *Défis aux labyrinthes*, *op. cit.*, vol. 1, p. 132-138.

[294] *Id.*, « Multiplicité », dans *Leçons Américaines*, *Défis aux labyrinthes*, *op. cit.*, p. 98.

de la productivité littéraire et de ses prêtes-plumes. *Les Mille et Une Nuits* ont ainsi partie liée à une fonction constitutive – toutes ces références sont des œuvres fondatrices : d'une mythologie, d'une littérature, d'un genre, d'un renouveau littéraire… –, et à un désir narratif manifeste dans l'expansion de la création vers une totalité.

Deux des références, Alexandre Dumas et les *Nuits*, se répercutent aux alentours : Alexandre Dumas, d'abord, car le romancier Silas Flannery, en panne d'inspiration, est secouru par « [u]ne équipe de nègres [*scrittori-ombra*], experts dans l'art d'imiter le style du maître avec toutes ses nuances et ses manières[295]. » La voracité des lecteurs, à cause de laquelle le romancier abandonne la création de ses textes à d'autres, prend aussi en otage le traducteur et faussaire Hermès Marana, chargé de repaître une sultane du Golfe, boulimique de lecture. Le thème central du chapitre évolue du plagiat et de l'apocryphe, de la substitution des rôles entre l'écrivain et ses substituts légitimes ou illégitimes, vers la transmission et la traduction : la sultane est d'origine européenne, les romans occidentaux subissent un embargo, suspectés de transmettre des messages codés en vue d'une rébellion, le traducteur Marana remplit son office dans le palais de ce sultan. Le motif stéréotypé de l'écrivain épuisé par son lecteur boulimique est intégré à un univers oriental où l'on peut simultanément lire une inversion et une trivialisation de la relation entre Shahriar et Shahrazade : Marana, qui doit poursuivre sa traduction de *Regarde en bas dans l'épaisseur des ombres* (*Guarda in basso dove l'ombra s'addensa*) pour satisfaire l'envie de lecture de la sultane[296], s'inspire du stratagème de Shéhérazade ; la sultane, elle, fait son Shahriar. Trois textes s'entrecroiseraient donc : le motif de l'écrivain inféodé par son lecteur[297], la scène type du roman oriental exotique de l'enlèvement de la femme européenne, prisonnière du sultan et *Les Mille et Une Nuits*, avec un travestissement du conte-cadre et son exploitation comme tradition de scansion du récit.

Marana a proposé au sultan un stratagème inspiré de la tradition littéraire de l'Orient : il interrompra sa traduction au moment le plus passionnant et commencera à traduire un autre roman, en l'insérant dans le premier par quelque expédient rudimentaire, par exemple un personnage du premier roman ouvre un livre et se met à lire… Le second roman s'interrompra à son tour et laissera la place à un troisième, qui n'ira pas bien loin avant de s'ouvrir sur un

[295] « *Una squdra di scrittori-ombra, esperti nell'imitare lo stile del maestro in tutte le sfumature e i manierismi* », *Se una notte…*, *op. cit.*, p. 140 ; trad. cit. p. 137.
[296] Tout autre livre subissant un embargo à cause des codes secrets qu'ils recèleraient.
[297] À l'intérieur du roman, c'est une situation double à celle que connaît Flannery : pour cela aussi, Flannery et son traducteur-faussaire sont jumelés, comme le vrai au faux, l'original à la copie… Hors du roman, il y aurait une référence à une tradition du XIX^e^ siècle où le feuilletoniste déplore la mercantilisation de la littérature dans laquelle il est pris, tradition poursuivie au XX^e^ siècle. On songera en particulier, parmi les hypertextes des *Mille et Une Nuits*, à la *Mille et deuxième nuit* de Théophile Gautier et à *Adios Scheherazade* de Donald Westlake.

quatrième, et ainsi de suite[298]… Marana figure le roman ; il est responsable de la frustration du Lecteur ; il est le responsable pervers de l'inachèvement de tous les romans, le collaborateur « déloyal » du romancier Flannery – qui, lui aussi, rappelons-nous la citation de son projet, souhaitait écrire un roman fait d'une succession d'histoires interrompues.

Les Mille et Une Nuits sont trahies à la fois par la félonie littéraire du traducteur-romancier Marana, double possible de Borges[299], par celle du romancier stérile Flannery… et de l'auteur de *Se una notte…* lui-même puisque Marana et Flannery relaient la poétique générale du roman. La trahison vise également les *Nuits*, consistant à les faire passer pour un modèle de l'inachèvement alors, qu'à la différence de ce qui est projeté par le trio des romanciers, les histoires de Schéhérazade s'achèvent et les « boîtes » ouvertes sont refermées.

5.2. Le désir narratif : codage et suspension du roman

Les titres des dix commencements, formulés sous forme de segments syntaxiquement et sémantiquement incomplets, se raccordent pour former, tous ensemble, un texte fini :

> Si par une nuit d'hiver un voyageur, s'éloignant de Malbork, penché au bord de la côte escarpée, sans craindre le vertige et le vent, regarde en bas dans l'épaisseur des ombres, dans un réseau de lignes entrelacées, dans un réseau de lignes entrecroisées sur le tapis de feuilles éclairées par la lune autour d'une fosse vide – Quelle histoire attend là-bas sa fin ? demande-t-il, anxieux d'entendre le récit[300].

Il s'agit d'un récit-hypertexte doté de sens, cohérent malgré son apparent symbolisme, et bien qu'il appelle fortement sa continuation par la question mise en valeur par sa position terminale d'une succession asyndétique de compléments. En outre, situé à la fin du roman, c'est un texte sémantiquement englobant, ouvert « verticalement », car chaque phrase titre un roman, à l'exception de la dernière ; nous savons donc que chaque phrase est pleine d'un

---

[298] « *Marana propone al Sultano uno stratagemma ispirato alla tradizione letteraria dell'Oriente : interromperà la traduzione nel punto più appassionante e attacchenà a tradurre un altro romanzo, inserendolo nel primo con qualche rudimentale espediente, per esempio un personaggio del primo romanzo che apre un libro e si mette a leggere… Anche il secondo romanzo s'interromperà e lascerà posto a un terzo, che non andrà avanti molto senza aprirsi a une quarto, e così via…*», CALVINO Italo, *Se una notte…*, *op. cit.*, p. 144 ; trad. cit. pp. 141-142.

[299] Ilaria Vitali voit dans Marana une figure d'Antoine Galland, mais rien à part la fonction de traducteur-faussaire n'accrédite cela. Sans autre précision, cette fonction mériterait qu'on l'élargisse à la plupart des traducteurs des *Mille et Une Nuits* : c'est autant Burton que Galland, Mardrus que Habicht… En outre, la fonction du faussaire, traître du romancier, fait surtout penser à Borges. Voir VITALI Ilaria, « Si par une nuit d'hiver un voyageur rencontre Shéhérazade. L'influence des *Nuits* chez Italo Calvino », dans Les Mille et Une Nuits *et le récit oriental : en Espagne et en Occident*, Aboubakr Chraïbi et Carmen Ramirez (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. « Approches littéraires », 2009, p. 296.

[300] « *Se una notte d'inverno un viaggiatore, fuori dell'abitato di Malbork, sporgendosi dalla costa scoscesa senza temere il vento e la vertigine, guarda in basso dove l'ombra s'addensa in una rete di linee che s'allacciano, in una rete di linee che s'intersecano sul tappeto di foglie illuminate dalla luna intorno a una fossa vuota, - Quale storia laggiù attende la fine ? – chiede, ansioso d'ascoltare il racconto.* » *Ibid.*, p. 303 : trad. cit., p. 286.

univers narratif – et que la dernière renvoie à celui des *Mille et Une Nuits :* « anxieux d'entre le récit ». *Les Mille et Une Nuits*, structure d'emboîtement, représentent le récit désiré, le récit à venir.

C'est d'ailleurs la forgerie d'un conte des *Mille et Une Nuits* qui donne la formulation de ce titre et illustre donc le désir infini. Un lecteur rapporte une histoire qu'il suppose tirée des *Mille et Une Nuits* : la suggestion va même encore plus loin : à cause de l'indétermination de son appartenance, on a accès à toute la complexité des « contes » de Shahrâzâd – c'est-à-dire que les *Nuits* sont enchâssées, contenues dans le roman :

> Ce doit être un récit des *Mille et Une Nuits*. J'ai confronté les différentes éditions, les traductions dans toutes les langues. Il y a beaucoup d'histoires semblables à celle que je cherche, avec de nombreuses variantes, mais aucune n'est la bonne. Est-ce que je l'aurais rêvée ? Et pourtant, je sais que je n'aurai pas de paix tant que je ne l'aurai pas retrouvée, et ne saurai pas comment elle finit[301].

Cette histoire met elle-même en abîme le désir narratif : dans une situation délicate où il reçoit la mission de devenir son propre meurtrier, le calife Haroun al-Rachid, déguisé en marchand, manifeste son envie d'entendre l'histoire de sa mystérieuse hôtesse. Ce conte sur le désir d'entendre, incomplet, relance le désir narratif à « l'étage » supérieur : « Les mots sur lesquels la narration s'est interrompue te semblent bien exprimer l'esprit des *Mille et Une Nuits*. Tu écris donc *Demande-t-il anxieux d'entendre le récit* sur la liste des titres que tu as en vain demandés à la bibliothèque[302]. » Cette « cellule » narrative, omniprésente dans *Les Mille et Une Nuits* où elle justifie la demande d'une nouvelle histoire dans les récits enchâssés et incitent Shahriar à la curiosité, complète donc l'organisation d'enchâssement et d'interruption des récits de *Si par une nuit....* Plus encore : cette forgerie que l'on attribue aux *Nuits* est aussi, par la référence au Père des récits, attribué à un infini encore plus grand que l'infini. Le processus d'inversion de l'infini est donc lui-même un enchâssement : *Si par une nuit…* enchâsse un conte où est enchâssé un autre conte – la forgerie – qui lui-même relève, d'après le mythe du Père des récits, d'un infini qu'il représente par synecdoque. L'enchâssement ramène donc à l'origine de l'infini des histoires, tandis que le roman raconte, lui, l'origine du désir des histoires.

---

[301] « *Dovrebb'essere un racconto delle Mille e una notte. Sto confrontando le varie edizioni, le traduzioni in tutte le lingue. Le storie simili sono molte e con molte varianti, ma nessuna è quella. Che me la sia sognata ? Eppure so che non avrò pace finché non l'avrò trovata e non saprò come finisce.* » CALVINO Italo, *Se una notte…*, op. cit., p. 302 ; trad. cit., p. 285. Ce lecteur est en désaccord avec le Lecteur mais le rejoint sur le dernier point : le désir de retrouver la fin.

[302] « *Le parole con cui la narrazione s'interrompe ti sembra esprimano bene lo spirito delle Mille e una notte. Scrivi dunque Chiede*, ansioso d'ascoltare il racconto *nella lista dei titoli che hai inutilmente chiesto alla biblioteca*. » *Ibid.*, p. 303 ; trad. cit., p. 206.

Ce « miroir » qu'est la forgerie finalise la suspension de *Si par une nuit…*, fini mais inachevé : fini, typographiquement par le romancier, qui y met le point final, aidé par la réplique du septième lecteur au Lecteur ; inachevé, pour ce dernier, qui n'a pas pu lire les suites, et qu'une nouvelle histoire attendrait, pourquoi pas, là-bas[303]. Enfin, en faisait du Lecteur le double du lecteur, en rattachant donc ce qu'il y a hors du roman avec la diégèse, *Si par une nuit…* relance le désir narratif vers son lecteur.

5.3. Conclusion

Devenu exemplaire du « roman sur le roman » postmoderne, cet « hyper-roman » s'essaierait à un résumé de l'artisanat littéraire narratif, des traditions anciennes[304] jusqu'aux modèles théoriques des recherches en sciences : mathématiques, sciences de l'information, linguistique. Résumé, synthèse et non somme, disons-nous, car la bibliothèque dans le roman vise à une schématisation et non à une expansion quantitative. L'image de la machine littéraire d'Italo Calvino, dont *Les Mille et Une Nuits* seraient un ancêtre, consiste à dresser une structure de règles régissant la production du récit, en vertu du principe oulipien selon lequel les contraintes stimulent la liberté d'écriture plutôt qu'elles ne l'étouffent. La machine, programmée, et dont l'écrivain n'est que le programmateur, a la capacité de générer une multitude – une infinité – de variables à partir de ces règles formant les constantes. Le lecteur, quant à lui, se voit attribuer tous les bénéfices : le plaisir de la lecture, l'émergence du sens, l'intégration du texte à l'existence… et la responsabilité du désir.

Les Mille et Une Nuits codent à tous les niveaux l'infini de la narration possible par l'infini du désir d'histoires : dans le *cornice*, elles sont allusivement présentes par la structure et l'inversion du motif de la narration et de l'écoute ; dans le récit second, une parodie du conte-cadre précise le rapport des *Mille et Une Nuits* à l'origine de la suspension des récits et,

[303] Le désir narratif du Lecteur demeure insatisfait. Une des raisons en est qu'il se refuse à inventer lui-même la suite des histoires commencées. En revanche, le désir amoureux du Lecteur, conjoint du désir narratif tout au long du roman, trouve quant à lui une solution, un terrain pour s'exprimer et se développer : le Lecteur décide d'épouser la Lectrice.

[304] « Si j'ai prouvé de l'attirance, au cours d'une certaine période de mon activité littéraire, pour les *folktales* et les *fairytales*, ce n'était pas par fidélité à une tradition ethnique […], ni par nostalgie de mes lectures enfantines […], mais par intérêt pour le style et la structure, pour l'économie de ces récits, comme pour leur rythme et leur logique essentielle. » *Id.*, « Légèreté », dans *Leçons américaines*, *Défis aux labyrinthes*, *op. cit.*, vol 2, p. 38. Il faudrait nuancer un peu : son long travail dans les années 1950 sur les contes italiens, qui a abouti à un recueil, n'est pas uniquement motivé par l'attrait esthétique, mais, si on en croit sa préface, se conclut par la nécessité de défendre et transmettre, sous des formes appropriées, le patrimoine littéraire italien. Par ailleurs, si ses études sur les contes africains et italiens datent des années 1950, tout comme les commentaires des travaux de Vladimir Propp, il réalise des introductions pour des recueils des contes de Perrault et de Grimm dans les années 1970, et, enfin, ses références aux contes ne disparaissent pas jusqu'à la fin, ainsi qu'en témoignent ses *Leçons américaines*.

donc, de *Si par une nuit…* : l'obligation de raconter faite à Marana ; à un troisième niveau par la forgerie d'un conte qui, lui-même correspond à un récit second dans les *Nuits*.

Malgré le déploiement des techniques modernistes de Borges – jeu sur le vrai et le faux, métalepses, usage pasticheur des œuvres – *Si par une nuit…*, en prenant pour modèle *Les Mille et Une Nuits*, fait valoir « les aspects artisanaux de l'art narratif[305] » et le goût de Calvino pour l'ordonnancement hérité des sciences, en particulier de la cybernétique[306]. Les principales techniques usitées et détournées existent déjà dans *Les Mille et Une Nuits* : la suspension d'une histoire pour en ouvrir une autre, la diversité des récits, le plaisir de l'écoute, orchestrée sous la symbolique de l'infini ou, du moins, exercés à une grande échelle.

Les Mille et Une Nuits représentent dans le roman une technique d'enchâssement suggérant l'infini : à défaut d'engendrer un grand nombre de romans, l'inachèvement du récit premier et de sa structure, la mise en abîme de la poétique du roman qui est un détournement de celle des *Nuits* et, par là, la mise en abîme du désir inépuisable et de l'infini des histoires induisent, par retour, l'infini du roman : *Si par une nuit…* refait *Les Mille et Une Nuits* et les contient. Elles représentent une sorte de « machine » à produire du récit dont le roman tenterait de produire une version contemporaine, sans rompre avec l'art narratif dont elles sont exemplaires. À la différence du *Décaméron*, ou des autres recueils européens de ce type, elles cumulent donc la dimension générative in-finie et le statut de tradition ; la superposition les deux traditions sollicitant alors une distinction entre l'achèvement au bout des dix journées et la prolifération des *Mille et Une Nuits*. Elles sont le modèle d'une structure d'enchâssement et d'alternance entre interruption et relance du récit, discontinu et continu ; dans un coin du texte, elles logent une image qui renvoie aux romans les virtualités de leur univers et le désir des histoires à venir. *Les Mille et Une Nuits* donnent une assise traditionnelle au désir narratif – elles seraient un « esprit » à faire subsister – et offrent la possibilité d'un devenir – l'histoire qui reste à raconter.

---

[305] *Id.*, « Le roman comme spectacle », *Défis aux labyrinthes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 244.

[306] De 1967 à 1980, quand il réside à Paris, Italo Calvino s'intéresse à la sémiologie alors en vogue en même temps qu'il devient membre de l'Oulipo. Il fait la connaissance entre autres de Raymond Queneau et Georges Perec. A ceux-ci comme à Perec et Barthes, il consacrera ultérieurement des articles. Son côtoiement du champ culturel parisien, où, participant reconnu, il n'a pas été non plus une tête d'affiche, a de l'importance si l'on songe à l'ébullition qui l'anime avec la Nouvelle critique, le Nouveau Roman, le structuralisme et la philosophie héritées des « maîtres du soupçon » (Vincent Descombes), l'importation des sciences cognitives… Tout ce dont son œuvre porte quelques traces ou des influences marquantes. Quant à la science, particulièrement, une de ses *Leçons américaines* prône « une littérature que caractérisent le goût de l'ordre intellectuel et de l'exactitude, l'intelligence de la poésie jointe à celle de la philosophie et la science […] » Ces *Leçons américaines*, que l'écrivain n'a pas eu le temps d'achever avant sa mort et qu'il aurait dû prononcer en 1985 dans un cycle de conférences aux Etats-Unis, se veulent un legs au troisième millénaire, composé de quelques valeurs majeures pour Calvino et définissant l'importance de la littérature pour les générations futures. *Id.*, « Multiplicité », dans *Leçons américaines*, *op. cit.*, vol. 2, p. 99.

Une dernière remarque : les récits, pour Calvino, ont une fonction cognitive et herméneutique : elles contribuent à penser le monde, la société et l'Univers. La nécessité du récit est ainsi une résistance à l'entropie croissante du monde, à la perte des significations : ce n'est pas un retour vers le passé, mais un ajustement entre les formes de la narration et les formes de l'univers, entre les défis à la compréhension et à l'organisation que sont l'évolution de la société et l'univers – l'une dans l'autre – et les réponses tentées par la narration. . Par cette narration sur le désir d'histoires, il s'efforce de conserver des lignes de continuités et de faire « la seule chose » possible en réaction à la désorientation : « sauver le sens d'un passé dans une continuité possible avec ce présent[307]. »

6. Les *Nuits* renouvelées : "Dunyazadiad" de John Barth

Fasciné par le conte de Shahrâzâd, l'écrivain américain John Barth l'exploite régulièrement, que ce soit dans son activité de commentateur, ou dans ses textes narratifs : il y fait quelques références dans ses articles, en particulier dans et lui consacre une analyse dans "*Don't Count on It : A note on the number of the* 1001 Nights" [« Ne comptez pas dessus : Quelques remarques à propos du nombre des nuits »] [308]. Une partie de son analyse – calculant à quelles nuits Schéhérazade est tombée enceinte, a accouché, a eu ses règles – sont recyclées en 1987 dans le roman *The Tidewater Tales*, qui donne une suite[309] à sa nouvelle « Dunyazadiad ».

Dans l'article "Muse, spare me !", Barth explique avoir lu *Les Mille et Une Nuits* dans la traduction de Richard Burton en même temps que d'autres compilation de contes : le *Panchatantra*, la *Gesta Romanorum*, et les *Pent-Hept- et Decameron* ». Même si les histoires de Schéhérazade ne sont pas celles qu'il préfère, il a été fasciné par son conte. À ses yeux, Schéhérazade dépasse tous les autres conteurs pour les raisons que l'on invoque habituellement : parce que ses histoires sont racontées la nuit, parce qu'elle se sacrifie et parce qu'elle est continuellement en danger de mort. L'utilisation des matériaux historiques et littéraires a pour vertus d'instaurer un « recul esthétique » et d'éviter de tomber dans la

[307] *Id.*, « Appendice », art. cit., p. 356.
[308] BARTH John, "Don't Count on It: a note on the number of *The 1001 Nights*" [1983], in *Friday Book*, New-York, Perigee Book, 1984, pp. 258-281.
[309] *Id.*, *The Tidewater Tales: a novel*, New-York, Putman, 1987; reed. Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1997, 655 p. Dans la continuité de « Dunyazadiad », la conteuse et l'écrivain ont gardé contact et se voient régulièrement. Ils ont même réussi à transporter Schéhérazade dans l'espace-temps de "Djean".

naïveté des genres romanesques traditionnels, dont le réalisme. Barth fait de la magie le mécanisme de mise à distance, par Schéhérazade, des genres traditionnels : en cela, elle est un exemple pour les écrivains qui doivent dépasser la naïveté des histoires d'amour et autres genres usés à force d'être rebattus par un comique « passionné, mystérieux ». Un tel comique permettrait d'abolir la distinction entre la tragédie et la comédie, entre la tragédie et les genres mystiques. Selon Barth, les circonstances dans lesquelles Schéhérazade raconte, « mélangeant la subtilité et la grivoiserie, le comique et le sinistre, le réel et le fantastique, l'apocalyptique et l'espoir, figure, par-dessus toute autre chose, à la fois les domaines de l'écrivain de fiction et, plus particulièrement, les efforts et les aspirations de celui qui, enfin, ne peut espérer mieux que d'entrelacer, à la manière de la fille du vizir, et quel que soit le nombre de nuits qui lui reste, des contes avec des contes avec des contes […][310]. »

À bien des égards, sa nouvelle "Dunyazadiad[311]" met en discussion et en pratique ces éléments. John Barth y recycle le conte cadre des *Mille et Une Nuits* en développant la mise au point de la stratégie de Schéhérazade et en apportant une fin. Dans la première partie, la narration à la première personne est tenue par Dunyazade ; et, dans la deuxième, par Shah Zaman. Ce sont donc deux personnages adjacents des *Nuits* qui prennent le relais du récit : ce déplacement inscrit dans la situation d'énonciation la reconfiguration des éléments du récit.

L'autre subversion est une inversion, portant sur la « flèche du temps », du présent vers le passé. Avant la mille et unième nuit, un écrivain américain du XX^{e} siècle est téléporté dans la demeure de Shahrâzâd, dite Sherry, préoccupée par la manière d'exploiter la magie des mots pour protéger sa sœur de la folie du roi. C'est ce romancier qui transmet les *Nuits*, son livre de chevet, à Shéhérazade. En s'invitant dans le Bagdad moyenâgeux, le XX^{e} siècle fait sauter le verrou entre les niveaux de la fiction : tandis que langage littéraire et langage vulgaire voisinent, la métalepse relativise ce que chacun prend pour son univers personnel. Ces jeux avec les codes de la représentation et de la narration se retrouvent dans *The Last Voyage of Somebody the Sailor*, publié en 1991[312], et qui invente un voyage supplémentaire

[310] *"[…] mixing the subtle and the coarse, the comic and the grim, the realistic and the fantastic, the apocalyptic and the hopeful, figure, among other things, both the estate of the fictioner in general and the particular endeavors and aspirations of this one, at least, who can wish nothing better than to spin like that vizier's excellent daughter, through what nights remain to him, tales within tales within tales* […]." BARTH John, "Muse, spare me", in *Friday Book, op. cit.*, p. 59.

[311] BARTH John, "Dunyazadiad", in *Chimera* [1972], New-York, Mariner Books, pp. 4-56 ; tr. fr. « Doniazadiade », dans *Chimère*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 13-70. Né en 1930, il a suivi des études de littérature et de journalisme. Il a été formateur d'ateliers d'écriture à l'Université John Hopkins

[312] BARTH John, *The Last Voyage of Somebody the Sailor*, New-York, Mariner Books, 2001, 573 p.

fait par le commensal et double de Sinbad le Marin, Somebody the Sailor – détournement de Sindbâd le Porteur.

Enfin, le comique prôné par John Barth s'applique au langage lui-même : Dunyazade, innocente au début des *Nuits*, s'est aguerrie et emploie un vocabulaire ponctuellement vulgaire et surtout anachronique : les référents sociaux des jeunes femmes et leur langage sont modernes. Conformément à ce qu'écrit Barth dans "Muse, spare me !", le comique de situation et le travestissement linguistique résultent de la rencontre de deux « mondes », l'univers des *Nuits* et celui de l'Amérique contemporaine, et de deux agents, l'écrivain d'aujourd'hui et le texte d'autrefois.

« Dunyazadiad » est un récit « auto-réflexif » ou métanarratif : la théorie précède et accompagne la mise en pratique du « renouvellement » esthétique. Le secret de la narration découverte par Sherry grâce au génie figure l'écriture post-moderne proposée par Barth : « La véritable magie, c'est de comprendre quels sont les mots qui marchent, et quand, et pour quelles raisons ; le truc, c'est de découvrir le truc[313]. » La réponse est une formule approchante : la clé du trésor, c'est le trésor [*the key to the treasure is the treasure*]. Cette formule magique est un sésame qui fait apparaître l'écrivain – le génie – et qui donne la clé pour renouveler la littérature : la magie c'est de réécrire. Le personnage de l'écrivain-Génie et Sherry échangent sur cette problématique qu'ils en commun : l'écrivain aspire à dépasser ses anciennes créations tout en « retournant aux sources premières de la narration[314] » tandis que, pour Sherry, l'enjeu est de savoir quels contes à quels moments, dans quel ordre, séduiraient le roi ? Le problème concerne donc la composition, c'est-à-dire la base de l'artisanat narratif depuis Aristote. La découverte de la « clef magique », c'est-à-dire de la solution au problème de la séduction littéraire, donne naissance aux *Mille et Une Nuits* d'un côté et aux nouveaux récits de l'écrivain de l'autre. En effet, pendant les mille et une nuits pendant de la contée célèbre, le Génie, tout en transmettant les contes au fur et à mesure quand il apparaît à Bagdad, reprend, de retour aux États-Unis, des matériaux anciens, en provenance de l'Antiquité et a ainsi pu rédiger deux des trois nouvelles qui seront celles du recueil *Chimera*. Il ne manque que l'histoire de Schéhérazade et Dunyazadiade, qu'il écrit au fur et à mesure qu'elle se déroule. John Barth tire ainsi le maximum de la métalepse : l'écrivain, projeté dans

[313] « *The real magic is to understand which words work, and when, and for what; the trick is to learn the trick*". *Id.*, "Dunyazadiad", p. 7.
[314] "*Go back to the original springs of narrative*". *Ibid.*, p. 10.

les seuils et les ellipses des *Mille et Une Nuits*, y découvre les moyens de renouveler son écriture et de créer ce que le lecteur est en train de lire.

La transmission des histoires amène l'écrivain à expliquer aux sœurs comment les contes doivent se suivre, comment gérer le suspense et les changements de rythme, comment laisser entrevoir une morale sans l'imposer trop clairement. La virtuosité et le vertige de l'emboîtement grisent l'écrivain et la conteuse et Selon un *topoï* éprouvé, actif dans la littérature du XX^{e} siècle et les interprétations des *Mille et Une Nuits*, la technique narrative se reflète dans l'*ars erotica*, afin de mettre en valeur la magie de ce surplus de la technique : la séduction, l'émotion artistique. Dans cette nouvelle, John Barth expose les recettes de l'écriture par le biais du discours méta-narratif des personnages. Le produit fini emprunte à plusieurs traditions : l'édification, l'érotisme des contes et la psychologie de l'auditeur, deux thématiques axiales, sont informés par la traduction de Burton et les interprétations doxiques des *Nuits*. Le sentimentalisme de l'écrivain importe le registre de la « romance » anglo-américaine, la leçon de philosophie éthique et l'utopie qui en découlent se revendiquent de la philosophie gréco-latine tandis que le renversement des points de vue, conquis tour à tour par les personnages de Dunyazade et de Shah Zaman mêle détournement de l'enchâssement et de la mise en abîme, *topos* du coup de théâtre et relativité des points de vue.

Une fois le succès couronnant *Les Mille et Une Nuits*, la seconde partie de ce « conte postmoderne » en donne une suite : Dunyazade ayant achevé d'expliquer à Shah Zaman ce qui s'était passé avant et pendant les mille et une nuits, c'est au tour du cadet de révéler sa vérité. La parodie s'oriente vers le registre moral et l'utopie : il y est question de l'(in)égalité des sexes et de la liberté. Enfin, la troisième partie clôt la nouvelle en concluant sur la clé du plaisir… qu'est le plaisir.

Toutes proportions gardées, *Les Mille et Une Nuits* contiennent déjà les stratégies modernistes pratiquées par John Barth : détournement parodique, mélange des genres et des registres, histoires d'amour, présence de la magie… En renouvelant le conte-cadre, l'écrivain adapte le discours parodique et place la réflexivité dans une position dominante. La séduction narrative est garantie par le modèle choisi tant que l'on en suit les leçons.

7. Conclusion

Faisant des *Nuits* un livre labyrinthe, un livre infini, symbole de la lecture et de la littérature, Borges rend possible l'intrusion d'un nouveau récit ; ou plus encore, une fois poussée à bout la logique : toute création à partir des *Nuits* serait *Les Mille et Une Nuits*. Pour lui, comme pour Khatibi, Calvino et Barth, la grande quantité de contes connus devient un infini de contes possibles et de manifestations – traductions, éditions. Ils partagent un même désir de rejouer cet infini légendaire du corpus par sa capacité à créer de nouveaux récits. Tandis que le narrateur de *La mille et troisième nuit* aspire à l'unité avec la « théorie » dont il n'est qu'un des scribes, autrement dit à rejoindre la longue série des récits tout en s'en distinguant par le commentaire, le poème de Borges et le roman de Calvino suggèrent autrement le schéma créatif : dans le poème de Borges, l'infini des *Mille et Une Nuits* le passe, s'y reforme à l'échelle du poème et y laisse ses traces. *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et "Dunyazadiade" se réclament d'un désir de créer et de lire/entendre né des *Mille et Une Nuits*, ou dont elles sont un relais majeur, qui devient un mythe de la création rêvée. L'écrivain exhibe les moyens mis en œuvre par les *Nuits* et que l'écriture « postmoderne » doit recycler : le processus de fabrication, parodique envers les contenus des *Nuits*, admet le désir de reproduire et son impossibilité. Postmoderne, l'écrivain-narrateur cumule et/ou hybride les techniques anciennes et l'iconoclastie contemporaine.

Un des aspects intéressants de ces jeux à partir du conte-cadre de Shahrâzâd qui, en l'occurrence, ne sont pas gratuits, réside dans les bonnes dispositions offertes par *Les Mille et Une Nuits* aux pratiques transgressives et réflexives du roman qui, rappelons-le, ne sont pas nouvelles mais sont inhérentes à son évolution[315]. La deuxième moitié du XX^{e} siècle a exacerbé et systématisé des techniques – métalepses, emboîtement, manquements à la linéarité, distance parodique – depuis longtemps pratiquées. Shahrâzâd peut se prévaloir des instruments de son ingéniosité : les enchâssements des *Mille et Une Nuits*, l'ironie littéraire et le comique, la forgerie, l'hybridation du merveilleux et de l'étrange… n'attendent que les repreneurs. Si la modernité – au sens poétique – du roman se manifeste par les signes distinctifs de la réflexivité, de la non linéarité et, peut-être, du jeu avec les modèles littéraires, alors on comprend que *Les Mille et Une Nuits* puissent « parler » à des écrivains modernes et être perçues comme un modèle à la fois lointain, relevant d'une tradition narrative ancienne et légendaire, et pourtant proches par les procédés, les histoires et les représentations.

[315] Voir NEEFS Jaques, SAMOYAULT Tiphaine, « Le roman de la déconstruction », dans *Précis des littératures européennes*, Béatrice Didier (dir.), Paris, PUF, 1998, pp. 525-532.

Chapitre 3 : Qu'est-ce qu'un conte des *Mille et Une Nuits* ?

Derrière un naturel feint, la catégorie « conte » cache des disparités que connaissent tous les grands genres littéraires. Appliquée aux *Mille et Une Nuits*, elle fait croire à une uniformité des types narratifs et à l'universalité de genres définis historiquement.

Nous ne chercherons pas ici à définir ce qu'est le récit-type des *Mille et Une Nuits*. Nous risquerions d'arriver à une position dogmatique, qui consisterait à prescrire un cahier des charges à partir d'un bilan suffisamment général pour tout englober mais en même temps suffisamment précis pour discriminer le bon grain et l'ivraie et capable de dominer tous les textes présents. Sans négliger les textes des *Mille et Une Nuits*, nous regarderons principalement ici ce que la littérature retient comme corpus des *Mille et Une Nuits*. Puis, revenant sur la difficulté de définir un « conte » des *Mille et Une Nuits*, nous verrons si la création moderne propose ou non une identité ou des propriétés pour des récits des *Nuits*.

1. L'histoire de l'œuvre en morceaux

> « La corde déliée et le paquet défait, on vit avec horreur le corps d'une jeune dame, plus blanc que de la neige et coupé par morceaux[316]… »

Dès l'introduction, nous avons posé l'impossibilité de réécrire *Les Mille et Une Nuits* et qu'elles partagent avec les autres œuvres de compilation, dont les augustes ancêtres indiens et les prosaïques cousins populaires : la réécriture ne peut embrasser tous les récits, bien trop nombreux, et, à plus forte raison, un corpus *in*-fini. L'immensité et la variété du corpus sont plus perceptibles à travers les grosses traductions comme celle de Burton, Payne, Mardrus, Powys Mathers, Habicht, Bencheikh-Miquel que dans celles de Galland, Lane quand elle a été expurgée d'une part de son matériel critique, de Trébutien ou de Khawam. La version choisie décide en partie de l'impression d'ensemble laissée par l'œuvre : la touffeur, par exemple,

[316] *Les Mille et Une Nuits : contes arabes*, éd. cit., p. 293.

pour Gilbert Keith Chesterton, en 1901 : « La longueur […] est l'une des qualités essentielles, l'une des vertus essentielles du livre. Des *Mille et Une Nuits* brèves sont aussi impensables qu'une jungle soigneusement ordonnée ou qu'une cathédrale douillette[317]. » La condensation du poème de Jorge Luis Borges dans le premier chapitre de cette thèse peut se lire alors comme une réaction, un défi à la grandeur, au caractère insaisissable d'un corpus si foisonnant. Au passage, notons que les éditions de luxe, illustrées, augmentent la taille matérielle de l'œuvre, sa richesse tangible ainsi que celle des représentations qu'elle véhicule. Le lecteur contemporain trouvera aujourd'hui des versions raccourcies, dont un choix de contes pris à la traduction Mardrus, illustré par Kees Van Dongen, initialement en trois volumes dans sa version complète agrémentée de quatre-vingt aquarelles, réduite à un volume en 2008[318].

Que la version soit de taille raisonnable ou au contraire fasse ressentir un excès de la narration, réécrire une œuvre entière est de toute façon assez rare. *A priori*, les réécritures se diviseraient alors en trois grandes classes : les reprises de la structure, du rythme narratif et/ou du motif central ; celles d'un ou plusieurs contes, enchâssés ou non ; l'imitation d'un conte des *Nuits*.

Une liste sommaire des contes référés, cités, transposés, se trouve en annexe 1.

1.1. Sélection

La sélection d'un ou plusieurs récits au sein du corpus des *Mille et Une Nuits* attente à l'unité que certains postulent à l'œuvre – unité de structure ou unité d'interprétation. Elle soustrait un fragment à la « théorie des récits », le désolidarise des autres et, donc, le prive des significations qu'il prenait par son inclusion dans l'ensemble ou, métaphoriquement, comme membre dans un corpus. L'atteinte porte simultanément sur l'œuvre dont on fait fi de l'unité et sur le récit, qui s'en trouve amoindri. Cette sélection peut être regrettée dans le cas des abrégés mais il n'empêche qu'elle est indispensable à la transmission de l'œuvre. Choisir un ou plusieurs récits ne cautionne pas un acte sacrilège dans la mesure où les *Nuits* n'ont pas de valeur sacrée ni l'estampille d'un chef-d'œuvre littéraire. Mais ce n'est pas non plus un geste

[317] "*Length […] is one of the essential qualities, one of the essential virtues of the book. A short Arabian Nights is as unthinkable as a neat wilderness, or a snug cathedral*." CHESTERTON Gilbert Keith, "The Everlasting Nights", cité par CARACCIOLO Peter L., "Introduction", in The Arabian Nights *in English Literature*, London, Macmillan Press, 1988, p. 38.

[318] *Le livre des Mille et Une Nuits*, trad. Joseph Charles Mardrus, ill. Kees Van Dongen, Paris, Fasquelle, 1955, 3 vol. ; rééd. *Les Mille et Une Nuits : contes érotiques*, Paris, Hazan, 2008, 691 p. Voir aussi *Les Mille et Une Nuits : Histoire du portefaix avec les jeunes filles*, trad. Joseph Charles Mardrus, illustrations et photographies Frédéric Clément, Paris, A. Michel, 2002, 220 p. Cette édition est terminée par une série de treize photographies recoloriées de portes, évoquant celle des trois adolescentes et le thème du secret.

insignifiant. À la différence de la redite stéréotypée du récit-cadre, le choix d'un récit enchâssé devrait s'arranger avec quelques problèmes, dont le moindre n'est pas que le lecteur puisse le reconnaître.

À la différence de la « transformation » d'un ou plusieurs textes, l'imitation[319], forgerie ou pastiche, évite apparemment la discrimination mais elle aussi prélève des structures narratives, des motifs, des personnages, sauf qu'elle les évalue comme typiques ou reconnaissables ; et les lecteurs sourcilleux pourraient la soupçonner de faire violence à la diversité des textes en dégageant le type du conte des *Mille et Une Nuits*, bricolé à partir d'on ne sait quels récits.

Dans ce chapitre, nous ne nous préoccuperons pas d'évaluation ; nous chercherons à comprendre ce que la mémoire de la littérature conserve des *Mille et Une Nuits* par cette sélection de récits et quelles en sont les conséquences sur la représentation et la définition de l'œuvre.

La postérité ne retiendrait que des morceaux des *Mille et Une Nuits*, y compris le récit-cadre. Quels sont-ils ? Pour nous en faire une idée, nous retiendrons dans notre corpus les réécritures explicites d'un ou de quelques récits identifiés[320] soit isolés, soit enchâssés dans un récit ; et que cette réécriture soit de grande envergure ou qu'elle soit très ponctuelle. Cela va être pour nous l'occasion de faire face à quelques difficultés liées à la lecture, à la reconnaissance de la référence et, donc, à l'encodage.

Parmi la pléthore des récits que les *Nuits* contiennent, peu d'entre eux ont vraiment connu la postérité. Dans le cas de la transformation d'un récit, la prédilection des abrégés et des films grands publics prime toujours les mêmes élus : le conte de Shahrâzâd pour son pouvoir de fascination, Ali Baba et Aladin pour le merveilleux inséparable de l'enfance et l'amélioration de son destin, Sindbad pour son courage infaillible de découvreur, sa nonchalance d'aventurier… Pour ce dernier, le cinéma hollywoodien entérine de décennie en décennie les mêmes schémas, de moins en moins tirés des *Mille et Une Nuits*, de plus en plus répétés dans la lignée des films. On assiste là à un phénomène prépondérant et très révélateur des dérivations de la transmission, de la ramification de l'héritage culturel : le *Aladdin* de Walt Disney doit autant au conte d'Aladin qu'à des films comme *Le voleur de Bagdad* des

[319] Viur l'introduction de cette thèse, pp. 32-33. Nous reprenons les deux modes de relations hypertextuelles proposés par Gérard Genette : la transformation d'un texte ou l'imitation de la manière d'un auteur ou d'un groupe. La première modalité opère par translation ; la seconde par synthétisation. GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, *op. cit.*, pp. 13-18 *et passim*.

[320] Afin de ne pas multiplier inutilement les notes de bas de pages, nous renvoyons à la bibliographie ou à de futures notes pour les références plus précises.

frères Korda, en 1940, (avec Sabu, alias Abu, qui serait un modèle possible du futur Aladin de Disney), lui-même adapté du *Voleur de Bagdad* de 1924, réalisé par Raoul Walsh avec le jeune Douglas Fairbanks en tête d'affiche bondissante. La succession est encore plus frappante dans la série des *Voyages de Sindbad*, étalés de 1958 à 1977[321], qui fournissent les matériaux pour des films d'animation de jeunesse plus récents. Du Sindbad des *Mille et Une Nuits*, on ne garde que le bateau et les créatures étranges.

Une recension des abrégés ou des contes isolés dans les éditions pour la jeunesse ferait apparaître la dominante maintenue autour de Schéhérazade, Sindbad, Aladin, Ali Baba ou Nourredine[322]. La réécriture du conte de Shahrâzâd est parfois autosuffisante : elle n'appelle pas nécessairement une structure d'enchâssement. À l'inverse, une structure d'enchâssement ne repose pas nécessairement sur des emprunts au conte de Shahrâzâd.

1.2. Les réécritures complexes

Nous avons laissé de coté deux textes et un film qui multiplient les réécritures. Dans son roman *Layâlî wa Layla*, Naguib Mahfouz mélange : la suite du récit-cadre ; le conte du Marchand et du Démon ; le conte du Pêcheur et du Démon ; Abdallah de la Terre et Abdallah de la Mer ; L'histoire de Nûr ad-Dîn et de son frère Shams ad-Dîn ; Histoire du Bossu ; Histoire du tailleur dans le cycle du Bossu ; Conte d'Ayyûb le marchand, de son fils Ghânim et de sa fille Fitna ; conte d'Ala ad-Dîn Abu Ash-Shamât ; L'histoire de la femme et de ses cinq galants pris aux *Sept Vizirs* ; les voyages de Sindbad de la Mer, le motif du château des amazones, motif fécond présent dans l'histoire du troisième calender, dans les *Sept Vizirs*, ou encore dans le conte d'Hasan al-Basrî ; à ce dernier serait d'ailleurs emprunté le motif du bonnet d'invisibilité. Nous pourrions enfin ajouter des références possibles au « Conte d'Ishâq al-Mawsilî et de la chanteuse » mais aussi à « L'histoire des deux vizirs et Anîs al-Jalîs » (par les chants d'Anîs entendus dans le jardin). Ces structures narratives et motifs sont complétés par la présence de personnages exilés de leur récit d'origine dans les *Nuits* : Dûnyazâd et Mâ'aruf.

---

[321] *Le 7e voyage de Sindbad* [*the 7th voyage of Sinbad*], réal. Nathan Juran, Etats-Unis, 1958, 88' ; *The Golden Voyage of Sinbad*, réal. Gordon Hessler, Etats-Unis, 1973, 105'; *Sindbad et l'œil du tigre* [*Sinbad and the eye of the Tiger*], réal. Sam Wanamaker, Etats-Unis, 1977, 110'; *Sinbad : La légende du royaume interdit*, réal. Evan Ricks, Etats-Unis, 1999, 83' ; *Sinbad : La légende des Sept Mers*, réal. Tim Johnson et Patrick Gilmore, Etats-Unis, 2002, 82'

[322] Pour une liste partielle mais révélatrice, voir CHAULET ACHOUR Christiane (dir.), Les Mille et une Nuits *des enfants*, *Cahiers Robinson*, n°19, 2006, 244 p.

La pièce de Mary Zimmerman, *Arabian Nights*, adapte la traduction faite en anglais par Powys-Mathers[323] à partir de la traduction française de Joseph-Charles Mardrus. Le récit-cadre est occupé par la scène d'énonciation des *Nuits* et doublé, au niveau inférieur, par des histoires racontées à Harûn ar-Rashîd. Par la réorganisation du matériel narratif, la dramaturge se plaît à attribuer certaines histoires à d'autres narrateurs que ceux des *Mille et Une Nuits* : dans « La malice des épouses » ("The Spite of Wives"), le pâtissier, le boucher, le marchand de légumes et le clarinettiste, tous quatre amants de la femme du bouffon, racontent d'autres histoires que les leurs dans les *Nuits* : le boucher, par exemple, raconte « Qui est le plus généreux ? » ("A Contest in generosity", in "Sweet Tales of Careless Youth") et le clarinettiste « Le Pet historique » ("The Historic Fart", in "The Diwan of Jovial and Indecent Folk").

Le film de Pier Paolo Pasolini *Il fiore delle mille e una notte (La fleur des Mille et Une Nuits*, traduit en français par *Les Mille et Une Nuits* tout court[324]), produit en 1974, propose un mélange similaire : il emprunte à des récits inhabituels : le « Conte d'Alî Shâr et Zumurrud » ; le « Conte du Portefaix et des trois dames » et les histoires des deuxième et troisième calenders ; le « Conte du Calife et des trois poètes », le « Conte de Qamar az-Zamân et de Budûr » ; le « Conte d'Harûn ar-Rashîd et les deux esclaves d'amour », les deux histoires enchâssées dans la *sîra* du « roi 'Umar an-Nu'mân et de ses deux fils Sharr Kân et Daw' al-Makân » : « Tâj al-Muluk et Dunyâ » et « Azîz et Azîza ». Le cinéaste ne respecte ni l'ordre de succession dans *Les Mille et Une Nuits* ni les degrés d'enchâssement : l'ensemble est ré-agencé autrement dans une structure complexe où la réécriture « d'Alî Shâr et de sa servante Zumurrud » fait office de récit-cadre et où l'on atteint deux niveaux d'enchâssement.

1.3. Au théâtre

Le spectateur de la pièce de théâtre, comme celui du film, n'a pas l'avantage du lecteur qui dispose éventuellement d'informations paratextuelles, peut recourir à plusieurs des versions des *Mille et Une Nuits* et profite de la malléabilité du temps de la lecture. Le spectateur, lui, quand il ne connaît pas les contes repris, se voit obligé de dépasser le questionnement de l'adéquation à la source ou de voir le plaisir du spectacle brouillé par les reports à une bibliothèque incertaine. Ce qui importe surtout, c'est que, dans ces deux cas, le spectateur dont la connaissance se limiterait à la traduction d'Antoine Galland ou à la

[323] *The Book of the Thousand Nights and One Night* [1923], trad. Edward Powys Mathers, London, Routledge & Kegan Paul, 1986, 4 vol.
[324] Voir OUYANG Wen-Chin, « Idéologie du genre et subjectivité auctoriale dans *Les Mille et Une Nuits* de Pasolini », dans Les Mille et Une Nuits *en partage*, *op. cit.*, pp. 81-94.

connaissance de quelques contes choisis est dépassé : au plan des contenus narratifs, il assiste à une autre performance que celle qu'il pouvait prévoir. Il découvre d'autres *Mille et Une Nuits*. Le cinéaste italien va beaucoup plus loin en ce sens car il renonce à la plus grande certitude du cinéphile : l'imaginaire exotique hérité de l'orientalisme, des productions hollywoodiennes et des séries B – citons, par exemple *Arabian Nights* de John Rawlins en 1942 ou, pour la série B. italienne *Finalmente…le mille e una notte* (*Les Mille et Une Nuits érotiques*) d'Antonio Margheriti en 1972. Le film a été tourné en décors naturels, en Erythrée, en Iran, au Népal et au Yémen, et privilégie peu les lieux opulents, limités au palais de Zumurrud et à des demeures au Tibet. Ces lieux, à l'inverse, témoignent d'une sobriété et d'une humilité archaïques jamais vues dans les reprises cinématographiques des *Mille et Une Nuits* et dans lesquelles le film puise le ferment de son idéologie : un retour à un temps d'avant l'hyperconsommation, une réfutation de « l'hédonisme consumériste », la nostalgie des sociétés européennes et orientales d'avant le capitalisme triomphant[325]. Pasolini se complaît dans la résurrection d'un âge d'or primitif mais cet âge d'or dément celui associé habituellement aux *Mille et Une Nuits* et qui exalte la richesse, le raffinement des goûts et des mœurs, la promotion des arts, le gouvernement éclairé… Poussé par une aspiration marxiste ou anti-capitaliste, Pasolini ne peut reprendre *Les Mille et Une Nuits* qu'en les dépouillant de l'imaginaire bourgeois, mercantiliste et aristocratique qu'elles diffusent habituellement. L'érotisme lui aussi diverge de celui des *Mille et Une Nuits* et de celui des sociétés européennes d'après 1970[326] : au lieu d'aviver les fantasmes sexuels et de participer des rapports de pouvoir – contrition de l'esclave, manipulation de l'homme par la femme, tendance à la lubricité – la sexualité conduit chaque être vers ce qu'il a de plus innocent, de plus profondément vivant. L'érotisme affranchit l'homme et la femme des contraintes sociales et subvertit la morale pudibonde d'avant les années 1970.

De même, les personnages coutumiers des *Mille et Une Nuits* – Shahrâzâd, Shâhriyâr, Aladin, Sindbad, Harûn ar-Rashîd – n'apparaissent pas dans le film. Seul le nom de Shahzaman est donné au deuxième calender, et celui d'Harûn ar-Rashîd au roi qui manigance avec sa femme la rencontre de Berhane et Giana, doubles de Qamar az-Zamân et Budûr. Ce film perturbe donc complètement notre rapport habituel à l'œuvre, alors même que la

[325] Voir entre autres CUMIER Jean-Paul, *A vif : Artaud, Nietzsche, Bataille, Sade, Klossowski, Pasolini*, Paris, Lignes et Manifestes, 2006, p. 111 et *sq*.

[326] Pasolini abjura ce film ultérieurement, jugeant que la sexualité avait été récupérée, instrumentalisée par la pensée dominante, banalisée par son omniprésence, normalisée et transformée en produit de consommation et de valorisation. La réalisation de *Salô* en 1976, film qui ne lésine pas sur les atrocités, ramène le pessimisme : la sexualité n'a plus rien à voir avec la vie : elle est devenue le moyen d'exercice de la violence sociale, de la cruauté, de la barbarie fasciste.

subversion porte autant sur les contenus que sur l'interprétation. La technique de l'emboîtement est conservée, le cadre diégétique est retouché (transdiégétisation selon Genette) l'unité et la cohérence sont assurées par le nouvel agencement des séquences (transpositions pragmatiques) et le film conserve une fidélité aux contenus narratifs. Il ne s'agit pas d'un démantèlement de l'œuvre mais d'une nouvelle interprétation (transposition sémantique[327]) résultant du choix des contes, des nouveaux rapports établis entre eux, des décors et de la mise en scène.

1.4. Quelques remarques conclusives

Cet aperçu n'a pas de réelle valeur scientifique. Pour obtenir des résultats plus fins quant à la réception générale, il faudrait étendre le corpus à d'autres textes littéraires, aux abrégés pour la jeunesse, aux contes choisis et aux productions cinématographiques, suite à ce que nous avons suggéré ci-dessus. Ceci étant, l'échantillon se limite aux références et réécritures explicites, même si nous en avons relevé quelques-unes plus hypothétiques. Dans un certain nombre de cas, la reprise est plus litigieuse et presque entièrement dépendante de l'interprétation du lecteur. On passe alors d'un dialogue manifesté dans l'œuvre à une possible analogie qui guide la lecture : tel motif fait penser à tel motif présent dans les *Nuits*. À partir de là, une quête herméneutique peut être menée afin de chercher une présence invisible des *Mille et Une Nuits*. On entre là dans un autre type de rapport du lecteur à son texte et des textes entre eux, plus libre dans la reconstitution de l'œuvre. Nous verrons que cette liberté est plus à même de fondre *Les Mille et Une Nuits* dans la « mémoire des œuvres » d'où elles émergent sans certitude sur leur consistance, à la différence des réécritures parodiques par exemple qui, en nécessitant la reconnaissance de l'hypotexte, conduisent à une distinction du modèle dans la mémoire. Il faut se méfier des filiations trop linéaires.

Par ailleurs, il faudrait éprouver plus exactement la pertinence des outils terminologiques et reconnaître que le partage entre « transformation » et « imitation » n'est pas toujours évident. Quant au repérage d'une référence, ou de l'emprise et l'étendue d'une réécriture, il n'a rien d'une activité fiable et encore moins dans le cas des *Nuits* dont la connaissance est relative. Le lecteur de la traduction d'Antoine Galland ou d'une sélection n'aura pas la même connaissance du style, des récits et des structures stéréotypées que le lecteur de l'édition Bûlaq ou de la traduction de Bencheikh et Miquel.

[327] Voir GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, *op. cit.*, pp. 293-550.

Toutes précautions prises, nous pouvons tirer quelques remarques de ce qui précède :

Ces reprises de contes enchâssés, dont nous essaierons d'apprécier l'importance dans l'économie de chacune des œuvres, tracent un corpus limité dans *Les Mille et Une Nuits*. Les références semblent assez nombreuses mais elles ne renvoient qu'à une minorité de récits par rapport au nombre de « contes » contenus dans les versions longues. De plus, il s'agit dans la plupart des cas de référence allusive ou explicite, d'emprunts d'un épisode ou d'un court résumé, rarement la transformation d'un conte. Il semblerait que, à l'image de ce qui opère sur l'œuvre entière, le morcellement prévale là encore.

Le théâtre paraît le plus apte à adapter un ou plusieurs contes, par toute une série de gestes hypertextuels tels que les définit Gérard Genette. Certaines s'inspirent d'un seul conte qu'elles adaptent : ainsi, en 2006, des *Mille et Une Nuits* de Mario Vargas Llosa[328] réécrit l' « Histoire de Camaralzamann et Boudour ». D'autres mélangent les contes avec plus – *Les Mille et Une Nuits* de Bertrand Raynaud ou moins – *The Arabian Nights* de Mary Zimmerman – de transformations.

Hormis les brassages d'emprunts dans le roman de Naguib Mahfouz, dans la pièce de Mary Zimmerman et dans le film de Pier Paolo Pasolini, allant du squelette narratif au motif, la plupart des emprunts proviennent de ce qu'Aboubakr Chraïbi appelle le « noyau commun », les « récits apparentés » et les plus célèbres des « contes orphelins » ajoutés par Galland. Les faveurs accordées au procédé d'enchâssement ramènent également à ce noyau et encore faut-il que cet enchâssement ne se limite pas simplement à un double niveau, d'un récit dans un autre, et qui n'aurait en commun avec les *Nuits* qu'une technique très globale que tant d'autres recueils utilisent aussi.

Stéréotypée ou non, cette transmission des *Nuits* en morceaux participe à notre image du corpus et nous informe sur ce que nous en retenons : *grosso modo*, les récits du noyau commun où l'histoire s'échange contre la vie, ceux où le merveilleux est prépondérant avec les métamorphoses et les objets magiques, quelques histoires d'amour avec, en tête de liste, l'Histoire de Qamâr az-Zamân… mais jamais les anecdotes sur les vertus religieuses ou pécuniaires. La préférence irait à la trajectoire individuelle plutôt qu'aux identités collectives des romans épiques. Visiblement, on retient peu des *Mille et Une Nuits* : les romans d'amour comme Qamar az-Zamân, avec la poussée d'un destin unissant deux êtres nés l'un pour l'autre ; les structures narratives centrées sur la perte d'une fortune, le voyage, le

[328] VARGAS LLOSA Mario, « *Les Mille et Une Nuits* », dans *Théâtre complet*, trad. Albert Benoussan et Anne-Marie Casès, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2011, pp. 515-571.

recouvrement d'une fortune à la suite d'une série d'épreuves et d'une rencontre amoureuse ; les fourberies sophistiquées et la perversité des femmes ; les anecdotes sur la générosité, la foi ou le divertissement artistique ; les épisodes épiques… qui fournissent pourtant une grande partie de la matière des *Mille et Une Nuits*.

Les parodies, les forgeries, les continuations, les imitations, qu'elles soient sous forme d'emprunts, de réécriture parodique, d'adaptation d'un médium à un autre, façonnent et transforment la représentation des *Mille et Une Nuits* dans le conservatoire culturel. La sélection répétée d'un même groupe de récits, d'épisodes ou de motifs entraîne une fossilisation, une redite stéréotypée, voire un affadissement[329] que nous rencontrerons à certains moments. Tout écrivain désireux d'instaurer une relation littéraire avec son lecteur autour d'un « palimpseste » doit ou bien expliciter ses sources ou bien, s'il reste dans l'implicite, choisir des récits reconnaissables. Faute de quoi, il encourt le risque que son lecteur ne lise pas cet autre texte « sous » le texte présent. La nouvelle de Jacques Ferron, « Dames muettes », est représentative de cette difficulté : l'écrivain se contente d'un renvoi assez imprécis à l' « Histoire de Beder, Prince de Perse, et de Giauhare, Princesse du Royaume de Samandal » qui, bien qu'appartenant à la traduction d'Antoine Galland ne fait pas partie des contes les plus connus, et dont la connaissance est pourtant importante pour une pleine lecture de la nouvelle. Généralement, néanmoins, le récit repris ou en dialogue avec le texte est clairement référencé, résumé, par exemple A. S. Byatt dans *The Djinn in the nightingale's eye* pour ce même conte[330], voire reproduit comme l' « histoire du deuxième calender » par Michel Butor dans *Portrait de l'artiste en jeune singe*[331]. Que le résumé soit donné n'implique pas forcément que cette histoire soit inconnue. Mais au moins la précaution est-elle prise.

Les quelques références relevées ci-dessus montrent que les créations littéraires ne se contentent pas du conte de Shahrâzâd, des voyages de Sindbad ou, dans une moindre mesure, des contes du « Pêcheur et du génie » et des « Trois calenders ». La reprise d'autres contes

[329] Pour Rémy de Gourmont, l'imitation est « la souillure inévitable et terrible qui guette les livres trop heureux. » Il proteste contre la recrudescence de plagiats consécutifs à l'apparition de toute œuvre « fortunée » car l'infamie entachant le plagiaire éclabousse par la même occasion l'œuvre imitée. Dans le même ordre d'idée, l'imitation, imparfaite, incapable d'égaler l'œuvre, en fournirait malheureusement des copies viles et trompeuses. Voir GOURMONT (de) Rémy, *Esthétique de la langue française*, Paris, Mercure de France, p. 319 ; cité dans SCHNEIDER Michel, *op. cit.*, p. 48.

[330] BYATT Antonia Susan, "The Djinn in the nightingale's eye", in *The Djinn in the nightingale's eye*, London, Chatto & Windus, 1994; tr. fr. « Le Djinn dans l'œil-de-rossignol », dans *Le Djinn dans l'œil-de-rossignol*, Paris, Denoël, 1999, pp. 57-220. Nous en reparlerons dans la conclusion du dernier chapitre de cette thèse.

[331] BUTOR Michel, *Portrait de l'artiste en jeune singe : capriccio*, Paris, Gallimard, 1967, 227 p.

peut produire une subversion de notre connaissance habituelle des *Mille et Une Nuits*. Le film de Pier Paolo Pasolini en est l'exemple parfait. La suite de cette thèse essaiera d'établir la diversité des relations possibles à l'égard d'un même modèle : si le conte de Shahrâzâd semble galvaudé, sa réécriture pourrait encore échapper à la stéréotypie. Il paraît surtout plus pertinent d'observer quelles stratégies président aux choix des modèles, comment les références participent d'une œuvre comme fait littéraire. Quand stéréotypie il y a, mieux vaudrait par conséquent comprendre son « fonctionnement » que de la condamner directement et sans autre forme de procès.

À partir de notre aperçu, nous pouvons soupçonner l'installation d'une mémoire des *Mille et Une Nuits* reposant sur une poignée de récits qui, à défaut de toute autre autorité, compose, au gré du temps, un recueil du recueil, ou une anthologie des *Mille et Une Nuits*. Sans atteindre l'exhaustivité, la suite de cette thèse nous fera examiner plus concrètement une partie de l'héritage conservé des *Mille et Une Nuits* et, notamment, quels lieux communs s'y formulent et s'y renouvellent.

2. La licence créatrice, ou la tentation faite chair

Tout ce que nous avons dit sur l'absence de canon et les manques dans la connaissance de l'œuvre de la part de nombre de lecteurs, rend aisé ou encourage le « banditisme poétique[332] » des apocryphes et autres forgeries qui ne disent pas leur nom. La collectivisation des *Mille et Une Nuits*, leur formation transculturelle, itinérante et les zones d'ombre sur la généalogie dédouanent le créateur de forgeries. Le corpus ne peut se défendre à l'aide d'une valeur symbolique déclarant son « impunité » : les *Nuits* n'ont pas l'aura de sacralité, la dignité intouchable des œuvres ralliées aux belles-lettres. C'est tout le contraire. Le « déjà-dit, déjà-écrit » n'est pas marqué du sceau d'un possesseur. Cette disponibilité, que traduisent les notions de « matière narrative », de « structure d'accueil », de « concept créatif » serait à verser au compte de la créativité qu'elle stimule d'autant plus qu'elle est alors dotée de légitimité. Elle délivre le créateur du poids d'une dette personnelle, nominale à un auteur et peut l'autoriser à participer à son tour à cet « océan ». L'idée d'un corps informe, en

[332] MARTIN Jean-Clet, *Borges, Autobiographie de l'éternité*, Paris/Tel-Aviv, Editions de l'Eclat, p. 62.

mouvement, inciterait en effet le créateur à s'inviter en sa « demeure » comme un marchand ou un derviche de passage, à moins qu'il ne préfère y entrer par effraction.

Nous aurons, plus loin, à réfléchir aux implications symboliques et sociopolitiques de la réécriture d'une œuvre non-canonique. Pour l'instant, relativisons : de nos jours, l'écrivain élit les textes qui lui plaisent avec moins de discrimination, en se référant moins à un panthéon littéraire et sans peser systématiquement leur capital symbolique. Cela se vérifie sur les « scènes littéraires » ouest-européennes et américaines contemporaines, où le canon littéraire est moins réglé, beaucoup moins prescripteur quant aux modèles à suivre – ou moins lié à des valeurs intellectuelles et esthétiques. Mais, dans certains cas, l'appartenance ou non au canon intervient de façon plus prononcée. L'époque incline à la destitution d'un panthéon qu'il faudrait vaillamment préserver : le littérature a systématisé le nivelage des valeurs littéraires, la nouvelle critique a démis l'auteur de ses fonctions de prestige et, aujourd'hui, l'écrivain, quelques fois iconoclaste ou adepte de l'hétéroclisme, n'est plus obligé de s'inspirer de modèles classiques. Il se soucierait moins du capital symbolique des œuvres, qu'il pèserait moins qu'auparavant, et ce même si les différences de valeurs entre les modèles n'a pas disparu du champ des biens symboliques. La « libéralité » des *Mille et Une Nuits* offre donc un terrain de prédilection pour les écrivains qui se complaisent à renverser l'auteur, au sens étymologique d'*auctor :* garant et, donc, responsable de quelque chose.

Dans un entretien, l'écrivain espagnol Juan Goytisolo faisait part de son admiration pour les *Nuits*, admiration qui tient à leur créativité et leur fécondité continuelles : selon lui, le « côté merveilleux des *Nuits* » réside dans leur transmission continue, dans « la chaîne des transmetteurs, des adaptateurs, du public et des narrateurs[333]. » Elles forment « le livre des livres » non pas parce qu'elles sont une origine, mais parce qu'elles se situent au-delà de la littérature, parce qu'elles matérialisent à grande échelle la démarche créatrice de reprise et transformation du déjà-dit, du déjà-écrit, d'une absorption des écrits antérieurs, d'emprunts et de greffes. L'écrivain espagnol adopte le point de vue d'un créateur, fasciné par les richesses que recèlent en puissance ce que Shahrâzâd raconte. Cette conception libérale des *Mille et Une Nuits* évite à l'écrivain de se sentir écrasé par le poids d'un modèle-monument dont le prestige tiendrait éloigné ses admirateurs : « Il n'y a pas de manuscrit apocryphe et tout un chacun peut à sa guise ajouter ou soustraire ce qu'il veut[334]. » Goytisolo le dit, d'autres le font ou s'y essayent.

[333] GOYTISOLO Jean, « Le livre des livres, ou les *Nuits* selon Goytisolo », *Qantara*, n°60, été 2006, p. 8.
[334] *Loc. cit.*

Les traducteurs, dont Antoine Galland, que nombre de lecteurs créditent désormais d'une part apportée au bien commun, ont poursuivi ce qu'avaient fait les compilateurs avant eux. En apportant de la nouveauté, les traducteurs répètent la question : qu'est-ce qui fait qu'un récit *est* ou *devient* un « conte » des *Mille et Une Nuits* ? Qu'est-ce qui sépare un texte incorporé aux *Mille et Une Nuits*, par l'entremise d'une traduction, d'un autre, qualifié de réécriture ou d'apocryphe ? Qu'est-ce qui sépare Ali Baba, introduit par Antoine Galland à partir de ce que lui avait raconté Hannâ, d'un pastiche de Pétis de la Croix ou, plus récemment, d'une forgerie comme *Le myrte et la rose* d'Annie Messina ? Où est la distinction entre les apports d'un scribe-compilateur, la liberté de traduction d'un Mardrus ou d'un Maximilien Habicht[335] et les réécritures ? Puisque le corpus n'est pas fixe, la frontière entre le dedans et le dehors, entre ce qui appartient ou non aux *Nuits* est à certains endroits si tenue qu'elle peut provoquer l'indécision. Jorge Luis Borges, tenant d'une transmission libérale de l'œuvre, règle ainsi le cas du conte d'Aladin dans sa fameuse conférence sur les *Nuits* : « On est allé jusqu'à soupçonner Galland d'avoir falsifié la narration. Je crois que le mot "falsifier" est injuste et méchant. Galland avait autant le droit d'inventer un conte que les *confabulatores nocturni*[336]. »

Les tenants d'un corpus restreint, dit authentique, des *Mille et Une Nuits*, ceux, à l'inverse, qui l'étendent infiniment, statuent différemment sur cette question. La réponse consiste à déplacer le curseur sur la ligne qui va du récit le plus entériné par la tradition ou l'histoire littéraire au récit le plus frais émoulu. Ce curseur pourrait indiquer une limite au niveau du médium linguistique, l'arabe, mais ce facteur n'est guère suffisant et ne restreint pas assez le corpus. Une autre limite serait la circonscription aux récits issus de la Bagdad légendaire. Mais cette solution n'a pas d'autre légitimité que le passéisme et doit faire face à l'impossibilité de définir avec assurance l'origine des récits.

La poétique du récit, quant à elle, offre des régularités à défaut de définitions précises. Des typologies existent déjà dont la richesse des résultats prouve l'impossibilité de réduire la diversité des récits à une poignée de thèmes et de schémas narratifs omniprésents et essentialistes[337]. Elles font surtout ressortir les genres principaux présents à une époque donnée, les structures narratives et les motifs présents dans un large corpus. À nous, elles

[335] En Allemagne, la version Habicht-Flescher, dite de Breslau, présente un cas extrême de réécriture massive sous couvert d'authenticité : Maximilien Habicht a pris à plusieurs manuscrits des *Nuits* et à d'autres recueils arabes pour assembler les matériaux de sa version et en prétendant aussi s'appuyer sur un manuscrit dont on a découvert assez longtemps après qu'il n'existait pas.

[336] BORGES Jorge Luis, « *Les Mille et Une Nuits* », art. cit., p. 69.

[337] Voir les références déjà données plus haut : le fourmillement de la *Bibliographie…* de Victor Chauvin, la typologie de Mia L. Gerhardt, le réseau dense de la classification d'Aboubakr Chraïbi ou les propositions d'indexation de Claude Brémond.

rappellent que la description de l'œuvre dépendra nécessairement en grande partie du corpus choisi et des connaissances littéraires dont nous disposons. En toute logique, dans la perspective de la réception, la caractérisation d'un récit des *Mille et Une Nuits* dépendra forcément de l'échantillon choisi. Une autre manière d'aborder la question de l'identité d'un conte, piste déjà défrichée et foulée[338], consiste à examiner les points communs entre les contes apportés par Antoine Galland ou par Joseph-Charles Mardrus : s'incorporent-ils bien au corpus ? La question est rhétorique car le succès des traductions, leur performance – introduire des récits, qu'ils aient été ou non légitimés ensuite – et la lecture y répond positivement, même s'il convient de constater concrètement quels liens rattachent ces nouveaux récits aux traditions existantes. Mais cette question ne s'adresse pas seulement aux traductions mais aussi aux nouveaux manuscrits ou aux manuscrits distincts des *Mille et Une Nuits*. Joseph Sadan a ainsi publié en 2004 un recueil, intitulé *Et il y eut d'autres nuits*[339], avec quelques récits analogues à ceux des *Mille et Une Nuits* mais pas uniquement.

Enfin, y aurait-il une instance d'officialisation ? On a répété qu'elle n'existait pas ; et les travaux récents montrent bien la complexité de l'œuvre et la difficulté à la situer dans la littérature[340]. Ce seraient les « orientalistes », les arabisants, les créateurs qui la formeraient depuis le XVIII^{e} siècle, sans avoir pour autant décrété d'un commun accord l'unicité d'une version. Il reste un dernier critère possible, la pérennité : un conte des *Mille et Une Nuits* serait un conte qui a su intégrer la tradition, c'est-à-dire se maintenir dans la transmission – ce qui suppose une certaine conformité structurelle, narrative, thématique avec les récits déjà présents. Un nouveau conte des *Nuits*, ce serait donc une imitation ou une transformation qui a réussi, qui a atteint une notoriété conférée par la « naturalisation » dans *Les Mille et Une Nuits*. C'est par ce critère qu'André Miquel et Jamel-Eddine Bencheikh justifient l'inclusion des contes d'Ali Baba et d'Aladin à leur traduction alignée sur la leçon de Bûlaq : la postérité connue par ces deux contes les a fait rejoindre la tradition des *Mille et Une Nuits*[341].

---

[338] Voir CHRAÏBI Aboubakr, Les Mille et Une Nuits *: Histoire du texte et Classification des contes*, *op. cit.*, pp. 132-133. Sur la traduction, voir aussi les travaux de Jean-Paul Sermain. Pour la traduction de Joseph-Charles Mardrus, l'étude précise, outre l'analyse de Sylvette Larzul, est facilitée par les regroupements internes à la traduction. Les parentés s'y saisissent facilement. Voir, enfin, l'étude d'Ulrich Marzolph sur la place de Juhâ. Sa question est celle que nous avons posée autrement, à savoir : il y a-t-il une raison ou non pour que Juhâ apparaisse dans *Les Mille et Une Nuits* » ? MARZOLPH Ulrich, « Juhâ dans *Les Mille et Une Nuits* », art cit., p. 478.

[339] SADAN Joseph, *Et il y eut d'autres nuits… Contes inédits des Mille et Une Nuits*, Paris, Médicis-Entrelacs, 2004, 172 p. Voir aussi Id, « Examen de données extra-textuelles en arrière-plan de certains contes des *Mille et Une Nuits* », Les Mille et Une Nuits *et le récit oriental : En Espagne et en Occident*, *op. cit.*, pp. 75-88.

[340] BOIDIN Carole, *op. cit.*, pp. 319-375.

[341] *Les Mille et Une Nuits*, trad. Jamel-Eddine Bencheikh et André Miquel, éd. cit., t. 1, p. LVII.

S'apparentant aux *Nuits*, des recueils ambitionnent de faire pièce à l'œuvre par des ensembles de récits qui se rapprochent de ceux du modèle et qui auraient pu en faire partie : il en est ainsi pour le recueil de Joseph Sadan, *Et il y eut d'autres nuits*, que nous avons déjà citées, et bien avant, des *Other Arabian Nights* de Habeeb Ibrahim Katibah[342]. Dans la préface, l'auteur situe son recueil par rapport aux *Mille et Une Nuits* et aux autres histoires entendues dans sa jeunesse, entre lesquelles il n'y avait aucune démarcation :

> Plusieurs des histoires que l'auteur [de cet ouvrage] entendit alors […] venaient directement des *Mille et Une Nuits*, mais beaucoup d'autres, tout aussi agréables, venaient d'un mélange de sources qui n'avaient jamais réussi à faire le titre d'un livre. Pour les conteurs qui les racontaient et pour les auditeurs avides qui transmettaient ce trésor de génération en génération, il n'y avait aucune démarcation consciente entre les célèbres *Nuits* et les autres moins connues[343].

H. I. Katibah reproduit cette indistinction dans sa compilation, où il mêle des récits pris à diverses sources, orales et écrites, y compris *Les Mille et Une Nuits*. Ces entreprises vont à contre-courant d'un isolement de l'œuvre. Les *Nuits* perdent leur fonction de référence majeure qu'elles ont pour la littérature européenne. Nous verrons dans le chapitre 2 de la troisième partie que cela peut se penser dans le mouvement de réappropriation de la littérature narrative arabe. La littérature narrative bénéficie de la visibilité des *Nuits* pour être revalorisée – ce qui ne signifie pas qu'elle ne l'était pas, mais son statut se modifie.

Deux autres recueils de contes maghrébins, *Le Secret*[344] en *Contes des trois rives* de Mourad Djebel en 2011[345] témoignent de la diffusion des *Nuits* dans littérature orale maghrébine et de leur conjonction à d'autres sources semblables. Là encore, le bénéfice va à une ouverture au corpus autre que les *Nuits* permis par la postérité que celles-ci ont eu.

La confusion entre *Les Mille et Une Nuits* « elles-mêmes » et les reprises s'observe du point de vue de la réception : une pièce de théâtre intitulée *Mille et Une Nuits*, comme c'est le cas pour celles de Jean-Pierre Ronfard, Bertrand Reynaud ou May Zimmerman, induisent

---

[342] KATIBAH Habib Ibrahim, *Other Arabian Nights*, New-York/London, Charles Scribner's Sons, 1928, 266 p.

[343] "*Many of the stories the author heard then […] came directly from the Arabian Nights but many others equally charming came from a miscellany of sources which had never found their way between the covers of a single book. To the popular story-tellers who relate them, and the avid listeners who treasure them up and hand them down orally from generation to generation, there is no conscious demarcation between the well-known* Arabian Nights *and others like them not quite as well known*." *Id.*, "Preface", *Other* Arabian Nights, op. *cit.*, pp. VIII-IX. Nous verrons dans le premier chapitre de la deuxième partie que Mardrus avait ces mêmes arguments d'authenticité : *Les Mille et Une Nuits* faisaient partie de tous les ocntes qui circulaient sans démarcation parmi les conteurs.

[344] SAÏD Amina, *Le Secret et autres histoires*, Paris, Ed. Criterion, 1994, 177 p.

[345] DJEBEL Mourad, *Contes des trois rives*, Actes Sud, Babel, 2011, 162 p. Il s'agit d'une commande de contes… indice du goût bien présent pour ces récits « populaires ».

d'emblée un amalgame entre l'œuvre-source et la reprise : le spectateur peut croire qu'il assiste à une adaptation scénique, fidèle aux *Mille et Une Nuits*. Révélatrice d'une telle confusion, la traduction française du roman de Nagib Mahfouz, *Layalî alf layla*, sous le titre *Les Mille et Une Nuits*, tend à identifier l'œuvre et la réécriture et peut semer le doute chez un lecteur naïf ou négligent. Quoi qu'il en soit, si ce lecteur ou le spectateur n'a pas lu au moins une version des *Mille et Une Nuits*, il peut difficilement évaluer le degré de manipulation, de subversion ou de trahison exercée depuis le ou les texte(s) sources. Il est difficile pour lui de faire la part de transposition d'un médium à un autre, d'adaptation stylistique ou d'altération des contenus narratifs et topiques. – ce qui, encore une fois, n'est pas spécifique aux *Nuits* mais à toute réécriture, à ceci près que la nébuleuse des *Nuits* rend moins discernable qu'ailleurs l'objet littéraire.

3. Bas les masques ! Au sujet de quelques impostures

Dans le premier chapitre de cette thèse, nous avons essayé de montrer que *Les Mille et Une Nuits*, sans être une pierre angulaire, s'intégraient soigneusement à l'œuvre de Jorge Luis Borges comme un objet spéculaire des questionnements sur la littérature, le langage et le monde. Avec le poème « Métaphores des Mille et une nuits », trois brefs récits constituent les réécritures hypertextuelles des *Mille et Une Nuits* par l'écrivain argentin, que nous avons dit tenté – séduit – par l'écriture d'apocryphes, y compris à l'encontre des *Mille et Une Nuits*. Ces trois récits courts ou « contes » ont été présentés pour la première fois comme d'authentiques contes des *Nuits*.

Dans l'aperçu que nous avons donné des récits sollicités par les créations littéraires, les trois brefs récits de Jorge Luis Borges font office d'électrons libres : il s'agit d'une forgerie[346], dont la dernière édition se trouve dans un des plus célèbres recueils de « contes », *L'Aleph*, et de deux traductions-adaptations[347] qui se suivent dans *Histoire universelle de l'infamie*.

Ces textes s'isolent mal en fait des autres réécritures ou commentaires sur des textes faisant référence à l'Orient, formant tous un écheveau inextricable de liens intertextuels, de

[346] BORGES Jorge Luis, « Les deux rois et les deux labyrinthes », dans *L'Aleph*, *Œuvres complètes*, éd. cit, pp. 643-644. Voir annexe 2, textes 2 et 3.
[347] *Id*., « La chambre des statues » suivi de « deux qui rêvèrent », dans *Histoire universelle de l'infamie*, *Œuvres complètes*, éd. Jean-Pierre Bernès, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, rééd. 2001, vol. 1, pp. 350-35.

références subreptices, d'attributions multiples ou fausses. Les deux traductions-adaptations que sont « La chambre des statues » et « les deux qui rêvèrent », côtoient, dans leur position finale dans l'*Histoire universelle de l'infamie*, « le miroir d'encre ». Ce dernier est attribué par Borges à Richard Burton dans *The Lake Regions of Central Africa, a picture of exploration* alors qu'il provient en fait du prédécesseur et rival dans la corporation des traducteurs des *Nuits* : Edward Lane, dans *Mœurs et coutumes des Egyptiens modernes* (*Manners and Costums of the Modern Egyptians*). « Un double de Mahomet » ajoute à la dominante arabe de la partie « Et caetera » comprise dans *Histoire universelle de l'infamie*. Dans *Histoire de l'éternité*, l'article sur « les traducteurs des *Mille et Une Nuits* » est suivi d'un des plus fameux canulars de Borges, *L'approche d'Almotassim*, critique d'un livre imaginaire, qu'une référence indirecte au poète Farid Attin Attar ramène vers le dixième tome de la traduction des *Nuits* par Burton[348]. Dans *L'Aleph*, une référence à l' « Histoire du troisième frère du barbier » intervient dans « Le Zahir[349] » : le narrateur parle des « claires pièces de monnaie du sorcier des *Mille et Une Nuits*, qui n'étaient que cercles de papier ». L'histoire à laquelle il est fait allusion n'est pas la plus célèbre des *Mille et Une Nuits*, loin de là et le renvoi est suffisamment vague pour qu'on puisse le croire ou la désavouer. Enfin, « Le rapport de Brodie » rejoue, selon l'hypothèse d'Ahmed Ararou, l'opposition d'Edward Lane et de Richard Burton, caché derrière David Brodie. Le texte du rapport, qui apporte une continuation aux *Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift, a été découvert, nous dit-il, dans « un exemplaire du premier tome des *Mille et Une Nuits* de Lane[350]. »

Le thème de la nuit chapeaute l'ensemble pour lier à chaque fois les *Nuits* à la contée nocturne et au rêve : insistance sur les conteurs de la nuit, intégration du poème « Métaphores des *Mille et Une Nuits* » à un recueil « Histoire de la nuit », intégration de la conférence au recueil « Sept nuits ».

En 1935, dans *L'histoire de l'infamie*, Jorge Luis Borges réintègre un « conte », préalablement paru deux ans plus tôt dans le supplément *Revista multicolor* à la revue *Critica* – supplément dont Borges est rédacteur en chef[351]. Cette première mouture de 1933 est présentée comme une « légende arabe sur la conquête de l'Espagne » tirée d'un texte arabe du

[348] BORGES Jorge Luis, « L'approche d'Almotassim », dans *Histoire de l'éternité* [1936], *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 441.
[349] *Id.*, « Le Zahir », dans *L'Aleph*, *Œuvres complètes*, éd. cit., vol. 1, p. 625. Cette référence est redoublée un peu plus loin par la mention d'un magicien cherchant à s'emparer d'un trésor, allusion possible au magicien du conte d'Aladin et à la présence des noms de Zotenberg et d'Habicht.
[350] *Id*, « Le rapport de Brodie » [1970], dans *Le rapport de Brodie*, *Œuvres complètes*, éd. cit., vol. 2, p. 247
[351] BERNÈS Jean-Pierre, « Histoire universelle de l'infamie : notice », dans *Œuvres Complètes*, Jorge Luis Borges, vol. 1, pp. 1481-1506.

XII[e] siècle. Derrière l'anonymat de la source, il ne s'agit pas d'un texte créé de toutes pièces par l'écrivain argentin, mais de la traduction, légèrement adaptée d'un conte des *Mille et Une Nuits*, « La ville de Labtayt » ("The City of Labtayt"), pris à la traduction de Francis Burton[352]. L'écrivain rétablit la vraie source pour la réédition dans *Histoire universelle de l'infamie*. Sur le texte original, à la manière des traducteurs, Borges exécute quelques retouches stylistiques. Conformément au thème du recueil, il ajoute au nouveau roi les attributs de l'infamie : la perversité, la rouerie – et le sort réservé à ces maudits : l'effroi, signe précurseur. La description des trésors est, elle aussi, légèrement réécrite pour se charger d'un peu plus d'indications sur la puissance des signes – par exemple avec le livre blanc impossible à déchiffrer « bien que l'écriture en fût claire » - et des allusions, indéchiffrées par le roi, à la punition de l'arrogance – les catastrophes et les épidémies, les dangers sur la carte, la Trompette du jugement dernier… Bref, le trésor, vu par Borges, manifeste le mal et ses remèdes. La tablette porteuse de la malédiction est repoussée à la fin de la visite du roi, là où, dans *Les Mille et Une Nuits*, elle l'avertit avant, la visite étant faite plus tard pour le nouveau conquérant annoncé par la prédiction : Tarik ibn Zyad. Cette modification réorganise la narration le long de la transgression de l'interdit par un infâme, son parcours entre les signes de vie et de mort, entre munificence et perdition jusqu'au décret de la condamnation.

À la suite de ce récit, Borges place l'autre adaptation d'un récit des *Mille et Une Nuits*, « Deux qui rêvèrent » (« Dos que soñaron »). Comme le précédent, il a été publié anonymement dans le complément *Revista multicolor* de *Critica*, le 22 juin 1934 et est rattaché à la source correcte dans *L'Histoire de l'infamie* en 1935. Néanmoins, en 1940, il est encore repris une fois dans *l'Anthologie de la littérature fantastique* (*Antología de la literatura fantástica*) avec l'attribution à une autre source : *L'Histoire des Califes Abbassides en Egypte* (*Geschichte des Abbassidenchalifats in Ægypten*) de Gustav Weil. Par le nom d'un des traducteurs des *Mille et Une Nuits*, il préserve le lien avec les *Nuits* sans s'arrêter dans le jeu des attributions. La bonne attribution n'est donc pas une fin à atteindre au bout d'un temps d'égarement. Borges adapte cette fois-ci un conte, introduit par Joseph von Hammer dans le corpus des *Mille et Une Nuits*, et plus connu[353]. Jorge Borges fonde sa réécriture sur la traduction de Burton mais, d'après Evanghélia Stead, il est probable, au vu de sa connaissance précise des autres traductions, qu'il avait connaissance des versions de ce conte données par

[352] *"The Ruined Man who became rich through a dream"*, in *The Book of the Thousand Night and a Night*, trad. cit., vol. 3, pp. 401-402.
[353] Sur ce conte voir STEAD Evanghelia, « Deux écrivains face au conte des deux rêveurs. "Le rêve du trésor » Jorge Luis Borges et Nicolae Davidescu dans le sillage des *Nuits* », dans Les Mille et Une Nuits *et le récit oriental*, *op. cit.*, pp. 229-254.

Edward Lane, Richard Burton, Enno Littmann[354]... Comme pour « La ville de Labtayt », il s'agit d'une traduction non-littérale. L'adaptation transforme les effets et le sémantisme du récit, renforçant l'intrigue, c'est-à-dire le suspens et la dramatisation, et l'infléchissant selon les grandes lignes de son œuvre par le motif du déchiffrement et, à partir de lui, le symbolisme. « Ce qu'il trouve d'essentiel dans le rêve du trésor (qu'il rebaptise) sont la logique onirique, la faculté combinatoire, la dialectique qui font qu'au rêve de l'un répond le rêve de l'autre. Qui le sait chercher, entendre, déchiffrer, est l'héritier heureux non pas des pièces sonnantes et trébuchantes, mais du trésor des récits[355]. »

Le titre choisi par Borges met en avant la relation d'identité des deux rêveurs[356]. Dans ce conte, conformément à l'identité du rêve et du réel selon les idéalistes, le rêve dicte sa loi à la réalité : le réel apparaît comme « une des configurations du rêve[357] ». Ce conte rejoue à nouveau le problème d'une incomplétude du moi sans l'autre, cet autre qui aide et contredit en même temps.

Pourquoi transposer de la sorte ces deux récits ? Quel besoin d'ajouter sa « tradaptation » à celle déjà existantes ? Les rééditions, retouchées, de ce récit ne doivent pas faire surestimer son importance à l'échelle de l'œuvre. Mais avec les deux autres récits, les deux conférences ainsi que le poème « Metáforas de las mil y una noches » il contribue à installer les *Nuits* à la fois dans sa réflexion sur la littérature et dans sa pratique de la traduction. Ils complètent le discours analytique sur les textes et sur la traduction, elle-même lieu où se concentre l'interaction du même et de l'autre, de l'identique et du différent.

« Histoire de deux rois et de deux labyrinthes » succède et se démarque des deux précédents. Au vu des attributions de « La chambre des statues » et de « Les deux qui rêvèrent », le lecteur de la deuxième édition de *L'Aleph* peut sans conteste recevoir ce nouveau conte à l'exemple des deux autres, comme une adaptation des *Mille et Une Nuits* ainsi que l'affirme le post-scriptum[358]. La première édition, en 1939, de ce récit le plaçait en marge des *Nuits* : sous le titre « Une légende arabe » (*Una leyenda arábica*) il paraît dans la revue *El Hogar*, comme une prétendue transcription des notes ajoutées par Burton à sa traduction. Sept ans après, Borges le verse dans les *Annales de Buenos Aires*. Burton en est toujours l'auteur, mais le texte-source quant à lui serait *The Land of Midiam Revisited*. Dans

[354] *Ibid.*, p. 236.
[355] *Ibid.*, p. 241.
[356] Evanghélia Stead montre que là où les traducteurs mettent « l'accent tantôt sur l'accomplissement du songe […] tantôt sur la fortune trouvée grâce à lui », Borges « accorde au rêve une place centrale ». Ibid., p. 239.
[357] BORGES Jorge Luis, « La parabole du palais », dans *L'Auteur*, *Œuvres complètes*, éd. cit., vol. 2, p. 23.
[358] *Id.*, *Œuvres complètes*, éd. cit., vol. 1, p. 669.

la seconde édition de *L'Aleph*, enfin, il est attribué aux *Mille et Une Nuits* mais sans que la version soit précisée. Nous l'avons dit au sujet des « Deux qui rêvèrent » : l'attribution aux *Nuits* n'est pas une fin en soi et ce conte le montre lui aussi, étant intégré en 1955 dans l'anthologie dirigée par Jorge Luis Borges et Bioy Caseres, *Cuentos breves y extraordinarios* comme un récit pris à Burton. Borges attendra 1974 pour avouer la supercherie[359].

Ahmed Ararou[360] fait l'hypothèse que les différentes publications de ce texte visent à s'assurer de sa bonne réception avant de pouvoir se l'attribuer. C'est, au moins, la confirmation auprès de publics divers de la qualité du canular, non éventé et, éventuellement, d'un certain flou quant à la connaissance des *Nuits*. Mais, comme à chaque fois, les références données par Borges sont suffisamment complexes pour perdre les néophytes. Ahmed Ararou[361] conjecture aussi avec raison que les différentes attributions de ce texte marquent un rapprochement vers *Les Mille et Une Nuits* : de notes en marge d'une traduction des *Nuits*, à un essai ; d'un essai au corps même des *Mille et Une Nuits*, qu'il quitte puis réintègre finalement. Borges a fait la preuve du canular, mais sur quels éléments textuels ce canular repose-t-il ?

Court, ce conte a les mêmes dimensions que les deux précédemment étudiés et adopte un style extrêmement concis, plus que « La chambre des statues ». Deux formules rituelles, en ouverture et clôture du texte, lui donnent les marques respectables de la tradition. Dans la diégèse, la construction arrogante du labyrinthe, insulte lancée à l'humilité et à Dieu est à rapprocher des autres constructions par lesquelles l'homme outrepasse sa condition de créature humaine : la ville d'Aram-aux-Colonnes par exemple.

Certains indices montrent que si le conte était vraiment une adaptation des *Mille et Une Nuits*, il subissait de toute façon un cotexte fictif. Une note de bas de page avertit qu'il s'agit d'un conte enchâssé dans le conte précédent, « Aben Hakam el Bokhari mort dans son labyrinthe ». Borges n'abuse donc pas complètement le lecteur. L'enchâssement suggère une fiction possible, même si ce pourrait être une simple ré-énonciation d'un conte existant effectivement dans *Les Mille et Une Nuits*. Au moins sait-on que dans le recueil *L'Aleph*, la réécriture bat son plein et que, à la suite de *Fictions*, elle déploie des jeux de masques.

---

[359] « J'ai attribué ce conte à je ne sais quelle version des *Mille et Une Nuits*, mais en réalité, je l'ai inventé. Il comporte toutefois une erreur. J'ai écrit : "Il mourut de faim et de soif." Je crois que dans le désert on meurt simplement de soif et qu'on ne meurt pas de faim. » Cité par BERNÈS Jean-Pierre, « *L'Aleph* : notes et variantes », *ibid.*, vol. 1, p. 1641.

[360] ARAROU Ahmed, « Borges : "Une légende arabe" », dans Les Mille et Une Nuits *: du texte au mythe*, op. cit., pp. 299-311. Pour quelques autres éléments sur les réécritures des *Nuits* par Borges, voir Oumama Aouad Lahrech, « *Les Mille et Une Nuits* dans l'œuvre de Jorge Luis Borges », dans Les Mille et Une Nuits *dans les imaginaires croisés*, *op. cit.*, pp. 256-262.

[361] *Ibid.*, p. 303.

Le motif du labyrinthe, quant à lui, sent trop son Borges pour ne pas provoquer quelques doutes, surtout quand le récit enchâssant mène une enquête dans un labyrinthe et parle d'une substitution d'identité : Saïd feint d'être Aben Hakam, le serviteur se fait passer pour le maître[362] ! On ne trouve pas dans *Les Mille et Une Nuits* de labyrinthe réel ou symbolique, alors qu'ils dominent l'écriture des contes « borgiens » (*borgiano*)[363].

Ces mensonges littéraires sont tout sauf des cas isolés. Borges use à plaisir de la confusion entre l'authentique et le falsifié pour déconstruire à chaque fois la distinction entre les deux. Le vrai et le faux se confondent, échangent leur nature et à force d'être inséparables forment une même entité. Borges n'endosse jamais la responsabilité de ce qu'il écrit. Il fait passer ses textes pour des trouvailles, des documents, des témoignages, tout un appareil énonciatif duquel l'auteur s'absente[364]. Ces sources, de surcroît, ne sont pas fiables : souvent sans garanties ou trop difficiles à retrouver, méconnues, elles semblent avertir elles-mêmes des précautions qu'il faut prendre quant à leurs sources.

À force de négliger les appartenances, l'importance se déplace de celles-ci vers une seule appartenance valable : celle à la littérature.

> […] l'hypothèse du malin génie n'est pas la plus désespérante : un falsificateur, même tout-puissant, reste une vérité solide qui nous dispense de penser au-delà. Borges comprend que la périlleuse dignité de la littérature n'est pas de nous faire supposer au monde un grand auteur, absorbé dans de rêveuses mystifications, mais de nous faire éprouver l'approche d'une étrange puissance, neutre et impersonnelle. […] car l'essentiel, c'est la littérature, non les individus, et dans la littérature, qu'elle soit impersonnellement, en chaque livre, l'unité inépuisable d'un seul livre et la répétition lassée de tous les livres[365].

La formule finale est sans doute à prendre pour ce qu'elle suggère et que les théories de l'intertextualité ont précisé : chaque livre contient tous les livres car il est intégralement fait à partir d'une mémoire littéraire. La tonalité aphoristique des affirmations est une réponse au mythe de la création inspirée et solitaire. Le propos de Borges est particulièrement apte à définir *Les Mille et Une Nuits,* compilation de récits repris à plusieurs sources et non entité unique, incomparable.

Les trois réécritures par Borges de contes des *Mille et Une Nuits* se démarquent des autres usages borgésiens de l'œuvre et des stratégies qui les commandent. Dans les fictions,

---

[362] Sans vouloir extrapoler sur ce point, on remarquera seulement que le travestissement des identités concerne chez Borges, par une même logique, à la fois les textes et les personnes.
[363] Qualificatif donné à l'écriture singulière des recueils de *Fictions*, *L'Aleph*, *Le Livre de sable*.
[364] BARON Christine, *op. cit.*, p. 74.
[365] BLANCHOT Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 132-133.

les références aux *Nuits* ouvraient potentiellement de nouveaux horizons au conte mais visaient surtout à en renforcer le réseau symbolique des jeux de miroirs, où des spéculations sur la littérature et le monde se voient figurées et proprement attestées par des objets – symboles, livres, monnaie ou autres. La conférence et le poème tendent pour leur part à la synthétisation légendaire des connaissances et des interprétations de l'écrivain. Ces trois récits, réunis, exposent quant à eux le franchissement exécuté par la traduction comme recréation. Les « deux rois et les deux labyrinthes » n'est pas la brebis galeuse, l'ignoble supercherie à côté de deux honnêtes traductions. Alors que sa dernière attribution le fait rejoindre le corps des *Mille et Une Nuits*, à l'inverse, les deux adaptations issues de ce corpus des *Nuits* se voient attribuer des sources distinctes de l'œuvre. Les trois textes proposent deux ou trois degrés différents de réécriture. Par la superposition permanente de l'activité critique et de l'activité créatrice, l'écrivain argentin endosse le rôle du traducteur qu'il commente intelligemment dans sa conférence sur les traducteurs des *Mille et Une Nuits* et dont il vante, avec l'exemple de Mardrus, « l'infidélité, son heureuse infidélité créatrice[366]. » À eux trois, ces récits rejouent la créativité ambiguë, entre répétition et démarcation, dont le dynamisme des *Nuits* est fait. Ce faisant, ils manifesteraient un désir de l'écrivain de participer modestement à la transmission, à l'échelle d'un conte et non d'un corpus très étendu. Cette participation ne le fait pas rompre avec le collectif des transmetteurs passés : les fausses attributions seraient une manière de ne pas s'approprier illusoirement des récits qui n'appartiennent à personne d'autre qu'à l'écoulement du temps, qui ne peuvent être revendiqués par la fondation d'un nom créateur.

Le caractère ludique de la supercherie se présente enfin comme un défi au lecteur, ce qu'était déjà l'invention de la 602^{e} nuit. Défi, dans le sens où, comme on l'a vu, les attributions, qui diffèrent d'une publication à l'autre, se doivent d'être reçues avec suspicion, cette suspicion à laquelle les recueils les plus connus de l'écrivain semblent entraîner. Borges éprouverait alors la connaissance que le lecteur a de son œuvre et des *Mille et Une Nuits* et profiterait de l'ignorance, de l'incertitude. Défi, enfin, parce qu'à la différence d'autres usagers des *Nuits*, Borges les opacifie, les renvoie à la nuit du passé que nous ne rejoignons que par traces, qu'elles soient indices ou rêves. La relation à l'hypotexte paraît toujours oblique, partielle voire ponctuelle, indirecte dans le jeu des références successives, et recouverte par les filtres des différentes versions. Même l'article sur les traducteurs et la conférence, sont parasitées par la fantaisie et les exordes érudits. Quant au poème, nous avons

[366] BORGES Jorge Luis, « Les Traducteurs des *Mille et Une Nuits* », art. cit, p. 432.

vu qu'il percevait dans *Les Mille et Une Nuits* des archétypes conformes à ses idées de la littérature. Mais la saturation symbolique, langage de la légende, obstruait l'accès direct à l'œuvre et en appelait à un déchiffrement de la part du lecteur.

4. Deux héritiers de Borges

4.1. *Si par une nuit d'hiver un voyageur*

Comparé à la « légende arabe » de Borges, le conte des *Mille et Une Nuits* intégré à *Si par une nuit d'hiver un voyageur* passe plus facilement incognito. Le résumé fait par le lecteur laisse entrevoir un récit composé sur le schéma narratif stéréotypé des aventures du calife Harûn ar-Rashîd. La variation provient du complot auquel il assiste, ourdi contre lui par la maîtresse de maison, et à l'ironie du destin qui le désigne comme son propre meurtrier. Il arrive dans les *Nuits* que le calife soit menacé (dans le cycle du « Portefaix et destrois dames de Bagdad), contesté (la richesse royale d' « Abû Muhammad le Paresseux ») ou encore concurrencé (Harûn ar-Rashîd et le faux calife) mais rien de semblable à ce paradoxe, permis par le déguisement, où le calife devient son propre traître dans un jeu de doubles borgésiens – on peut d'ailleurs s'étonner que Borges n'ait pas plus exploité le motif du déguisement califal. Une comparaison peut cependant être appelée avec la pièce *Hassan*, de James Elroy Flecker[367], mise en scène en 1923, où le Harûn ar-Rashîd et ses compagnons de nuits, Djafar et le poète Abû Nowas, s'invitent chez des comploteurs qui préparent le renversement du pouvoir.

Les deux adaptations et les deux apocryphes partagent une forme narrative très brève, favorable au suspens et à la condensation du mystère. L'étrange amène le personnage au cœur de la dualité de la vie et de la mort sans qu'il se donne pour mission de sauver la vie contre la mort ; il y est plutôt question d'un choix, de la transgression d'un équilibre des forces que l'individu, du fait du hasard ou de sa propre décision, arrogance ou naïveté, abolit. Hormis ce schéma, difficile de tirer une conclusion plus précise et convaincante de ce que serait un conte des *Mille et Une Nuits*.

[367] FLECKER James Elroy, H*assan: The Story of Hassan of Baghdad and How He Came to Make The Golden Journey to Samarkand* [1923], Fairford, Echo Library, 2010, 98 p.

4.2. *Dîtes-moi le songe* d'Abdelfattah Kilito

La découverte d'un manuscrit interpolé dans une version des *Mille et Une Nuits*, motif stéréotypé et borgésien comme nous venons de le voir, a été repris récemment par Abdelfattah Kilito dans un quatuor de nouvelles, *Dites-moi le songe*[368]. L'écrivain, auteur huit ans plus tôt de l'essai sur Les Mille et Une Nuits, *L'œil et l'aiguille*, y réécrit de plusieurs manières *Les Mille et Une Nuits*, y compris en usant des stratégies chères à Borges. Comme les récits dont nous avons parlé, c'est la traduction de Sir Francis Burton qui servait d'écrin au manuscrit d'un conte inédit des *Mille et Une Nuits*. Autour du motif se développe alors une imitation de commentaire érudit, philologique, dont un des objectifs consiste à mesurer l'éventuelle authenticité du conte. Le narrateur passe en revue divers aspects : identité de l'auteur, datation, toponymie, onomastique, motifs typiques et émet quelques hypothèses. Sa démarche ressemble à celle que nous avons ébauchée plus haut au sujet des « Deux rois et deux labyrinthes » et du conte du lecteur de *Se una notte…* tant et si bien que l'exégèse enfle et devient presque six fois plus longue que le résumé sur lequel il se répand en conjectures ! L'égarement mène à une conclusion surprenante, pour ne pas dire farcesque : « Ce conte ne serait ainsi que le récit camouflé d'un épisode dramatique de la vie de Nietzsche. Nietzsche comme personnage des *Mille et Une Nuits*…[369] »

Une fois que, dans son analyse, le narrateur incline pour un apocryphe, il s'interroge sur les défauts stylistiques et diégétiques, flagrants à l'œil de l'expert qu'il est, de la forgerie : « Tout cela ne plaide pas en faveur de l'authenticité du texte. Pastiche maladroit, forgerie inepte ? […] Ou bien est-il trop malin ? S'est-il montré négligent afin de poser une énigme au lecteur ? *Ceci n'est pas* un conte des *Nuits*… Un faussaire laisse souvent une trace de son forfait, car quelque part en lui-même il y a le désir d'être identifié et reconnu[370]. » Cette signature, nous l'avons observée dans « Les deux rois et les deux labyrinthes » avec le labyrinthe, mais aussi dans les deux adaptations masquées – elles se prétendent simple traduction – avec les symboles constamment usités par les textes de l'écrivain argentin. Le lecteur de *Se una notte…*, quant à lui, camoufle d'autant mieux la supercherie qu'il fait passer l'apocryphe pour un vrai résumé, c'est-à-dire pastiche un discours lettré. Cet apocryphe débouche sur une ruse permettant de ne pas finaliser le sens : le narrateur se dispense de donner une fin, et laisse le roman suspendu avec le désir d'entendre la prochaine histoire. Calvino laisse en suspens, conformément à ce que requiert la poétique du roman.

[368] KILITO Abdelfattah, *Dites-moi le songe*, Arles/Paris, Actes Sud/Sindbad, 2010, 119 p.
[369] « Ida à la fenêtre », *Ibid.*, p. 39.
[370] *Ibid.*, p. 38.

Nous pouvons souscrire à l'ensemble des doutes et réfutations du narrateur, à ceci près que, parmi l'effervescence de ses interrogations, il n'envisage pas que son récit puisse être un résumé au début duquel aurait été placée la formule consacrée : « Il m'est parvenu, ô roi fortuné… » et amputé pour une raison inconnue de la formule conclusive. Cette possibilité, qui amoindrirait grandement la démonstration, nous ferait envisager un retournement de situation : le narrateur ferait passer pour faux un vrai conte. Mais le narrateur et, derrière lui l'auteur, ne sont pas allés jusque-là – et là ne réside pas le plus important. La nouvelle, par le biais du narrateur pose la question qui nous occupe :

> C'est un conte à tout le moins curieux, reconnaît le professeur du narrateur, qui ne laisse en aucun cas indifférent. Quiconque en prendra connaissance voudra le commenter, le décortiquer. Quant à savoir si c'est un conte des *Nuits*…. De fait, qu'est-ce qu'un conte des *Nuits* ? Quelles en sont les caractéristiques, les propriétés ? Peut-être est-ce un conte qui rappelle d'autres contes des *Nuits*. De ce point de vue, celui-ci en est bien un…[371]

Abdelfattah Kilito rejoue les tours de passe-passe de Borges : il renouvelle l'usage des masques textuels par un discours critique, lui-même relié dans ces nouvelles à d'autres formes de réécritures des *Nuits*. L'identité d'un conte des *Nuits* étant toujours définie empiriquement, en fonction du connu, et non théoriquement comme conclusion et aboutissement d'un savoir, les forgeries en viennent à manifester l'ambiguïté de chaque récit méconnu, qu'il appartienne au corpus des *Mille et Une Nuits*, à des compilations analogues, à des manuscrits nouvellement découverts ou à des forgeries. La nouvelle d'Abdelfattah Kilito nous montre que cette ambiguïté, une fois mise à nu, reste productive.

Dans cette tétralogie de nouvelles, Abdelfattah Kilito met au service de ses récits fictifs son érudition sur *Les Mille et Une Nuits* – le chercheur y collabore avec le nouvelliste. Les quatre récits qui composent *Dites-moi le songe* se réfèrent aux *Nuits* principalement sur le mode du commentaire, du résumé et de la connaissance philologique. Cela n'empêche pas, dans le premier récit, une réécriture implicite :

> Le thème [du sommeil] est d'une grande richesse dans les *Nuits* : personnages qu'on endort en leur faisant consommer une drogue, d'autres qui s'évanouissent, d'autres encore qu'on enterre vivants. Le dormeur éveillé avait retenu mon attention, mais c'était l'histoire d'Aziz qui m'avait le plus passionné, Aziz qui, en attendant l'arrivée de la femme qu'il aime, se jette sur la nourriture avec voracité et sombre dans un sommeil de brute[372].

[371] *Ibid.*, p. 44.
[372] *Ibid.*, p. 20.

Ce type de mésaventure ridiculisera l'étudiant-narrateur de la première nouvelle : le commentaire prépare le lecteur à la reprise implicite d'un motif. Une connaissance du conte d'Azîz et Azîza mettrait en plus en relief le ridicule dont est frappé le narrateur, étudiant ou enseignant cynique[373]. Un peu plus loin, les clichés sur Sindbad, renforcent encore plus la charge d'autodérision. Mais si le narrateur se compare à Azîz, la femme, elle, est comparable aux femmes dédaigneuses des hommes que sont Budûr, Dunyâ ou Hayât an-Nufûs.

Pastiche, commentaire, référence, hypertextualité implicite… : il manque l'allusion, qui intervient dans le deuxième récit, au « Conte de Hâsib Karîm ad-Dîn » : « Ne s'était-il pas comporté comme ce savant qui, à la veille de la naissance de son fils, jeta ses livres dans la mer[374] ? »

Sur le devant de l'écriture dans les deux premiers récits, les *Nuits* deviennent secondaires dans les deux suivants. La transtextualité se partage entre elles et la poésie arabe. À eux quatre, les récits forment une sorte de tétralogie de nouvelles, autonomes mais rattachées par un entrelacs de structures narratives, de motifs et de thèmes. D'un certain point de vue, ils se réécriraient comme les récits des trois calenders dans *Les Mille et Une Nuits*. Les quatre récits alternent des forgeries – compte-rendu de thèse, conte, poème – avec les imitations de commentaires évaluatifs s'y appliquant, description de sentiments et déroulé de l'intrigue. Dans les quatre récits, le narrateur est attiré ou tombe amoureux d'une femme, froide, voire méprisante, nommée Ida, Edda, Ada ou Aïda. Dans deux récits, on discute des travaux d'un étudiant, Ismaël Kamlo ; dans le quatrième, il est seulement mentionné. Dans le premier, il pourrait être le narrateur. Dans trois des récits, le narrateur, étudiant, a maille à partir avec un enseignant. Dans le deuxième, c'est l'inverse. Dans les quatre récits, les discussions portent sur des textes, commentés : conte possible des *Mille et Une Nuits*, thèse sur une fin inédite de ces *Nuits* et poèmes. Le motif du sommeil, motif majeur au début de la tétralogie, devient une mention dans les dernières nouvelles. Le thème sous-jacent de « l'épreuve de l'étranger » revient également ; il sous-entend l'importance de la littérature occidentale européenne pour la modernisation de la littérature arabe et définit l'inégalité des valeurs symboliques.

Un des nœuds principaux des intrigues est dévolu à la mystification, sur laquelle repose le questionnement des valeurs littéraires et artistiques qui font la légitimité. La supercherie révèle la veulerie et le persiflage du milieu intellectuel dont certains personnages cherchent à se dédouaner à coups de cynisme. À la différence de Jorge Luis Borges, qui mise globalement

[373] Voir dans cette thèse, partie 3, chapitre 2.
[374] Ida à la fenêtre », *Ibid.*, p. 45.

sur le pastiche, Abdelfattah Kilito échelonne la réécriture des *Mille et Une Nuits* ainsi que ce questionnement au sujet de l'authenticité sur au moins trois niveaux : le thème (ce dont on parle) ou *topic* pour U. Eco[375], le genre (pastiche de commentaire) et le texte enchâssé (forgerie commentée). Un quatrième niveau concernerait l'énonciation. Dans deux cas, la supercherie concerne un texte : un éventuel conte inédit des *Mille et Une Nuits* et une fin inventée. Dans les deux autres récits, elle concerne une relation de séduction sexuée. Dans tous les cas, elle intervient dans une relation de séduction socioculturelle, symbolique.

Résultat d'une concurrence pour accéder à une reconnaissance, l'authentique relèverait d'un statut acquis plus que d'une identité allant de soi, d'un prestige parfois fallacieux plus que de critères objectifs. Elle relèverait d'une croyance, non d'une évidence. Les récits ne vont pas jusqu'à la destitution nihiliste du vrai : dans le quatrième récit, le poète et son plagiaire sont bien différenciés, tout comme l'amoureux et son rival. Mais les récits tendent à placer l'authentique sous la juridiction de l'autorité socioculturelle au lieu de celle de l'esthétique. L'auteur de la supercherie sur la vraie fin des *Mille et Une Nuits*, l'étudiant Ismaël Kamlo utilise le biais académique pour imposer sa création, ou ce qu'on suppose être sa création, et la stratégie qu'il emploie est polémique car elle vise à évincer les autres fins et à souscrire à la définition de l'authentique comme ce qui est unique.

La division du vrai et du faux, de l'authentique et de la forgerie met en relief la hiérarchie entre l'autorisé et l'indésirable, le reconnu et l'indifférent, c'est-à-dire la relativité des valeurs symboliques. Cette hiérarchie ordonne le champ du savoir : l'usurpateur reconnu décroche les lauriers que le poète n'a pas obtenus. Dans sa thèse, Ismaël Kamlo veut imposer l'*excipit* qu'il a inventé en opposition aux autres fins déjà existantes. La domination du plus légitime sur le moins légitime décide également des relations humaines. Dans trois des quatre récits, la femme est jugée distante, froide voire dédaigneuse, provoquant désarroi ou humiliation. D'abord affectés, rabaissés, deux d'entre les narrateurs, les troisième et quatrième, deviennent des imposteurs : l'un parce qu'il croit prendre la place d'un amant présumé ; l'autre parce qu'il se fait effectivement passer pour le soupirant. La valeur de la femme se rehausse de cette distance marquée entre elle et le soupirant et de l'effort de ce dernier pour la franchir, fût-ce au prix de la mystification. Le savoir légitime a les mêmes exigences.

[375] « […] *Le topic est un phénomène pragmatique* […], une hypothèse dépendant de l'initiative du lecteur qui la formule d'une façon quelque peu rudimentaire. […] Il est donc un instrument métatextuel que le texte peut tout aussi bien présupposer que contenir explicitement sous forme de marqueurs de topic, de titres, de sous-titres, de *mots clés*. » ÉCO Umberto, *op. cit.*, p. 119. Voir l'étendue des pages 113-119.

On peut penser que les quatre récits constituent quatre fragments d'un même univers fictif. Auquel cas, devant considérer les acquis de chaque récit, les incertitudes du vrai et du faux touchent les énonciateurs. L'intérêt de cette lecture revient à allumer une polémique entre les énonciateurs, à les mettre face à leurs contradicteurs et, par conséquent, à étendre la suspicion. Les récits ne montrent déjà pas les narrateurs sous leur meilleur jour, principalement à cause de leur tendance à décrocher de la réalité présente pour se laisser emporter par leur imagination ou du ressentiment. Mais les incohérences provoquées par la confrontation des différents points de vue aggraveraient leur cas. Une fois le doute généralisé bien installé, le quatrième récit devient complètement sujet à caution : l'accusation de plagiat pourrait n'être qu'un plaidoyer mensonger pour se venger de n'être pas poète et se rêver victime. Quoi qu'il en soit de la pertinence, en fait assez limitée, de cette lecture, elle prolonge les pistes lancées, surtout par les trois premiers récits, quant à la fiabilité litigieuse des affirmations, l'interprétation des situations et la manipulation de la vérité par la subjectivité des énonciateurs

Une autre lecture attribuerait à la femme une fonction allégorique : puisqu'il semble y aller en amour comme en art, la femme – Ida/Edda/Ada/Aïda – représenterait la tradition lettrée, la culture légitime. Elle en impose et tient à une distance condescendante ceux qu'elle ne juge pas dignes d'elle ou trop médiocres. Mais elle sait donner sa chance à un prétendant et il lui arrive de se méprendre sur la vérité.

La réécriture vaut comme interprétation, est-il dit dans le second récit : « […] n'est digne d'interpréter une œuvre, les *Nuits* en l'occurrence que celui qui peut l'écrire. Cette dernière remarque est ambiguë et bien mystérieuse, angoissante même[376]. » Elle vaut donc comme don de signification et transmission. Elle ne remplace ni l'authenticité (d'un objet) ni, plus généralement la vérité : la première, difficile à attester, s'incline volontiers devant d'autres impératifs stratégiques – le faire-valoir des forgeries, le renoncement du poète, son imposture amoureuse… Quant à la seconde, elle ne va aucunement de soi et, en son absence, le troisième narrateur a besoin d'imaginer ce qui s'est passé pour comprendre la situation.

La réécriture compense donc les manques de certitudes, de canonicité ou de connaissance par la recréation de l'inconnu, de l'incertain ou du polémique. Avec le conte inédit, la forgerie augmente d'un léger surplus le corpus des *Mille et Une Nuits* ; la suite aussi mais ouvre en plus vers de nouveaux horizons littéraires, vers de nouvelles interprétations.

[376] *Ibid.*, p. 66.

5. Conclusion

Seul Jorge Luis Borges a commis de vrais supercheries : il est le seul de notre corpus à avoir fait publier un faux et des contes mal attribués. Les réécritures de Calvino et Kilito incluent les *Nuits* dans des réécritures plus complexes et diversifiées – que l'écrivain argentin pratique de son côté à l'échelle de son œuvre. Mais Kilito et Calvino ne renoncent pas au désir de continuer *Les Mille et Une Nuits* et profitent de leur « libéralité » qu'ils stimulent en retour. Si pour Calvino, la forgerie traduit sa volonté de perpétuer un art narratif, Borges et Kilito en profitent, explicitement ou non, pour mettre en question la transmission, répartie entre commentaire et créativité, et la fonction de la réécriture. En même temps, ils donnent des caractéristiques de ce qui, pour eux ou pour le lecteur visé, simule ou fait un conte des *Mille et Une Nuits*.

À la différence de ce qui eut lieu avec les imitateurs lors de la parution de l'œuvre de Galland, on ne trouve presque plus d'imitation intégralement masquée et, pour faire un oxymore, franchement frauduleuse. Les trois exemples ci-dessus préfèrent animer le récit d'un attirail de discours métatextuels.

La parenté d'un récit avec un « conte » des *Mille et Une Nuits* se déduit de la conformité à certains schèmes narratifs et idéologiques récurrents. Dans la mesure où le lecteur ne dispose pas d'une recension exhaustive des contenus précis de ce qui entre ou non dans les *Nuits*, avec Jorge Luis Borges, l'écart est trahi par une idéologie différente de celle véhiculée dans les *Nuits*. Son faux devient – ou prétend devenir – membre de la vérité du texte et poursuivre l'art des conteurs.

Chapitre 4 : Le récit qui donne à penser

La créativité des *Mille et Une Nuits*, visible dans le désir ludique d'imitation, de réécriture, ne se contente pas d'un collage neutre de la nouveauté. *Dites-moi le songe* a montré l'importance d'une exposition des conditions d'énonciation afin de proposer des manières de greffer la réécriture à ce qui existe déjà Dans les *Nuits*, la relation entre les récits enchâssants et enchâssés ou, dans la perspective de Todorov, producteurs et produits obéit à quelques justifications minimales. Le conte divertit mais remplirait, ou prétendrait remplir, d'autres fonctions signalées par l'énonciation. Parmi la diversité des réécritures des récits des *Nuits*, nous allons privilégier l'exemple du conte porteur d'une leçon de sagesse, après avoir vu comment un roman peut jouer avec le récit explicatif. Il s'agira donc dans ce chapitre d'aborder à la fois la reprise d'un conte ou d'un motif précis et celle d'un type de conte.

1. À méditer

Une approche textuelle, sommaire, nous permet de dégager quelques types principaux d'enchâssement :

- Raconter pour survivre. Une histoire en échange de la vie. C'est le motif du conte-rançon, omniprésent dans les contes du noyau commun des *Mille et Une Nuits*. L'histoire doit donc être performative, avoir une action sur l'auditeur : l'ébranler, l'émouvoir, le marquer.
- Raconter pour divertir sur commande ou sans menace. L'histoire doit être agréable, elle entretient la bonne entente entre les hommes, elle crée des instants de communication, d'accord entre les hommes. Cela regroupe différents types de récits, y compris les anecdotes de ruse ou sur les arts. Harûn ar-Rashîd a pour habitude de commander des histoires sur un sujet imposé ou non, de manière mençante ou bienveillante[377]. Daw'al-Makân écoute son vizir Dandân dans l'épopée d'Umar an-Nu'mân sans le menacer. La Reine des Serpents, quant à elle, raconte l'histoire de Bulûqiya, spontanément, sans qu'on lui ordonne.
- Argumenter, démontrer, prévenir et édifier : pour convaincre, il s'agit souvent d'encourager une conduite en l'illustrant par un antécédent : le vizir explique à

[377] Il demande à al-Asma'î une histoire sur les femmes : « Conte d'al-Asma'î et des trois jeunes femmes », *Les Mille et Une Nuits*, trad. Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, éd. cit., vol. II, pp. 840.

Schéhérazade les risques qu'elle encourt à se marier avec le tyran ; le vizir du roi grec lui prouve qu'il faut se méfier du médecin… Pour rappel, l'ancêtre des *Mille et Une Nuits*, intitulé *Hèzâr Afsânè* se serait composé d'histoires sapientales : *dispenser une sagesse tout en divertissant*. L'édification concerne les récits didactiques, hérités du fonds indo-persan et représentés par les deux cycles d'*amthâl* : *Les Sept Vizirs*, aussi appelé *Sindbâd le Sage* ; et *Jali'âd et Shimâs*. Elle concerne d'une manière différente les anecdotes sur la religion qui honorent des valeurs de piété ou sur la générosité. Il n'y a pas de leçon explicite mais là comme ailleurs et plus qu'ailleurs, un ordre social et moral – qui est aussi une culture commune et une doxa – se perpétue.

- Justifier, expliquer : c'est une pratique très fréquente[378] qui regroupe des situations diverses, que le narrateur soit mis en demeure de donner des explications sur un phénomène étrange, sur sa présence en tel lieu, qu'il doive se défendre d'une accusation ou témoigner pour demander justice comme l'esclave dans le « Conte du Calife, d'Abû Nuwâs et de la jeune esclave[379] » ou celui du « forgeron repenti[380]. » Mais le récit ne fait pas qu'expliquer. Parfois, cette explication est secondaire : dans le cas du premier et du deuxième calender, l'épisode de l'éborgnement est presque anecdotique et le narrateur divertit en racontant des aventures qui lui sont arrivées. Dans « Ayyûb, Ghânim et Fitna » les esclaves puis Qût al-Qulûb eux aussi racontent plus pour le plaisir que pour simplement expliquer. L'histoire peut faire passer pour vrai ce qui n'est qu'un mensonge afin de tromper son interlocuteur comme Dhât ad-Dawâhî dans l'épopée d'*Umar an-Nu'mân.* Les histoires racontées par le barbier, quant à elles, démontrent l'inverse de l'argument : le barbier prétend prouver qu'il mérite son surnom de Silencieux, quoi qu'en disent les calomnies. Mais faisant cela, il ne fait qu'accréditer *ad nauseam* qu'il n'est qu'un bavard impénitent, nuisible tellement il laisse libre cours à sa logorrhée[381].
- Se raconter et faire réfléchir : ce n'est pas une fonction à proprement parler. Seulement une propriété de l'énonciation à la première personne. De nombreux récits recoupent cette dimension avec la fonction d'exemplarité : il s'agit de montrer ce qui se passe

[378] Le roi des îles noires, le mari de la dame coupée en morceaux dans « Le conte des trois pommes » : dans « 'Azîz et 'Azîza » ; « Le faux calife » ; Le « Conte de Ja'far le Barmécide et du vendeur de fèves » ; le « Conte d'Abû Muhammad le Paresseux » ; ou encore le « Conte d'Abû l-Hasan al-Khurâzânî, parmi d'autres exemples possibles.
[379] *Les Mille et Une Nuits*, trad. Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, éd. cit., vol. II, pp. 34-44.
[380] *Ibid.*, vol. II, pp. 351-353.
[381] Sur les fonctions du conte à partir de la traduction d'Antoine Galland : SERMAIN Jean-Paul, Les Mille et Une Nuits *entre Orient et Occident, op. cit.*, pp. 49-50.

quand on déroge aux règles de bonne conduite et de modération, quand on succombe à ses désirs. Plusieurs personnages avertissent leur auditeur de l'intérêt qu'ils pourraient trouver à l'histoire. Parfois, c'est l'auditeur qui se réjouit de l'apport : le premier vieillard dans « L'histoire du marchand et du génie » ; Dinarzade dans la traduction de Galland ou Shahriyâr lui-même dans la traduction de Mardrus. Ces histoires, différentes des récits didactiques à proprement parler, contiennent parfois la formule, étudiée par Abdelfattah Kilito dans son essai *L'œil et l'aiguille*, du type : « Si on pouvait l'écrire à l'aiguille sur le coin intérieur de l'œil, elle donnerait à réfléchir à qui sait réfléchir[382]. »

Il ne s'agit pas d'une liste rigoureuse mais de tendances, ou bien encodées explicitement dans les récits, ou bien déductibles de la lecture. Notons que tous les personnages ne se plaisent pas à raconter. Le motif a son contre-exemple : Khâlîd b. 'Abd Allâh al-Qarî[383] préfère mourir plutôt que de raconter et se défendre.

Après avoir relevé sommairement les contrats qui régissent l'énonciation du conte dans *Les Mille et Une Nuits*, nous allons donc nous centrer sur la récupération par des créations modernes du récit qui veut faire réfléchir, sachant qu'il ne s'agit pas dans les *Nuits* d'un type précis de texte mais d'un contrat posé par certains narrateurs. Dans *Se una notte…* d'Italo Calvino, le conte à la manière des *Mille et Une Nuits* survenait dans la discussion pour expliquer et faire réfléchir. Le Lecteur, auditeur, est censé en déduire une leçon, mais qui n'est pas morale – tout au plus éthique – mais herméneutique. La réflexion, dans ce texte et dans les autres à venir, s'écarte d'une leçon dogmatique donc d'un discours didactique et d'une édification au sens métaphorique : construire un individu dans l'adhésion à des principes – à une foi.

Dans *Les Mille et Une Nuits*, la formule de l'inscription par l'aiguille au coin d'un œil attire l'attention du lecteur et suggère que le récit transmet une expérience exemplaire dont

[382] Voici quelques variantes, prises dans la traduction d'André Miquel et Jamel Eddine Bencheikh : « En vérité, c'est toute une histoire, extraordinaire, qui tirerait des larmes à tous ceux qui savent réfléchir, si on l'écrivait, sur le coin de l'œil, d'une fine plume » (vol. 1, p. 89) ; « Sachez, dit-il, qu'étrange est mon récit, extraordinaire mon aventure. Si on l'écrivait, d'une pointe d'épingle, au coin de l'œil, elle serait de bon conseil à toute personne de sens » (vol. I, p. 1072) ; « elle est, dit-il, tout à fait étrange, extraordinaire et si on l'écrivait, d'une fine pointe, au coin de l'œil, tout le monde y trouverait un enseignement » (vol. I, p. 1103) ; « C'est une aventure étrange : si on l'écriait, d'une fine plume, au coin de l'œil, elle servirait de leçon à qui sait comprendre » (vol. III, p. 623).

[383] Il prouve son honneur en ne se défendant pas d'une accusation de vol et, ce faisant, en protégeant la jeune fille qu'il aime. « Conte de Khâlid B. 'Abd Allâh al-Qasrî », nuits 297 à 299, dans *Les Mille et Une Nuits*, trad. Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, trad. cit., vol. 1, pp. 1091-1095.

l'auditeur est libre de tirer les enseignements *et de s'en souvenir* : « Elle vise à susciter l'intérêt, à solliciter l'attention, et en outre elle commente et loue à l'avance l'histoire qu'elle coiffe et qui est présentée comme ayant une force particulière, une valeur inestimable : il ne convient pas de la recevoir distraitement, mais dans une attitude de respect, de méditation, de crainte même[384]. » Ce sont des histoires à double récepteur : l'auditeur et l'énonciateur qui se faisant se rappelle de la leçon. Cette leçon, retenue, s'efface progressivement de l'esprit de Sindbad de la mer, le temps en atténue les effets : la part émotionnelle dans l'action est donc primordiale, prioritaire. À son auditeur principal, il veut pourtant enseigner une histoire exemplaire. Au plan de la valeur littéraire, le récit récuse la possibilité d'une gratuité divertissante et oiseuse ; ce faisant, il se rehausse.

Certaines histoires ne parviennent pas à convaincre : nous avons déjà parlé de « L'âne, le bœuf et le laboureur », de « l'envieux et l'envié » et des plusieurs histoires contenues dans le cycle du bossu… L'échec guette aussi les histoires qui ne cherchent pas à convaincre mais veulent seulement faire réfléchir. L'échec ou la liberté laissée à l'auditeur posent le problème de l'interprétation (herméneutique), de la compréhension des histoires : les échecs sont-ils dus à un manque de capacité à convaincre ? A un désaccord trop essentiel ? Ou à une mauvaise compréhension ? Plusieurs histoires mettent ainsi en scène le déchiffrement des signes, l'interprétation, les hypothèses et les conclusions : celui qui tue son perroquet, celui qui tue sa femme à cause de la pomme, Ali Baba… Schahriar aussi, qui voit sa mauvaise interprétation de l'infidélité de sa femme rectifiée par les histoires de Scheherazade[385]. Le déchiffrement occasionne de nombreux désagréments : transgressions, dissimulations, mensonges, énigmes, complicités, dualités… L'histoire qui fait réfléchir, en se privant d'une leçon morale explicite et d'une démonstration organisée en direction de ce but didactique, ne s'assure pas de l'accès à l'*intentio auctoris* ni à la fructification de l'expérience. Au moins restera-t-il le plaisir de conter et d'écouter.

Divertissement et enseignement : nous avons là les termes d'un débat ancien sur la nature de la fiction. La fiction est-elle simple agrément ? Faut-il y voir une portée morale, sociale, politique implicite ? La critique littéraire du XX^{e} siècle n'est pas la plus assurée sur cette question, quoiqu'elle ait été très productive en théories sur cet aspect. Quelques textes modernes reprennent cette alliance du plaisir narratif et de la méditation soit pour s'amuser de l'apparente ingénuité de la fiction soit pour reprendre la dimension cognitive et réflexive du

[384] KILITO Abdallah, *L'œil et l'aiguille : essais sur* Les Mille et Une Nuits, Paris, La Découverte, 1992, pp. 100-101.
[385] Voir SERMAIN Jean-Paul, *op. cit.*, p. 58.

récit. Nous verrons que la transmission de valeurs et de modèles pratiques ne repose pas sur la répétition de codes de conduite mais intègre une dimension plus problématique.

2. Pierre Karch, lecteur de Galland et Mardrus

Un petit pastiche de l'écrivain québécois Pierre Karch, daté de 1984 pour sa première parution[386], s'amuse du double discours des contes, divertissements ou fictions qui réfléchissent. Il reprend les *Nuits* en tant que « Supplément aux *Mille et Une Nuits* d'Antoine Galland ». Or, suivant la définition de Gérard Genette,

> En vertu d'une ambiguïté bien connue, le terme de *supplément* porte une signification plus ambitieuse : le post-scriptum est ici tout disposé à suppléer, c'est-à-dire à remplacer, et donc à effacer ce qu'il complète. […] Mais enfin supplément évoque bien l'idée d'une addition facultative, ou pour le moins excentrique et marginale, où l'on apporte à l'œuvre d'un autre un surplus qui relève plutôt du commentaire ou de l'interprétation libre, voire ouvertement abusive. Selon un cliché qu'il faut ici prendre à la lettre, l'hypotexte n'est plus ici qu'un prétexte : le point de départ d'une extrapolation déguisée en interpolation[387].

À la différence de la suite, le supplément ne s'intègre ni dans le prolongement, ni en amont de l'œuvre, ni dans ses ellipses. Le récit de Pierre Karch change un maillon de la chaîne des contes pour imaginer la nuit où, Schéhérazade se sentant indisposée, sa sœur Dinarzade la remplace et s'essaie à une histoire d'amour. Celle-ci pourrait avoir éventuellement pour modèle, l' « Histoire d'Aboulhassan Ali Ben Becar et de Schemselnihar, favorite du Calife », mais c'est plus largement les contes axés sur l'amour d'un jeune homme, souvent fils de marchand, pour une femme liée au roi. La réécriture n'adopte pas toutes les valeurs présentes dans les *Nuits*. L'irrévérence envers le personnage du sultan, cocufié, le héros comédien et la fin merveilleuse mais très inhabituelle – le héros décapité recolle provisoirement sa tête et s'en va mourir un peu plus loin – diffèrent des valeurs habituelles des *Mille et Une Nuits* : la tromperie sexuelle envers un souverain musulman reste taboue et impensable quand il s'agit du sultan. L'étrange, quant à lui, dépend surtout de l'intervention d'un ange, d'un génie ou d'un magicien, donc d'une action liée à un ordre de réalité religieux ou merveilleux codifié. Pour parler comme Umberto Eco, la compétence encyclopédique du

[386] KARCH Pierre, « Supplément aux *Mille et Une Nuits* d'Antoine Galland » dans *Jeux de Patience*, Montréal, XYZ, coll. « L'ère nouvelle », 1991, pp. 13-29.
[387] GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 278

lecteur, dans sa partie *Mille et Une Nuits* du moins, ne permettait pas au lecteur de miser sur cette fin. Il pouvait la prévoir à partir d'autres scénarios intertextuels, mais pas à partir de ceux des *Nuits*.

Le pastiche se moque avec légèreté du calife et caricature sa femme ; mais outre l'exagération, le conte fait valoir la nature fruste de l'auditeur Schahriar. La mise en scène du conte croise alors les deux interprétations habituelles du texte d'Antoine Galland et des *Mille et Une Nuits* : le plaisir gratuit, sans intention didactique, que refuse avec force menaces Schahriar ; l'enseignement implicite à retirer des contes – à distinguer de l'exemplarité morale – que la narration dément : « [Schahriar] préférait à tout enseignement le récit de petits contes amusants sans prétention didactique. Dinarzade, qui ne voulait pas perdre la tête, se le tint pour dit et jamais plus n'utilisa de contes à d'autres fins que celle tout à fait légitime de passer le temps entre le réveil et le moment de se mettre au travail[388]. » Mais à se défendre ostensiblement d'un enseignement, l'innocence acquiert une valeur ironique : « le petit conte de Dinarzade était comme ceux qu'il aimait entendre, c'est-à-dire sans leçon morale ni enseignement pratique, qu'il était enfin un pur divertissement[389]. » Bien sûr, le conte n'enseigne rien, car le sultan Schahriar, « plus sournois qu'intelligent » n'y entend rien. Mais *Les Mille et Une Nuits* nous ont appris dans certaines versions ce que Galland nous cachait : la leçon vaut pour qui savait la voir. Dans le conte innocent de Dinarzade, la leçon se lirait très facilement : alors qu'il se croit vainqueur, le roi manque sa proie et se fourvoie.

Dans le roman *Le nombril de Scheherazade*[390], la précellence est accordée à la traduction de Joseph Charles Mardrus à laquelle l'écrivain prend des citations, des situations d'énonciation et quelques motifs. La parodie donne là encore le ton du rapport aux *Mille et Une Nuits*. Deux situations introduisent des histoires enchâssées : dans un premier temps, l'héroïne se déguise en Shéhérazade pour divertir les touristes d'un hôtel aux Bahamas ; dans un second temps, dans une prison cauchemardée, pour échapper à la mauvaise nuit appréhendée, elle demande à ses compagnons de cellule de démontrer leur innocence. Là encore, le divertissement va volontiers de pair avec une portée pragmatique. Les premières laissent transparaître l'identité incertaine, d'une androgynie involontaire[391]. Elles annulent la tragédie du conte des *Nuits* par un decorum et des artifices « *cheap* ». Pour la conteuse, les

[388] *Ibid*., p. 22.
[389] *Ibid*., p. 29.
[390] KARCH Pierre, *Le Nombril de Schéhérazade*, Sudbury, Prise de Parole, 1998, 177 p.
[391] L'androgynie commence par le nom de l'héroïne – Sam. Cette androgynie évoque elle aussi *Les Mille et Une Nuits* mais le traitement, l'histoire développée sur ce thème diffère de son utilisation dans les *Nuits*.

afféteries du déguisement et des histoires, en plus de complaire à un exotisme à la petite semaine, recouvre la défaillance identitaire.

La deuxième situation définit une fonction convenue dans les *Nuits* : s'expliquer, se justifier, tout en faisant passer le temps agréablement « car le silence en prison est accusateur et [on] préfère y dire et y entendre n'importe quoi plutôt que d'en subir le poids[392]. » Dans la première histoire enchâssée, imaginée par Sam, des motifs des *Mille et Une Nuits* ressurgissent : un pêcheur laisse la vie sauve à un poisson qui le récompense par des trésors – ce qui croise un motif singularisé dans « Abdallah de la Mer et Abdallah de la Terre » avec un motif fréquent dans les contes merveilleux populaires. Ses histoires jouent sur la relativité, sur la reconfiguration d'une histoire par la fiction, en l'occurrence par des mensonges exceptionnellement permis. Tous les prisonniers sont coupables mais se récrient sur leur innocence et justifient leur honnêteté par des raisons merveilleuses. Ainsi du pêcheur, que la jalousie calomnieuse a accusé de vol alors qu'il recevait sa fortune d'un poisson. Ainsi aussi de l'homme victime des mains chapardeuses qu'on lui a greffées. Les narrateurs imaginaires ne cherchent pas à convaincre puisque leurs arguments se situent dans la sphère de l'invraisemblable ou de l'argument fallacieux. Ils se placent dans un au-delà du vrai et du faux factuels, dans un pacte de crédulité feinte rendu par l'ironie de la narration : « On convint unanimement que les apparences jouaient fort contre le premier voleur et que, si les honnêtes gens qui formaient le présent auditoire le croyaient volontiers sur parole, il n'en serait probablement pas ainsi à l'heure de son procès[393]. » Le contrat instauré avec l'auditrice diffère de celui que celle-ci entretient avec ses spectateurs habituels et de celui du roman, plus redevable au roman policier des années 1950 qu'aux codes du merveilleux.

La troisième situation est motivée, elle aussi, par la justification. Au lieu de faire sa déposition, Sam raconte une histoire censée expliquer son ambiguïté identitaire – sexuelle et « fictive » dirons-nous.

De même façon que dans la nouvelle « Supplément aux *Mille et Une Nuits* », la parodie atteint le personnage de la conteuse et les fonctions attribuées au récit : le comique porte sur les fonctions du récit, désamorçant la gravité possible des contes. La contée de Sam ne répond à nulle menace, tandis que les prisonniers imaginaires ne s'actualiseront jamais.

La nouvelle de Pierre Karch, à la suite de Galland, reste suggestive dans les leçons : d'abord divertir et, par la bande, enseigner… Dans le roman, là encore, l'exotisme la parole.

[392] KARCH Pierre, *Le Nombril de Schéhérazade*, *op. cit.*, p. 113.
[393] *Ibid.*, pp. 105-106.

Dans les deux exemples qui suivent, les exemples les plus développés et importants de notre corpus pour la présente problématique, la fonction édifiante du conte est au centre.

3. Le conte oriental de Karen Blixen

Une nouvelle de Karen Blixen utilise la leçon et l'effet, apaisant sinon curatif, requis d'un récit : « Une histoire consolante[394] » affiche dès le titre la visée pragmatique de l'histoire qui sera racontée.

1.1. Une histoire consolante

L'écrivain Charles Despard, « las et péniblement convaincu du vide et de la vanité de toutes les ambitions humaines », se confie à un ami avisé et expérimenté, Æneas Snell, sur les exigences des lecteurs qui l'oppriment : « Toutes les relations humaines comportent un élément monstrueux et cruel. Mais la relation de l'artiste avec son public est la plus monstrueuse ; elle est aussi terrible que le mariage. […] Car nous, les artistes et le public, nous dépendons malgré nous les uns des autres, même en ce qui concerne notre existence[395]. » Au début des *Contes d'hiver*, la nouvelle « Le jeune homme à l'œillet » racontait déjà la fuite de Charlie Despard suite à l'épuisement de son inspiration et l'hypocrisie sociale ou le dédain qui ne pourraient manquer de s'ensuivre. Plus encore, il redoutait l'abandon de Dieu, dont son imagination tarie serait la manifestation. Mais il renonce à tout abandonner suite à une conversion – imaginée ou « réelle » - avec Dieu qui scellera un pacte entre les deux. Tenue sur un registre familier, surgissant de façon impromptue, cette conversation comporterait une dimension parodique par laquelle Karen Blixen fait intervenir son scepticisme. On sait que l'autrice se voulait farouchement opposée au cléricalisme, au christianisme ; sceptique à l'égard de Dieu, elle ne l'écarte pourtant pas de sa pensée[396]. Ici, l'intervention de Dieu forme

[394] BLIXEN Karen, « Une histoire consolante », dans *Contes d'hiver* [1942], Paris, Gallimard, 1970, rééd. coll. « Folio », 1982, pp. 375-409.
[395] *Ibid.*, p. 379.
[396] Pour Ole Wivel, « Ce n'est qu'en remeublant entièrement l'espace de la conscience chrétienne, tel qu'elle l'avait connue dans son foyer, qu'elle put s'y trouver à l'aise – et presque toujours dans une relation ironique, souvent blasphématoire, mais parfois authentiquement humoristique, avec les représentations fondamentales de l'héritage chrétien. Grâce à cette transformation, en revanche, celles-ci purent gagner de plus en plus de pouvoir sur son imagination. Au nom de l'art et de la beauté, elle s'endurcit en hérétique chrétienne. Sa vision du destin, de la souffrance et du mal est différente de celle du judéo-christianisme. » WIVEL Ole, *Karen Blixen : un conflit personnel irrésolu* [1987], trad. Inès Jorgensen, Arles, Actes Sud, 2004, p. 154.

l'analogie entre la création supra-humaine et la création humaine. Sur le plan de l'action, elle réconforte Charles Despard dans son retour à la vie conjugale et littéraire. Il y apprend que son devoir a une résonance qui lui échappe. Il a renoncé à une vie d'aventures, de passions, de fracas pour le confinement de la création. Ce renoncement est justifié par l'histoire qui appuie les directives divines et élucide la responsabilité de l'écrivain.

Déjà, dans la présentation de la relation entre l'écrivain et son lecteur par Charlie Despard entrait une dimension excédant de loin la communication littéraire : « chacun de nous attend le consentement, ou la coopération de l'autre rien que pour vivre. » De même que l'existence de l'œuvre n'existe que par le regard du public – faute de quoi, phénoménologiquement, il n'y a pas art mais produit insignifiant – de même, la valeur de l'œuvre dépend de l'évaluation du public : c'est pourquoi, l'écrivain redoute par-dessus tout l'annihilation de l'œuvre par l'indifférence du public. De cette possible destruction vient la monstruosité de la relation. Or, pour illustrer et prolonger l'idée d'une aliénation, Charles Despard fait un détour par l'Ancien Testament et l'histoire de Job. L'analogie fait la transition du dialogue intellectuel vers la réponse que le récit d'Æneas Snell tentera d'apporter au tourment de l'écrivain.

Dans « Le jeune homme à l'œillet », le dialogue avec Dieu replaçait l'écrivain dans sa mission. Dans « Une histoire consolante », l'histoire de Job justifie deux relations : celle que l'écrivain a connu dans ce dialogue et celle que lui-même, double de Dieu, a avec Job ; ou selon la comparaison parallèle : Dieu est à Job et à l'écrivain, ce que l'écrivain est au lecteur : « Dieu parle des horreurs et des abominations de l'existence et demande avec insouciance à son public si, lui aussi, veut jouer avec elles comme avec un oiseau et permettre à ses filles de faire de même. En vérité, Job est le public idéal ; qui, de nous, en trouvera un comparable à lui[397] ? » Job est le lecteur idéal car il accepte de s'abandonner au Créateur, de placer en lui toute sa confiance et d'admettre « qu'il a parlé sans comprendre des merveilles qui le dépassent et qu'il ne conçoit pas. » Si à l'égard de son lecteur, Charles Despard se place dans la position de Dieu, il en tire de l'angoisse, car il oscille entre la satisfaction de son pouvoir et la crainte de celui du lecteur, duquel son existence dépend. Il ressent la frustration de nombreux personnages des nouvelles de Blixen : l'écriture l'exile de la Nature. Sa condition de créateur l'oblige à un renoncement.

La nécessité du récit à venir remonterait donc assez loin : dans un premier temps, au moment où l'écrivain allait se vouer à l'immensité impétueuse de la mer, la conversion le

[397] BLIXEN Karen, « Une histoire consolante », *op. cit.*, p. 383.

ramène dans le droit chemin, à sa tâche laborieuse et inquiète ; puis l'histoire de Job apporte une justification absente de la conversation ; enfin, l'histoire racontée par *Æ*neas tente de consoler le désarroi que ni Dieu ni l'Ancien Testament n'ont su transmuer ou colmater. Elle viendrait donc répondre à un manque persistant.

1.2. Sur le motif des sorties nocturnes du Calife

Afin de réconforter l'écrivain, il lui raconte une histoire qui lui serait arrivée[398] : dépêché en Iran en tant que médecin du prince, il accompagnait celui-ci dans ses sorties nocturnes, tous deux étant déguisés en mendiants. C'est alors que vînt une menace : un homme se faisait passer pour le prince déguisé en mendiant, « un homme dont le visage, la structure et la voix ressemblent à ceux [du prince] au point qu'il est difficile de [les] distinguer l'un de l'autre. En outre, cet étranger, dans tout son comportement, imite [ses] manières et [ses] habitudes[399]. »

Cette histoire se construit à partir du motif célèbre des sorties nocturnes d'Harûn ar-Rashîd : « À force de lire les contes des *Mille et Une Nuits*, [le prince Nasrud-Dîn] se voyait lui-même jouant le rôle du calife Haroun al-Rachid de Bagdad. Souvent, à l'imitation de cet histrion classique, il parcourait seul la ville de Téhéran, déguisé en mendiant, en colporteur ou en jongleur, visitant les marchés et les tavernes […][400]. » La composition de ce motif avec le thème du double du calife préciserait un des modèles : l'histoire du faux calife, où Harûn ar-Rashîd assiste une nuit à un simulacre de procès orchestré par un homme imitant le calife.

La moitié du récit d'*Æ*néas est consacré à la discussion entre le prince et son sosie. Le mendiant, mis en demeure d'avouer ses mobiles, dément toute intention de nuire au prince ; au contraire, la ressemblance qu'il entretient sert l'image et la condition des deux hommes. Le prince s'exclame : « […] un mendiant de Téhéran m'a attelé à son char, et dorénavant, que je dorme ou que je veille, je travaille pour Fath. Je puis faire la conquête d'une province, tuer un lion, écrire un poème, épouser la fille du sultan de Zanzibar, qu'importe ! Tout servira à la plus grande gloire de Fath » Le mendiant rétorque :

---

[398] « *Æ*neas était un agréable compagnon, patient auditeur et conteur habile ; sa propre personne ne jouait jamais un grand rôle dans ses récits, mais il racontait les plus singulières histoires comme si elles s'étaient passées sous ses yeux et, en somme, c'était bien possible » *Ibid.*, p. 378.

[399] *Ibid.*, p. 388. Le mendiant est personnage énigmatique que la discussion avec le roi n'éclaircit pas. Le prince, en se déguisant, franchit la limite entre deux mondes, comme la Comtesse Sophie dans « Les Caryatides, histoire inachevée ».

[400] *Ibid.*, pp. 386-387.

> […] c'est toi qui as fabriqué Fath et tout ce qui le concerne. Quand tu allais par les rues en mendiant, tu n'avais pas essayé d'être plus sage, plus éminent, plus noble, plus magnanime que les autres mendiants de la ville. Tu t'es contenté de n'être que l'un d'eux, et tu as pris grand soin de ne différer d'eux en aucune façon. Tu as cherché à mystifier tes sujets, à écouter leurs propos sans qu'ils y prissent garde. C'est pourquoi maintenant je ne suis plus, moi-même, qu'un mendiant comme tous les autres. Que je dorme ou que je veille, je ne suis plus qu'un mendiant sous le masque du prince Nasrud-Dîn[401].

Fath s'ennoblit par l'imitation du prince qui imite, c'est-à-dire en prenant le masque de celui qui se déguise ; il retire du prestige d'être un miséreux que les passants et riverains croient le prince et gagne en prestige à chaque acte glorieux commis par le prince. Inversement, le prince reçoit l'estime de son peuple par l'abnégation et la dignité du mendiant. Ils se subliment l'un l'autre.

Les explications définissent une relation de dépendance entre les deux hommes dont la réciprocité l'emporte sur la domination, l'asservissement et l'indifférence. De la condition du mendiant, mis au ban et offert au mépris, au délaissement à la solitude quasi-irréversible de la misère, s'enlève, par contraste, l'honneur résolu qu'il conquiert – un honneur que Karen Blixen a défendu au nombre des valeurs primordiales de la vie.

La dépendance est captée par trois phrases énigmatiques prononcées par Fath : « La vie et la mort sont deux cassettes fermées à clé ; chacune d'elles contient la clé de l'autre[402]», « l'homme et la femme sont deux cassettes fermées à clé ; chacune d'elles contient la clé de l'autre[403] » et « toi et moi, le riche et le pauvre de ce monde, nous sommes deux cassettes fermées à clé, et chacune d'elles contient la clé de l'autre[404]. » Les destins sont soudés ensemble ; le sens d'une vie est celé à l'extérieur de celle-ci, dans celle d'un autre. Ces assertions gnomiques s'étendent au-delà de l'édification d'un prince. Leur caractère énigmatique favorise la diversité des interprétations.

1.3. Les valeurs aristocratiques

L'histoire vaut moins par son intrigue, l'imaginaire qu'elle déploie que pour la méditation qu'elle apporte. La situation d'énonciation ne relève pas uniquement du divertissement, modalisé par l'étrange et l'étonnant, ni d'une explication didactique de ce que Charles doit y comprendre. L'histoire veut répondre à l'angoisse de l'écrivain par une méditation, aussi mystérieuse que le personnage qu'elle mettra face au prince. La fonction pragmatique seconde, implicite, dans certains récits des *Mille et Une Nuits* passe ici au

[401] *Ibid.*, p. 402-403.
[402] *Ibid.*, p. 396.
[403] *Ibid.*, p. 404.
[404] *Ibid.*, p. 408.

premier plan. À la différence de certaines anecdotes historiques des *Nuits*, elle n'illustre pas la générosité d'un prince ni sa religiosité dans le renoncement aux biens de ce monde. Elle enseigne le devoir que deux êtres ont l'un envers l'autre : l'individu le plus élevé de l'État d'une part, l'individu le plus dénué d'importance sociale de l'autre. Cette relation, d'après les assertions gnomiques du personnage, se convertit en d'autres : dépendance de l'homme à la femme ; de la vie à la mort… et, parce que cette histoire se destine à Charles Despard : de Dieu à sa créature, de l'écrivain à son public. Voilà donc une série de liens mystérieux rendus disponibles par le jeu de masque, motif fréquent chez Blixen, entre le prince et le mendiant. La conversation entre Dieu et Charles Despard d'une part, entre le prince et le mendiant de l'autre, transforment le destin impénétrable, incompris, en une relation dicible, donc pensable. L'écrivain, avant d'écouter l'histoire de son compagnon, clamait l'absence de valeur de l'art, la fatuité d'une valeur imméritée et la vanité d'une existence sans l'amour de Dieu : « Pourquoi n'abandonnons-nous pas la peinture et le travail littéraire pour laisser le public en paix ? Quel bien lui faisons-nous et, en fin de compte, en quoi l'art est-il utile aux hommes ? Vanité des vanités ! Tout est vanité[405] ! » Ensuite, dans son histoire, le conteur Ænéas Snell répond par la même formule mais en sélectionnant dans le double sens de « vanité » le signifié d'orgueil : « Vanité des vanités ! dit-il [le prince] enfin, tout est vanité ! Avant ce soir j'avais appris à la cour bien des choses sur la vanité des hommes, mais j'en ai appris bien plus auprès de toi, un mendiant. Il me semble que la vanité peut nourrir celui qui meurt de faim, et tenir chaud au mendiant dans ses haillons[406]. »

Le récit enchâssé reflète la forme – la discussion dramatisée par la narration – et les thèmes du récit enchâssant : la vanité, l'imposture et les masques, la dépendance subie et acceptée, le destin, la responsabilité… Avec l'histoire enchâssée, Karen Blixen confie à son dernier conte des *Contes d'hiver* la clé du rapport entre l'homme et Dieu, doublée par celle entre le lecteur et l'écrivain grâce à l'analogie et à l'homologie de la création divine et humaine : « Dieu tout-puissant ! […] autant les cieux sont élevés au-dessus de la terre, autant les courts récits que tu crées dépassent ceux que nous créons[407] ! »

L'accord trouvé entre deux êtres – et qui n'est pas simplement un juste milieu – ne triomphe pas de toutes les dualités. Le récit enchâssé s'achève de manière très tranchée par la fin des sorties nocturnes ; le récit enchâssant reste en suspens. Charles reste songeur et, prenant congé, « dit d'un air rêveur : " […] votre histoire n'est pas très bonne en réalité ; mais

[405] *Ibid.*, p. 383.
[406] *Ibid*., p. 406.
[407] *Ibid.*, p. 59. Dans la nouvelle « Peter et Rosa », la grandeur de Dieu se mesure à celle de son œuvre. Pour glorifier Dieu, il faut concourir à cette œuvre. Mon imperfection désavoue l'œuvre de Dieu et Dieu lui-même.

il y a des passages qui, développés, pourraient fournir la matière d'une belle œuvre "[408]. » Le désarroi de l'écrivain trouverait là son réconfort le plus direct : la futilité de l'ambition artistique est sauvée par l'orgueil, la confiance qu'elle sert et l'ordre supérieur qu'elle respecte[409].

L'*excipit* se tait sur l'efficacité du remède narratif concocté par Æneas Snell et ses vertus sédatives ou roboratives. Elle se rallie à la formule des *Mille et Une Nuits* : même quand l'histoire ne s'achemine pas vers une morale explicite, il y a une leçon à en tirer, une méditation à ouvrir.

Cette nouvelle de Karen Blixen s'éloigne des *Mille et Une Nuits* mais elle en conserve le fonctionnement énonciatif et la visée pragmatique qui, au-delà de toutes les variations de contenus, se sont stabilisées comme des constantes. Le conte chez Karen Blixen met les personnages au service d'une réflexion existentielle. L'histoire tente donc de répondre à la question de l'identité de l'individu, de sa responsabilité, de son rôle dans l'ordre des choses. Ole Wivel, ami de Karen Blixen, axe les nouvelles des *Contes d'hiver* autour du thème central de la Némèsis, l'opposition de la volonté humaine et des forces de la nature, entre la liberté et le destin, par laquelle s'évalue la responsabilité humaine : « Dans la notion de Némésis, elle fait entrer sa propre expérience de la liberté et de la nécessité, de la responsabilité et de la culpabilité, de la justice, de la rétribution et de la punition […] C'est une doctrine qui accepte le fait que l'homme puisse influencer ses actes et sa conscience jusqu'au point de pouvoir transformer une contrainte ou la banalité objective en un élément de liberté personnelle[410]. »

Karen Blixen défendait ce qui était pour elle des valeurs aristocratiques : le courage, la fierté, la responsabilité, l'acceptation du destin (de Dieu, de la Nature) sans renoncement à la capacité d'agir dans ce cadre, qu'elle opposait au moralisme, au cléricalisme, à une démocratie hypocrite, aux compromis bourgeois de la société moderne :

[408] *Ibid.*, p. 409.
[409] Dans « Le jeune homme à l'œillet », la superficialité subissait un même renversement : qualificatif péjoratif pour dire la futilité de la création et de l'existence dans laquelle Charles était engagée, elle devient indice de profondeur, garante du mystère. La superficialité, valeur capitale de la première nouvelle, est ainsi jumelée à la vanité, valeur capitale de la deuxième nouvelle.
[410] WIVEL Ole, *Karen Blixen : un conflit personnel irrésolu*, *op. cit.*, p. 111.

> La fierté, c'est avoir conscience du dessein de Dieu lorsqu'il nous a créées, et y croire. L'homme fier a toujours cette idée à l'esprit et s'efforce de la réaliser. Il ne vise pas le bonheur ou le bien-être, qui ne s'accordent pas au projet que Dieu a pour lui. Son succès est le succès du plan divin, et il est amoureux de son sort. De même que le bon citoyen trouve son bonheur dans l'accomplissement de son devoir à l'égard de la société, l'homme fier trouve le sien dans l'accomplissement de son destin. Ce destin, il le sollicite de Dieu[411].

Cette fierté, la plus haute manifestation de l'attitude aristocratique, qu'elle définit en 1937 dans *La ferme africaine*, est ce dont discutent le prince et le mendiant dans « Une histoire consolante ». Les sociétés traditionnelles que Karen Blixen a fréquentées en Afrique, les contes qu'elle écoutait auprès des femmes somalies se situaient ainsi plus du côté de cet aristocratisme que du modernisme qu'elle juge grevé de valeurs bourgeoises :

> De temps en temps, elles me racontaient des contes similaires à ceux des *Mille et Une Nuits*, des histoires souvent comiques et qui parlaient de l'amour de manière fort leste. Elles avaient toutes un point en commun : l'héroïne, honnête ou non, triomphait des personnages masculins et leur rivait leur clou. La mère des jeunes filles les écoutait avec un petit sourire fin aux lèvres.
>
> Dans ce monde isolé des femmes, pour ainsi dire derrière leurs remparts et leurs bastions, je sentais présent un idéal spécifique, fort et puissant sans lequel la garnison n'aurait pu tenir aussi héroïquement : la croyance au millénium, où les femmes régneraient sur le monde[412].

En parallèle de ces contées, Karen Blixen mettait à profit ses propres talents de conteuse pour divertir son ami Denys Finch-Hatton et se comparait à Schéhérazade[413]. Cette référence exogène prévaut donc curieusement sur un rattachement à la tradition africaine, peut-être par la dimension universelle acquise par la figure de conteuse des *Nuits*. Le conte africain et le conte « oriental » convergent l'un vers l'autre dans un rattachement commun à l'art narratif ancien.

---

[411] BLIXEN Karen, *La Ferme africaine* [*Den Afrikanske Farm*, 1937], trad. Alain Gnaedig, Paris, Gallimard, 2005, pp. 283-284. Dans ce texte autobiographique des années passées dans une exploitation agricole au Kenya, de 1914 à 1926, elle loue la dignité aristocrate de son serviteur Somali, Farah, et son sens aigu de l'honneur ; elle admire aussi celle, sauvage et solitaire, d'un jeune Kikuyu, Kamante, appliqué à respecter ses devoirs.

[412] *Ibid.*, p. 200. Quant aux Kikuyus, « [p]armi les qualités qu'ils cherchent et attendent chez leur maître, leur docteur ou Dieu, l'imagination occupe une place de choix. Cela explique peut-être pourquoi, en Afrique et dans le cœur de l'Arabie, le Calife Harun al-Rashid est toujours resté le souverain idéal. Nul ne savait quel serait son prochain geste, et l'on ignorait même où il se trouvait. Lorsque les Africains parlent de la nature de Dieu, ils s'attardent particulièrement sur son imagination prodigieuse – comme nous avec le Livre de Job. » *Ibid.*, p. 37. Nous retrouvons ici clairement reliés des éléments qui seront récupérés dans « Une histoire consolante » : le parallèle entre le prince, Harun al-Rashid et Dieu d'une part ; le rapprochement entre *Les Mille et Une Nuits* et le *Livre de Job* d'autre part.

[413] « Denys […] préférait entendre une histoire plutôt que de la lire. Quand il arrivait à la ferme, il me demandait si j'avais de nouvelles histoires à raconter. En son absence, j'inventais des contes et des histoires. Le soir, il s'installait confortablement devant la cheminée, avec tous les coussins de la maison autour de lui, je m'asseyais en tailleur à côté de lui, telle Schéhérazade, et il m'écoutait raconter une longue histoire, du début à la fin. » *Ibid.*, p. 247. Blixen dit aussi que, lors du périple pour apporter des munitions et des provisions au camp de son mari enrôlé, des Somalis, dont Farah, lui racontaient « des histoires tirées du Coran ou des *Mille et Une Nuits* ». *Ibid.*, p. 291.

Karen Blixen n'a pas cherché à faire du neuf avec du vieux ; elle a pris une voie divergente à celle des tracés modernistes de la littérature scandinave et européenne[414]. On peut présumer que le choix d'un héritage du conte transformé par son écriture littéraire – mais sans perdre de sa sobriété – et la forme du récit avaient plus qu'un intérêt esthétique : Karen Blixen attribuait à l'héritage des contes anciens la préservation des valeurs perdues en son début de XX^{e} siècle, à commencer par la dignité et la fierté qui se dégagent, au-delà des situations dysphoriques, des personnages d' « Une histoire consolante ». L'héritage du conte, rapprochant les temps passés du présent et l'Ailleurs d'ici, abstraient les problématiques de la contingence d'une technique littéraire pour être pensées dans une dimension transhistorique[415].

4. « Dames muettes » de Jacques Ferron

« Une histoire consolante » faisait un détour par la Perse pour donner à méditer. « Dames muettes » de Jacques Ferron, quelque part entre la nouvelle, le conte et l'anecdote médicale, subordonne la Perse au quotidien québécois et donne en modèle un comportement. Ces deux textes se rejoignent par l'exemplarité qu'ils confèrent à un conte inspiré ou réécrit des *Nuits* et, par cet emploi « réflexif », conforme à de nombreux récits du recueil.

« Dames muettes » appartient aux « contes d'adieu » qui composent, avec « Le pas de Gamelin », *La conférence inachevée*, un recueil colligé en 1982, inachevé mais publié 1987, deux ans après la mort de l'auteur. Nous mettrons de côté le rôle majeur de l'écrivain pour la littérature canadienne-française au cours des années 1960 et 1970 ainsi que son implication politique[416] et culturelle dans la Révolution Tranquille. Il a été un agent majeur de la modernité littéraire au Québec dans ces années, tout en conservant une position

[414] Voir UPDIKE John, « Schéhérazade », *Karen Blixen*, *Europe*, n°887, Mars 2003, pp. 179-187.
[415] Voir SELBOE Tone, « Temps et Histoire dans l'œuvre de Karen Blixen », *Karen Blixen*, *op. cit.*, p.37.
[416] Membre du Parti Social Démocrate de 1956 à 1960, il cofonda en 1963 le Parti Rhinocéros, dont il fut intronisé « Eminence de la Grande Corne » et candidat aux élections fédérales de 1980. A partir de cette date, il participa à la revue *Parti-pris*, l'organe phare de la scène culturelle canadienne-française, favorable à un Etat indépendant et laïc et tribune des jeunes intellectuels contre l'aliénation politique et culturelle. S'il ne se joignait pas aux artistes des éditions ni au mouvement contre-culturel, il rejetait lui aussi la société de consommation et l'immobilisme rural.

« liminaire[417]. » Ce recueil, témoin de sa fin de vie, offre un terrain d'expression au Docteur Ferron, médecin généraliste en insurrection contre les dérives de la médecine moderne.

Dans « Dames muettes », l'auteur intercale l'évocation d'un conte des *Mille et Une Nuits* entre deux anecdotes sur la folie et l'introduit par comparaison et avec une fonction d'exemplarité : « Il arrivait qu'on se souciât de savoir ce qu'une dame pensait et que, par l'amour et la tendresse, on la délivrât de sa folie sur place, sans recourir à la brutalité de l'internement. Un menuisier du Coteau-Rouge fut à la hauteur d'un roi des *Mille et Une Nuits*[418]. » Ce roi, c'est le souverain de Perse, mari de Gulnare de la Mer, père de Beder dans « Histoire de Beder, Prince de Perse et de Giauhare, Princesse du Royaume de Samandal » dans la traduction Galland[419]. Résumé par Ferron – ou transformé par suppression, concision (stylistique) et condensation (structure) selon la typologie de Gérard Genette – ce conte perd son caractère merveilleux et exotique. Interrompu au moment où la reine reprend la parole, le récit dérobe au lecteur la nature marine de Gulmare, fille d'un des plus puissants rois de la mer et, à sa suite, les péripéties merveilleuses vécues par son fils Beder. De même, seuls les noms, la localisation vague en Perse et la référence au harem ressortissent à l'univers oriental. Jacques Ferron acclimate sa réécriture aux deux autres histoires qu'il rapporte : le conte des *Nuits* l'interpelle pour le cas psychique de la reine et non pour son exotisme. Deux citations implicites qu'il fond dans sa réécriture montrent qu'au moment où il colle le plus à sa source, c'est pour y relever deux constats sur le comportement de la femme. Dans un premier segment, les propos des suivantes est repris mot pour mot du conte des *Mille et Une Nuits* : « Décontenancé, il s'informa auprès de ses dames d'atours qui lui répondirent : "Nous ne savons si c'est mépris, affliction, bêtise, ou qu'elle soit muette : nous n'avons pas pu tirer d'elle une seule parole". » Une même exactitude copie les explications de la reine, plus tard :

[417] D'après BIRON Michel, *L'absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2000, 320 p.

[418] FERRON Jacques, « Dames muettes », dans *La conférence inachevée*, éd. Pierre Cantin et Marcel Olscamp, Québec, Lanctôt, 1998, p. 198.

[419] *Les Mille et Une Nuits : contes arabes*, trad. cit., vol. 2, pp. 311-375. Un roi de Perse stéréotypé, en mal d'enfant et craignant pour sa succession, achète une nouvelle esclave dont il s'éprend bientôt et qu'il prend comme unique femme, renvoyant les autres. Mais la jeune femme, pleine d'humilité, demeure indifférente aux empressements de son mari et, surtout, étrangement muette. Ce n'est que lors d'une nouvelle imploration du roi et parce qu'elle est enceinte, qu'elle consent à rompre le silence. Le récit de Jacques Ferron s'arrête là dans la progression narrative, tandis que le conte des *Mille et Une Nuits* informe de l'origine merveilleuse de la reine Gulnare de la Mer et, après cette introduction, développe la quête amoureuse de Beder, le fils du couple royal. Notons que Ferron commet une petite erreur onomastique : il nomme « Bedar » ce roi, alors que c'est le fils de ce roi avec la reine muette qui s'appelle « Beder » (et non « Bedar »). Il en commet une seconde, encore moindre, écrivant « Gulmare » au lieu de Gulnare. Ces deux petits impairs indiqueraient que Ferron n'a pas réécrit le conte dans la proximité au texte mais avec le souvenir d'une lecture. Pourtant, les citations implicites qu'il fait du texte inclinent plutôt à y voir soit une bévue malencontreuse soit un fanion pour signaler les libéralités prises avec un texte premier qu'il suit assez bien. Voir la note ci-dessous.

« La volonté […] ne peut être maîtrisée ; elle est toujours à elle-même[420] » mais guère plus. Il ne conserve que ces quelques mots d'une justification bien plus longue dans les *Nuits*, par laquelle cet aphorisme produit une signification particulière : obligée de donner son corps, la reine voulait soustraire au roi sa volonté car on n'est jamais complètement asservi si l'on ne concède que son corps au maître. Le temps et l'enfant à naître ont changé sa détermination. Dans le récit de Jacques Ferron, l'aphorisme devient une sentence énigmatique. Comment la comprendre ? Comme dans les *Nuits* ? Comme un honneur envers la constance du mari ? Autrement ? Toujours est-il que dans la version de Ferron, la reine Gulnare n'explique pas son comportement. Elle ne réfute pas la possibilité de la folie. Le conte s'en trouve rapproché de l'histoire de la femme du menuisier.

Dans l'histoire du meunuisier, l'artisan n'a rien à envier au roi de Perse : « Ce menuisier-là, par tendresse, tout comme le roi de Perse, jouait gros. À mesure que les semaines passaient, il devenait de plus en plus évident qu'il pariait sur un miracle. Il gagna[421]. » Les faits feraient pencher la balance en faveur du menuisier qui risque plus que son légendaire précédent. D'un côté un roi gouverné par son désir, par sa « passion violente », paniqué par le mutisme et l'apathie de sa nouvelle femme, devenue l'unique. Il risque, nous dit le narrateur, de ne jamais plus recevoir d'amour : « Et les mois passèrent, diminuant ses jours, lui qui n'en avait plus guère. C'était là un grand pari, un pari presque insensé, et la preuve d'un tel amour qu'il n'en attendait, à moins d'un miracle, aucun retour[422]. » De l'autre, un artisan qu'un amour de longue date met patiemment, avec courage et abnégation au service de sa femme et de ses enfants, avec le risque que tout le monde pâtisse de cette maladie et de l'argent qui en viendra à manquer.

La comparaison entre les deux histoires servirait donc de faire-valoir à la seconde par la première. Le menuisier sort grandi de sa comparaison avec un roi de légende : ce qu'il accomplit est digne d'un personnage de conte. Nous suivons ici l'analyse de Gabriel Marcoux-Chabot[423] qui constate l'anomalie de l'attitude adoptée par le menuisier: en effet, le sens commun est plus prompt à inventer des moyens de coercition ou à se détourner. Ce comportement étrange se comprendrait alors en référence au conte des *Mille et Une Nuits*. S'il est inhabituel dans la société moderne, ne l'est pas pour un personnage de conte.

---

[420] FERRON Jacques, *op. cit.*, p. 200. *Les Mille et Une Nuits : contes arabes*, trad. Antoine Galland, éd. cit., vol. 2, respectivement p. 318 et 319.
[421] FERRON Jacques, « Dames muettes », *op. cit.*, p. 201.
[422] *Ibid.*, p. 200.
[423] MARCOUX-CHABOT Gabriel, « Le roi, le menuisier et le psychanalyste : Jacques Ferron, médecin des âmes et lecteur des *Mille et Une Nuits* », à paraître en décembre 2011 dans les Actes du Colloque International « La réception mondiale et transdisciplinaire des *Mille et Une Nuits* », Université Al-Albayt, Mafraq, 13-14 avril 2011.

Une autre relation entre les deux histoires se dégagerait alors : l'histoire du menuisier réécrirait de manière plus triviale le conte des *Nuits*. À la place d'un roi de conte sans enfant et d'une fille de la mer, un couple sans prestige de Coteau-Rouge[424]. L'abnégation de l'artisan surpasse celle du roi : « La folie était vraiment hors de leur portée, un luxe de rois, un sujet de contes. Une fois qu'elle avait été conjurée, ils étaient redevenus qui un menuisier, qui sa femme et la mère de ses enfants du Coteau-Rouge où, aux prises avec les dures nécessités de la vie, il n'était pas permis de compter sur les miracles, ni de s'illusionner avec des contes[425]. » Ces derniers mots amoindrissent la valeur du conte du roi de Perse et de la reine Gulnare. L'histoire du menuisier repousserait à son tour le conte pour exorciser le caractère bien souvent abstrait de la folie et l'idéalisme d'un traitement humain, tout en resituant l'endroit où doit être préservé ou rétabli le lien social, humain : dans le quotidien du peuple, le premier atteint par la désaffection du lien communautaire et l'indifférence des institutions.

Contre le sort typique de Linda, livrée à elle-même jusqu'à ce qu'elle soit enfermée, opposé à une médecine inappropriée, « Dames muettes » propose une autre gestion de l'étrangeté. Dans « Dames muettes », la défiance de Ferron s'exprime par la voix du roi : « Le roi aurait pu convoquer des mages, mais il craignit que ces gens de médecine, de plus de science que de délicatesse, ne lui manquassent d'égards, et il leur préféra des poètes, des jongleurs, des musiciens qui, à défaut de réussir, témoignèrent du moins de son amour, de la douceur de ses procédés pour la consoler et la réjouir[426]. »

Reconnaissons que l'exemple du menuisier pourrait être rejeté pour cause d'idéalisme ; mais ce serait se méprendre sur la rhétorique du texte : il s'agit d'alerter et de donner à penser, non de prétendre à l'homologation d'une panacée universelle. « Dames muettes » se fait l'écho du procès intenté par le Docteur Ferron dans « Le pas de Gamelin », en ouverture de *La Conférence inachevée*. La série de courts textes ou de chapitres formant « Le pas de Gamelin » sont tirés par Ferron d'un manuscrit inachevé sur « la folie et ses cantons » qu'il rédigea à partir de son expérience de médecin généraliste à l'hôpital psychiatrique Saint-Jean-de-Dieu en 1970 et 1971[427].

[424] C'est un quartier pauvre au sud de Montréal, comme Ville Jacques-Cartier où Jacques Ferron pratiqua en tant que médecin généraliste.
[425] *Ibid.*, pp. 201-202.
[426] *Ibid.*, p. 200.
[427] Bien qu'en en publiant des extraits, il ne sut lui donner une tournure ordonnée et aboutie et le juge finalement impubliable. Entre temps, il aura franchi la frontière de la folie et tenté de se suicider.

Médecin en Gaspésie puis, à partir de 1949, à Ville Jacques-Cartier, dans la banlieue sud de Montréal, favorable à une médecine faisant passer en priorité la relation humaine[428], Jacques Ferron intente dans « Le pas de Gamelin », en ouverture de *La Conférence inachevée*, le procès de la médecine hospitalière pratiquée en ces lieux. Il s'indigne de l'indifférence à la parole des malades, des traitements effroyables, des lésions causées au nom de leur science par l'application d'électrochocs, de lobotomies et de mutilations, souvent pour un résultat nul. En résonance avec ses textes, on saisit mieux ce qui aurait pu advenir à la femme du menuisier : si elle avait été enfermée, son sort aurait été celui qu'une médecine d'hommes fait subir aux femmes[429], à Mariette ou à la Mariton, devenue dame muette[430]. Les exemples donnés accréditeraient la thèse célèbre de Michel Foucault pour qui le discours psychiatrique, enjeu d'une lutte entre le médecin et le patient, fait du second l'objet d'une vérité appliquée sur lui par le premier[431].

[428] Il exprime son avis sur le sujet dans un entretien radiophonique le 28 novembre 1975 sur Radio Canada : « Jacques Ferron, médecin malgré lui », audible sur Internet : http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/litterature/dossiers/1636/ [dernière consultation le 10 juin 2011]. Les autres entretiens conservés dans ces archives peuvent être écoutés avec profit. Sa pratique correspond à celle du médecin en milieu rural qui entretenait avec ses patients, ses riverains, des relations soutenues et qui remplissait le double office de médecin des corps et des âmes. Dans le *Pas de Gamelin*, son accusation se ramasse en quelques lignes : « Qu'on l'exerce ou qu'on la subisse, on se méprend sur la médecine. Elle a perdu son caractère religieux et ne tire par son principe de la vie mais de la lésion cadavérique. C'est toujours de la mort qu'elle revient à l'épouvante et de son inévitable échec qu'elle entend le prévenir comme gardienne de la santé, ce salut illusoire, en tout cas très provisoire. Ainsi a-t-elle établi son pouvoir, y veillant avec un soin jaloux et cherchant à l'étendre, quitte à réduire la folie à des perturbations biochimiques, à des crises convulsives et, pour finir, à une lésion organique, confirmée à l'autopsie, comme les autres maladies. Or, ces perturbations, ces crises, les psychiatres à l'œuvre dans l'ici-bas de l'asile les suscitent par des médications énormes et les électrochocs, tandis que [d'autres s'essayent] à la psychochirurgie dont les opérations mutilantes sanctionnaient d'une lésion, désormais définitive, leur pouvoir. Telle était la tentative de la médecine pour récupérer la folie en la reproduisant par artifice, au mépris de toute humanité. » FERRON Jacques, « Le Pas de Gamelin », dans *La conférence inachevée*, *op. cit.*, p. 24.

[429] Les trois histoires de « Dames muettes » répètent une relation homme-femme. L'amour conjugal viendrait racheter la perversité d'une médecine sexiste pour qui le mal de la femme vient de son sexe. Ainsi, au sujet d'une jeune patiente, il note : des crises d'agitation « surviennent à la veille de ses règles : on lui ouvre le ventre, on l'éviscère ; le 12 février 1948 : la matrice, l'appendice, l'ovaire droit, peut-être un morceau du gauche. Bref, on s'attaque à son sexe, on la castre, mutilation qui se pratique contre la femme, contre l'homme, jamais. Médecine d'homme, ai-je dit. Je le répète à ma propre honte. Ces outrages d'ailleurs ne donnent rien. Le 19 octobre 1951, la lobotomie est conseillée.» *Ibid.*, p. 60.

[430] « {…] un abcès postopératoire paralyse Marie à droite. L'abcès drainé, la paralysie s'améliore, piètre avantage : Marie est devenue la Mariton, complètement hébétée, en paquet toute la journée dans son cabandon. » *Ibid.*, p. 54

[431] Dans *L'Histoire de la folie*, puis dans *Surveiller et punir*. Nous y faisons référence parce que ces analyses viennent spontanément dès qu'il s'agit d'une dénonciation de la médecine asilaire et parce que l'on pourrait croire que Ferron s'inspire de Foucault. Il semblerait que la pensée du philosophe n'ait pas influencé celle de l'écrivain, et rien n'indique que Ferron ait lu la thèse de Foucault publiée en 1961. Quoi qu'il en soit, la méthode, l'enjeu, le corpus d'étude et la forme diffèrent entre les deux. Ferron n'a pas la visée épistémique de Foucault et n'en tire pas une histoire discontinue dans la succession des épistémès ni ne cherche à montrer comment le pouvoir produit du réel ni à discréditer complètement l'objectivité du discours scientifique. Le jugement de Ferron s'applique aux situations rencontrées, une à une, et ses convictions puisent dans sa propre pratique de la médecine.

Jacques Ferron faisait de l'écriture un prolongement du droit des genres ordinaires à la parole[432] ; *La conférence inachevée* en témoigne en écrivant ce que ces « dames muettes », ces fous rejetés par la société n'ont la possibilité de faire entendre.

En tant que lecteur des *Mille et Une Nuits* d'Antoine Galland, Jacques Ferron a sans doute pu remarquer que plusieurs guérisons devaient leur réussite à la sagacité, à la connaissance du cœur humain ou à l'affection. Le choix des *Nuits* en devient moins incongru. Mis à part le médecin Douban dont le remède est chimique, la plupart des médecins, astrologues et autres magiciens des *Mille et Une Nuits* sont confrontés à la maladie amoureuse. Trahi par sa femme, le Prince des îles Noires est libéré par la magie, mais avant cela par l'amitié du roi. Un peu d'attention du barbier envers le corps du bossu lui fait rattraper l'incompétence du médecin. Quant à la princesse Badour, dévorée par la passion conçue pour Camaralzaman, elle se meurt en l'absence de l'aimé à cause de l'aveuglement et l'obstination de tout son entourage[433]. Aboulhassan Ali Ebn Bacar, enfin, aurait probablement succombé à sa passion sans la fidélité et l'entregent de son ami Ebn Thaher[434]. La plupart des maladies et des morts dans les *Nuits* ont pour cause l'amour et le lien social.

À notre connaissance, la référence au conte du roi de Perse et de la reine Gulnare est la seule réécriture hypertextuelle « exotique » dans l'œuvre de Ferron, c'est-à-dire reprenant à un autre patrimoine littéraire que canadien, américain ou français et exception faite des références à la mythologie gréco-latine. Sa lecture des *Mille et Une Nuits* est remarquable pour au moins deux raisons : objectivement, parce qu'elle relit un conte rarement réécrit – il s'agit de la seule reprise de ce conte parmi les œuvres de création littéraire que nous avons lues ou consultées. Qualitativement, de même, « […] s'il est de bon ton en Occident, depuis Freud et son fameux complexe d'Œdipe, de chercher dans les mythes grecs l'expression de nos névroses actuelles, il est moins fréquent de trouver, dans les contes en apparence frivoles d'une culture étrangère, la description non pas du mal, mais de son traitement[435]. » Jacques

[432] FERRON Jacques, *Escarmouches : la longue passe*, Montréal, Leméac, 1975, vol. 2, p. 107.
[433] « "Sire, lui dit [l'astrologue] avec hardiesse, selon que Votre Majesté l'a fait publier et qu'elle me l'a confirmé elle-même, j'ai cru que la princesse était folle, et j'étais sûr de la rétablir en son bon sens par les secrets dont j'ai connaissance ; mais je n'ai pas été longtemps à reconnaître qu'elle n'a pas d'autre maladie que celle d'aimer, et mon art ne s'étend pas jusqu'à remédier au mal d'amour." » *Les Mille et Une Nuits : contes arabes*, trad. cit., vol. 2, p. 173. La visite du sage capable de reconnaître la maladie d'amour est un motif fréquent dans les versions plus étendues que celle de Galland.
[434] « Histoire d'Aboulhassan Ali Ebn Becar et de Schemselnihar, favorite du calife Haroun-al-Rachid », *Les Mille et Une Nuits*, trad. Antoine Galland, éd. cit., vol. 2, pp. 73-144.
[435] MARCOUX-CHABOT Gabriel, art. cit.

Ferron a la finesse d'éviter la collusion de la thérapie et du conte de Shahrâzâd. Il trouve une guérison miraculeuse à un tout autre endroit que la plupart des lecteurs. Cela n'enlève rien au mérite de la conteuse : elle aussi anticipe les recommandations du Docteur Ferron.

Karen Blixen et Jacques Ferron passent par l'entremise d'un conte pour amener à penser et à montrer des valeurs que le monde n'a pas ou plus. Le conte creuserait un anachronisme dans l'écriture en y amenant une certaine sagesse. Mais la réécriture du conte n'appuie pas une idéologie rétrograde ou traditionnaliste ni ne constitue un modèle culturel auquel revenir. A la différence d'autres écrivains, Karen Blixen et Jacques Ferron ramènent le conte vers le présent : Æneas raconte une histoire qu'il a vécue et non un reliquat du passé ; et le conte de Gulnare met en valeur l'histoire d'un couple contemporain, réel ou fictif, en tout cas typique de ceux auprès duquel Ferron a pratiqué. Il s'agit d'une actualisation du conte, d'un monnayage des problèmes par un agir humain préconisé que la réécriture transmet et, donc, réinterprète.

5. Conclusion

Alors que les deux réécritures de Pierre Karch se mettent, près et plus loin, dans les pas de Galland, les deux autres cas étudiés posent un problème métaphysique personnel et un problème social et moral puis trouvent un semblant de réponse par le recours à un récit antérieur – bien que dans « Dames Muettes » il serve surtout d'intercesseur au fait divers. Le conte de Ferron propose un conseil à partir d'un conte qui, dans les *Nuits*, n'est pas édifiant : le début de l'histoire, choisi par Ferron, prépare des aventures héroïques et sentimentales.

Ainsi, les écrivains ne ressassent pas le récit traditionnel. Il est vrai qu'indépendamment de leurs créations, Karen Blixen et Jacques Ferron désapprouvaient la tournure prise par la société moderne au XX^{e} siècle. Par l'écriture de contes, ils font montre, comme Borges, d'une préférence esthétique et surtout ils servent l'évolution d'une forme. Ni l'une ni l'autre ne miment la contée traditionnelle ni ne transfèrent du passé vers le présent des contes précis. Par contre, ils recyclent une manière de conter en associant à la forme certaines valeurs et une efficience narrative et rhétorique. Ces deux exemples se détachent par rapport à beaucoup d'autres réécritures architextuelles car ils ne prétextent pas en priorité le plaisir de l'auditeur-lecteur et ne militent pas pour le retour à une tradition et à un régime de vie ancestral. La

réponse au désarroi moderne, chez eux en tout cas, n'est pas le passé. On comprendra mieux la réécriture qu'ils entreprennent quand nous pourrons plus loin les comparer à celles qui visent à reproduire une culture donnée ou à renouveler l'écriture romanesque – ce que l'on voit déjà avec Italo Calvino.

Dans un autre récit de Ferron, on lit : « Le monde évolue, mais les formes selon lesquelles on le pense n'ont guère changé. À le penser de cette façon, il est normal qu'on ne pense rien et que l'esprit sans butin soit à la source d'une sourde inquiétude[436]. » Les textes étudiés d'Italo Calvino, Karen Blixen et Jacques Ferron se rassembleraient sous ce problème : comment penser par le recours au récit – c'est-à-dire une forme proche du conte littéraire et de la nouvelle – le monde contemporain ? Comment relire le legs des générations et créer, en ce qui concerne Ferron, un imaginaire populaire par la création narrative ? Nous le disions au début de cette sous-partie : il n'y a pas réitération de modèles de comportement stables, dogmatiques, de même qu'il n'y pas répétition de modèles poétiques. Un poncif critique veut que, depuis la modernité, la littérature ait pour mission de poser des questions et non de donner des réponses. Les récits de Karen Blixen et Jacques Ferron cumulent tentative de réponse et questionnement.

Il semble difficile d'y répondre avec notre corpus, trop restreint pour une question ressassée un peu partout au XX^{e} siècle. Pour l'instant, nous n'avancerons pas plus dans ce lien de la réécriture avec la réinvention d'une tradition et la réinterprétation d'une identité culturelle. Cela fera l'objet d'un chapitre ultérieur.

[436] FERRON Jacques, « Suite à Martine », dans *Contes*, Montréal, HMH, 1968, rééd. Bibliothèque Québécoise, 1993, p. 180.

Chapitre 5 : « De te fabula narratur » : l'identité narrative

> « Je peux dire que ce conte est sculpté dans mon mât totémique personnel. Il est fait de ce bois-là[437]. »

Dans ce chapitre, nous examinerons l'apport d'une réécriture des *Mille et Une Nuits* dans une narration de soi et, donc, dans la constitution d'un discours sur soi et d'une identité narrative. Nous aborderons ainsi l'hypertextualité dans sa dimension pragmatique et cognitive : en plus de transformer un modèle textuel, la réécriture tire de ce modèle des exemples de comportement et un savoir pratique, social et éthique. Dans un premier temps, notre étude partira de narrations à la première personne, fictives ou à tendance autobiographique : quand le narrateur raconte un épisode de sa vie, une situation marquante, pourquoi importer d'autres narrations pour interférer avec elles ? Pourquoi les narrateurs recourent-ils à l'hypotexte des *Mille et Une Nuits* pour relater une expérience ?

À la différence des contes dits « folkloriques », les récits des *Mille et Une Nuits* proposent souvent une énonciation à la première personne ; le narrateur raconte une histoire censée lui être vraiment arrivée, toute étonnant et extraordinaire soit-elle. Rappelons à ce propos la formule de Todorov présentée au chapitre 2 : « le personnage, c'est une histoire virtuelle qui est l'histoire de sa vie[438]. » Les personnages sont des « hommes-récits », c'est-à-dire qu'ils ne sont que par ce qu'ils racontent. Ces narrations s'assignent différents objectifs que nous ré-énumèrerons plus loin – distraire, sauver une vie, se justifier, démontrer… Elles impliquent que l'histoire d'une vie, ou plutôt d'un segment d'une vie, est racontable et fait sens malgré l'incompréhensible, le surprenant et l'étonnant, les traquenards du destin ou encore l'ineffable.

Les narrations à la première personne de Michel Butor, Paul Auster et Léonid Minor réécrivent – coïncidence ou non –, des contes des *Mille et Une Nuits* eux aussi à la première personne. Plus que sur cette convergence, nous nous interrogerons dans les pages qui suivent sur les fonctions de l'hypertextualité dans ce que Paul Ricœur appelle « l'identité narrative ».

---

[437] PÉJU Pierre, « Le Mât totem », dans *Pourquoi faut-il raconter des histoires ?*, Bruno de La Salle *et alii* (dir.), Paris, Editions Autrement/CLiO, 2005, p. 180.
[438] TODOROV Tzvetan, art. cit., p. 37.

Nous emploierons cette notion sans détailler les analyses du philosophe ni les discussions qui ont suivi. Rappelons au moins la distinction opérée par Ricœur entre l'identité-*idem*, liée à la reconnaissance d'un objet ou d'une personne dans le temps ; et l'identité-*ipse*, identité éthique de soi dont le maintien est assuré par la parole donnée[439]. Constitutive de l'ipséité, l'identité narrative la rapproche de la mêmeté par l'intégration, grâce à l'intrigue (le *muthos* aristotélicien), d'une continuité temporelle dans l'identité personnelle. L'identité narrative est définie ainsi :

> [Elle] se tient dans l'entre-deux ; en narrativisant le caractère, le récit lui rend son mouvement, aboli dans les dispositions, dans les identifications-avec sédimentées. En narrativisant la visée de la vraie vie (c'est-à-dire le bien-vivre), il lui donne les traits reconnaissables de personnages aimés ou respectés. L'identité narrative fait tenir ensemble les deux bouts de la chaîne : la permanence dans le temps du caractère et celle du maintien de soi[440].

Elle solutionne donc le problème de l'identité, liée aux apories du temps : « […] la temporalité ne se laisse pas dire dans le discours direct d'une phénoménologie, mais requiert la médiation du discours indirect de la narration. […] Sous forme schématique, notre hypothèse de travail revient ainsi à *tenir le récit pour le gardien du temps*, dans la mesure où il ne serait de temps pensé que raconté[441] » et à celle de l'identité, logocentrée :

> La réponse ne peut être que narrative. Répondre à la question « qui ? », comme l'avait fortement dit Hannah Arendt, c'est raconter l'histoire d'une vie. L'histoire racontée dit le qui de l'action. L'*identité du* qui *n'est donc elle*-même *qu'une identité narrative*. Sans le secours de la narration, le problème de l'identité personnelle est en effet voué à une antinomie sans solution : ou bien l'on pose un sujet identique à lui-même dans la diversité de ses états, ou bien l'on tient, à la suite de Hume et de Nietzsche, que ce sujet identique n'est qu'une illusion substantialiste, dont l'élimination ne laisse apparaître qu'un pur divers de cognitions, d'émotions, de volitions[442].

---

[439] Dans *Soi-même comme un autre*, où il développe ses réflexions sur l'identité narrative, Paul Ricœur écrit au sujet de ce chevauchement : « Mon hypothèse est que la polarité de ces deux modèles de permanence de la personne résulte de ce que la permanence du caractère exprime le recouvrement quasi complet l'une par l'autre de la problématique de l'*idem* et de celle de l'*ipse*, tandis que la fidélité à soi dans le maintien de la parole donnée marque l'écart extrême entre la permanence du soi et celle du même, et donc atteste pleinement l'irréductibilité des deux problématiques l'une à l'autre. Je me hâte de compléter mon hypothèse : la polarité que je vais scruter suggère une intervention de l'identité narrative dans la constitution conceptuelle de l'identité personnelle, à la façon d'une médiété spécifique entre le pôle du caractère, où *idem* et *ipse* tendent à coïncider et le pôle du maintien de soi, où l'ipséité s'affranchit de la mêmeté. » *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 143.

[440] RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, pp. 195-196.

[441] *Id*, *Temps et récit*, t. 3, *Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 349.

[442] *Ibid.*, p. 355.

Si des rectifications, nuances ou contestations[443] peuvent être apportées à sa critique d'une phénoménologie du temps, l'identité narrative définie par Ricœur met au moins l'accent sur la fabrication de l'identité, personnelle et collective, dans les relais de la production et de la réception, par les histoires que nous disons ou écrivons, par celles que nous entendons et que nous appliquons à notre vécu, à la perception de notre moi, lui-même narrativisé, pris dans la trame d'une narration. L'identité narrative, constitutive de l'identité (dimension ontologique), est donc ce par quoi le sujet accède à la connaissance de soi (dimension épistémologique), ce par quoi aussi il est engagé dans une relation pragmatique et éthique, par les incitations à être du récit.

Ces fonctions de la narration dépendent à la fois de ce que le sujet relate de sa vie mais aussi de ce que lui apportent les récits de la culture : « L'ipséité est ainsi celle d'un soi instruit par les œuvres de la culture qu'il s'est appliquées à lui-même[444]. » Nous voyons là le profit à en tirer pour étude : valable selon le philosophe à la fois pour l'identité personnelle et pour l'identité collective[445], cette conception préserve l'identité de l'essentialisation puisque, dépendant de ce qui est raconté, elle est toujours à même d'évoluer, de se purifier, de se rectifier ou de se compléter.

C'est depuis ce point précis de l'enquête de Ricœur, celui où les « œuvres de la culture » instruisent la narration de soi, que nous allons lire les textes de notre corpus. Le but ne sera donc pas de tester la pertinence des hypothèses de Ricœur quant au « récit de soi » mais de comprendre la médiation réalisée par le détour hypertextuel dans la narration de soi et la construction d'une « identité narrative ».

En guide de « récits de soi », notre corpus se composera en fait d'un roman, de deux récits à tendance autobiographique et de deux poèmes. Au moins trois de ces textes s'écartent d'une narration traditionnelle, qu'elle soit linéaire ou complexifiée par plusieurs manipulations de la diégèse, mises en abîme, subversions du chronotope, analepses et prolepses, métalepses. Dans la théorie de Paul Ricœur, l'identité narrative s'applique principalement à des récits construits autour du paradigme aristotélicien du récit « mis à mal » par la modernité romanesque au XX^{e} siècle et ses parangons : « Peut-on encore parler d'intrigue, se demande alors Ricœur, quand l'exploration des abîmes de la conscience paraît

[443] Sur le logocentrisme de l'identité, ses interrogations sur l'avenir de la narration, les rapports du fictif et du factuel, sa conception de l'historiographie et de l'innovation/tradition… Voir entre autres : BOUCHINDHOMME Christian, ROCHLITZ Rainer, Temps et récit *de Paul Ricœur en débat*, Paris, Editions du Cerf, 1990, 212 p.
[444] RICOEUR Paul, *Temps et récit*, t. 3, p. 356.
[445] *Loc. cit.* Cette réciprocité de l'identité narrative personnelle et de l'identité narrative collective fait partie des faiblesses de son analyse.

révéler l'impuissance du langage lui-même à se rassembler et à prendre forme[446] ? » Mais pour le philosophe, la subversion de ce paradigme, aggravée par le Nouveau Roman, ne rompt pas avec la tradition et se situe dans une logique d'innovations, portées ici à la limite. Jean-Pierre Bobillot et, à sa suite, Johann Michel contestent « la prétention à l'universalité du modèle de la mise en intrigue[447] proposé par Ricœur. » Si le premier prend le contre-pied de Ricœur et réplique par l'idée de révolution formelle et de décomposition, le second en infère la nécessité de « reconsidérer la portée et même la possibilité d'ériger une identité narrative[448] » et relève l'orientation plus prescriptive que descriptive des thèses du philosophe, occupé par le « *présupposé* éthique et politique[449] » de l'identité personnelle. Nous aurons cependant vite à revenir au rôle de la narration à laquelle le philosophe est attaché.

Suivant les recommandations de Johann Michel, nous élargirons l'usage de l'identité narrative en vidant ce concept « de sa charge normative (éthico-politique et religieuse) afin de « parler de *narrativité* pour montrer que la mise en récit est un mode universel de la compréhension de soi sur la base de laquelle se déploient des formes multiples de *narrations* ordinaires – dont celle que théorise Ricœur n'est qu'un cas particulier –, qui à leur tour sont reprises et réfléchies dans des *narratologies* savantes (sociologie, histoire, anthropologie…), contribuant à forger autant d'identités narratives individuelles que collectives[450]. »

1. Portrait du vieillard chevauchant le naufragé : *Le cinquième voyage de Sindbad le marin*

Le cinquième voyage de Sindbad[451], écrit par Léonid Minor, fait, en ce sens, un usage étonnant des voyages de Sindbad. Après le *capriccio* aux tonalités autobiographiques et l'autofiction, nous avons affaire à un roman écrit à la première personne. Le squelette narratif se résume aisément : le narrateur – un homme ordinaire, vraisemblablement cadre

[446] RICOEUR Paul, *Temps et récit*, t. 1, Paris, Seuil, 1983, p. 169.
[447] MICHEL Johann, « Narrativité, narration, narratologie : du concept ricoeurien d'identité narrative aux sciences sociales », *Revue Européenne des Sciences Sociales*, XLI-125, 2003, p. 131.
[448] *Ibid.*, p. 131.
[449] *Ibid.*, p. 132.
[450] *Ibid.*, p. 134. L'auteur juge le modèle de l'identité narrative « trop étroit » et « trop proche du "récit bien fait" » pour pouvoir rendre compte d'autres types d'identités narratives : *ibid.*, p. 142.
[451] MINOR Léonid, *Le cinquième voyage de Sindbad le marin*, Paris, Denoël, 1981, 142 p.

commercial[452] – se prend d'affection pour un vieil homme, nommé Ferdinand Blot, « beau, malgré ses rides profondes, ses paupières flasques et la peau fripée de son cou. […] L'aspect désemparé du vieil homme m'avait ému mais j'étais déjà arrêté alors. Ses yeux bleus avaient une étrange jeunesse, de vraies lucarnes ouvertes sur le passé. Je crus lire en eux une demande pressante et j'éprouvai soudain dans tout mon corps le poids d'une dette que je me devais de régler sur-le-champ. Sans plus hésiter, je lui offris mon assistance[453]. » En regard à ce passage, l'épigraphe inaugurant le chapitre cite, dans la traduction d'Antoine Galland, la rencontre de Sindbad avec le Vieillard de la Mer, au cours de son cinquième voyage. Avant chaque chapitre, les épigraphes reconstituent par morceaux les étapes majeures de l'épreuve subie par l'impulsif mais astucieux marchand. Cette présence de l'hypertexte dans le seuil du texte a pour intérêt de mettre rapidement sous tension l'intrigue : le récit suivra-t-il l'histoire du modèle ? L'agencera-t-il autrement ? S'en écartera-t-il ? Pour l'économie narrative, il ne sera pas non plus nécessaire de raconter l'histoire de Sindbad ni de la citer largement, puisque les épigraphes s'en chargent. L'intérêt réside dans la superposition de deux textes allant de concert, l'un renvoyant à l'autre et vice versa.

Le lecteur qui connaît déjà la suite du cinquième voyage reconnaîtra dès le début du récit des indices alarmants : le comportement du vieil homme devient prémonitoire et très inquiétant si l'on pense aux aventures de Sindbad : « Le vieil homme ne parut pas surpris [de l'aide offerte]. Je crus qu'il devait être habitué à ce genre d'immixtion dans sa vie de la part d'étrangers. Mais aussitôt il me demanda de l'aider à se lever comme s'il ne m'avait pas entendu. Je le fis sans commentaire en lui tendant le bras. Il s'en saisit avec une telle force que je faillis tomber sur lui[454]. » Ferdinand Blot s'appuie sur le narrateur mais, à la différence du Vieillard, il le libère une fois arrivé, après une poignée de main soutenue. Le narrateur reviendra plus tard de son plein gré. Pourtant, ces gestes physiques revêtent un caractère sursignifiant par la présence de l'hypotexte : Blot prend possession non d'une partie du corps matériel du narrateur mais de son corps immatériel, de son inconscient. L'attachement entre les deux hommes durera jusqu'à la mort de Blot, consumant la vitalité du narrateur et le faisant côtoyer la dépression.

En abordant ce vieil homme, pourtant tout à fait banal, pour la première fois, le narrateur relève que « sa physionomie ou, du moins l'expression de son visage ne me semblait

[452] Le narrateur n'utilise pas cette dénomination, mais il traite avec les clients d'une entreprise et certains de ses collègues sont des vendeurs. Qu'il soit dans les affaires constitue un écho probable à la fonction sociale de Sindbad.
[453] *Ibid.*, p. 13.
[454] *Ibid.*, p. 14.

pas tout à fait inconnue[455]. » Cette reconnaissance se dirige vers deux référents : l'image du Vieillard de l'île ; et une projection du père : « Tandis qu'il marchait appuyé à mon bras, il avait eu le temps de m'expliquer qu'il était seul dans la vie. Je le crus très volontiers et je me sentis investi d'une responsabilité dont je n'arrivai pas à me dégager en dépit de tous les raisonnements que je fis à cet effet. Je lui donnais à peu près l'âge qu'aurait eu mon père s'il avait vécu. En fait, pourquoi ce conditionnel ? Jamais je n'avais été informé du décès de mon père, peut-être vivait-il toujours[456]. » Le narrateur engage alors une lutte, un « corps à corps implacable avec l'image du Père, multiforme, omniprésente, qui le renvoie toujours à lui-même, de sorte que jusqu'au bout il reste son propre ennemi, heureux encore quand il peut se faire attacher au mât du navire. Et s'il s'en retourne, un parmi mille, chargé d'usage et de raison vivre le reste de son âge entre ses parents, s'agit-il encore des parents de son enfance, morts, tués, sacrifiés[457] ? » Ces mots, posés au seuil du texte, en donnent la leçon. En surgissant dans la vie du narrateur, le vieil homme y ramène l'image d'un père tôt disparu et un passé régulièrement effacé au cours de « nettoyages par le vide[458]. »

L'architexte des *Mille et Une Nuits* passe à l'intérieur du récit au moment où le récit s'emploie à dire la crise atteinte par la relation entre les deux hommes. Dans la bibliothèque de Blot, le narrateur découvre une édition illustrée des *Mille et Une Nuits* qu'il feuillette. Ce passage reproduit les ingrédients dramatiques de la rencontre avec Blot : le narrateur aperçoit une personne ou un livre qu'il n'avait jamais remarqué(e) mais qui était selon toute vraisemblance, présent(e) d'autres fois, à laquelle succède son attirance pour la personne ou le livre et enfin, la rencontre. Tout porte à croire que le hasard n'y est pour rien, y compris ce survol du livre jusqu'à tomber, inopinément sur l'image précise de Sindbad chevauché par le Vieillard :

> Au milieu d'un gué, Sindbad le Marin, vêtu de haillons, porte sur son dos un vieillard au regard cruel. Le vieillard n'a qu'un pagne autour des reins et étale la maigreur squelettique de son corps. Ses côtes font saillie sous la peau, mais ses jambes grêles ont la puissance effrayante des pattes d'un insecte monstrueux. Les ongles de ses orteils ont une longueur démesurée, de vraies griffes de rapace. Le graveur leur a consacré tous ses soins. Je ne puis m'empêcher de penser à la main de Blot, à sa main de mandarin comme je l'appelle et dont je suis maintenant du coin de l'œil les moindres mouvements. […] A eux deux, ces doigts forment une vraie pince de crustacé. De temps à autre, quand il est préoccupé, Blot referme la pince et fait sauter ses ongles l'un sur l'autre avec un bruit de roue à crochet. C'est chez lui un tic qui produit sur moi le même effet qu'un couteau qui grince sur une assiette[459].

[455] *Ibid.*, p. 14.
[456] *Ibid.*, pp. 17-18.
[457] *Ibid.*, p. 7.
[458] *Ibid.*, p. 19.
[459] *Ibid.*, pp. 92-93.

Le lecteur complète : il n'y a pas que les ongles, mais visibles dans son allure décharnée, les stigmates du dépérissement physique, d'une vieillesse qui, chez l'homme et la créature, masque une énergie encore redoutable.

En plus de l'épreuve traversée et de la fonction sociale, le narrateur ressemble à Sindbad dans son effacement régulier du passé : Sindbad repart à l'aventure dans l'abandon soudain des leçons tirées des voyages antérieurs : « Les plaisirs, dit-il, eurent encore assez de charmes pour effacer de ma mémoire toutes les peines et les maux que j'avais soufferts, sans pouvoir m'ôter l'envie de faire de nouveaux voyages[460]. » Le narrateur anonyme du roman aussi rompt ses attaches avec le passé par effacement des traces et en faisant barrage aux souvenirs de ses fiascos passés. Chaque voyage prouvait à Sindbad qu'à laisser la passion recouvrir les leçons il se mettait en péril ; la « responsabilité » impulsive que le narrateur ressent le confronte aussi au passé mis aux oubliettes. *Les Mille et Une Nuits* figurent la situation présente mais aussi les lectures de jeunesse : « De ma lecture d'adolescent, je ne garde que de très vague souvenirs : les djinns, les tapis volants, la chaude ambiance des harems, les amants intrépides, les voleurs châtiés. Cela remonte si loin et ce que j'y cherchais alors était bien différent de ce qui m'attire aujourd'hui[461] ! » Parce que Blot lui offre ce livre, le narrateur le soupçonnera d'y percevoir cette ressemblance avec le vieillard de l'île. Le narrateur repousse un temps l'échéance d'une rencontre avec l'image cauchemardesque de Blot puis passe aux Voyages. Mais le plaisir ni l'identification ne sont d'abord au rendez-vous :

> Je veux les lire tous, dans l'ordre. Mais je ne retrouve pas l'atmosphère prégnante de la veille, le charme est rompu. *Il m'est totalement étranger* ce Sindbad, cet aventurier trop avisé qui se tire de toutes les embûches, ce marchand avide qui revient toujours au bercail sa cale emplie d'épices et de diamants. Je saute des pages entières pour arriver plus vite au *seul texte qui me concerne*. Je passe très vite sur les préliminaires […]. Nous y sommes. L'image est en regard. Le vieillard ricane. Il y a de quoi, cela fait déjà deux nuits qu'il m'empêche de dormir. En quelques instants je dévore tout l'épisode qui tient en moins de deux pages. J'aurais pu le lire bien plus tôt, je n'avais pas besoin des préliminaires : à lui seul, il compte plus que tout le restant du volume. Je referme le livre avec l'impression d'un vide dans ma tête. Il n'est plus question de dormir[462].

La mise en scène stéréotypée de la lecture des *Nuits* – la nuit, l'insomnie, le souvenir d'autres lectures passées – transforme le cinquième voyage en un cauchemar éveillé. Les images et les mots révèlent l'emprise du vieil homme, jugé égoïste et de plus en plus exigeant et agaçant. Dans l'analogie, Blot perd toute humanité ; l'image attire en elle les défauts que le narrateur perçoit chez son vieil ami et les hypertrophie. « J'ai des comptes à régler avec ce

[460] « Cinquième voyage de Sindbad le marin », dans *Les Mille et Une Nuits*, trad. Antoine Galland, éd. cit., vol. 1, p. 267.
[461] *Ibid.*, p. 93.
[462] *Ibid.*, p. 95. Nous soulignons.

vieux. Je retourne à mon lit et, bien au chaud, je lis et relis, afin de l'exorciser, le passage fatidique jusqu'à le connaître par cœur. Le Vieillard mort, démystifié, baigne dans le sang et les immondices[463]. » Dans la logique tragique de l'analogie, la mort du Vieillard annonce celle d'un Blot de moins en moins vaillant mais elle prédit avant tout un meurtre, que le narrateur conjurera en ne l'accomplissant pas. En attendant, le cauchemar envahit insidieusement la vie du narrateur. Dans les moments où, chez Blot, l'irritation gagne le narrateur, l'image du Vieillard se superpose à celui de l'homme.

Ce cinquième voyage de Sindbad renvoie donc au narrateur les sentiments contradictoires qui l'animent ; il les transpose et les amplifie. L'image du Vieillard sur le dos de Sindbad et celle de son cadavre retiennent l'essentiel du pouvoir émotionnel et signifiant du récit – c'est peut-être la raison pour laquelle le déroulé de l'histoire est repoussé dans les marges du texte.

Par la même occasion, cette histoire organise ces émotions dans une trame dense où Sindbad explique comment il a pu se débarrasser de son fardeau après bien des essais infructueux. Pour ce voyage, il applique un canevas narratif similaire à celui des autres : expurgé des digressions ou des laïus sentimentaux malvenus, il resserre l'action sans s'appesantir sur ses journées serviles et faire ressortir l'enchaînement des épreuves – Sindbad n'a jamais le succès facile –, la résistance et la victoire finale remportée grâce à sa volonté et à son ingéniosité. La position du Sindbad-narrateur par rapport à l'action est essentiellement dynamique : il agit. À l'inverse, le narrateur du roman est toujours en position d'inversion ; son récit atteint une situation de dégradation quasi irréversible et semble entraîné par une linéarité – de l'état stable vers sa dégradation – entrecoupée de quelques souvenirs. Sindbad courbe l'échine mais ne s'y complaît pas et agit rapidement pour remporter la lutte ; le narrateur, lui, est à la dérive[464]. Le premier relate le joug en un paragraphe ; le second l'étend presque à l'ensemble du roman.

Analogue et antithétique, *Le voyage de Sindbad* ne donne pas une solution toute-faite et reproductible au narrateur ; mais, à la suite de cette lecture, ce dernier prend une décision : lire *Les Mille et Une Nuits* à Blot afin d'exorciser le mal et faire comprendre au vieil homme ce qui le mine – et qu'il ne peut pas lui dire directement. Conséquence : « Depuis que nous suivons pas à pas Sindbad dans ses aventures, Blot semble aller mieux de jour en jour et c'est

[463] *Ibid.*, p. 96.
[464] « Tel Sindbad qui jour après jour porte le fardeau dont il ne parvient pas à se débarrasser, je n'arrive pas à chasser les visions qui me poursuivent chaque nuit sans me laisser le moindre répit. La fin approche, j'entends les mâchoires de mon bourreau claquer comme des castagnettes ; l'étrangleur des naufragés s'apprête à immoler sa dernière victime. » *Ibid.*, p. 102.

moi qui me sens dépérir. Ce diable d'homme m'aura à l'usure[465]. » L'hypotexte relance indirectement l'action et, donc, l'intrigue. Blot ne l'entend pas de la même oreille : le quatrième voyage préfigure sa mort et son angoisse d'être enterré vivant. Victime d'un malaise, son état amène le narrateur à renoncer à la lecture avant même d'avoir pu lire le passage crucial. Une seconde décision est prise quand le narrateur tourne à nouveau le dos à son passé : elle n'entrera jamais en vigueur, car la mort de Blot la précède.

Léonid Minor reprend le Cinquième Voyage de Sindbad d'une manière unique – ce qui ne l'empêche pas de donner dans l'usage stéréotypé des *Mille et Une Nuits*, quand le narrateur les lit à Blot par exemple[466]. La réécriture du cinquième voyage prend donc deux formes : la citation et la transposition moderne et triviale : le modèle perd son héroïsme, l'action triomphale est remplacée par l'incapacité à se maîtriser. Cette réécriture remplit au moins quatre fonctions : narrativement, sous condition d'une réception informée du déroulement de l'hypotexte, elle donne tension à l'intrigue ; introduite dans le cours du récit sous la forme de la référence et du commentaire, elle relance l'intrigue. D'un point de vue rhétorique, d'autre part, elle amplifie et rend donc plus saisissants les sentiments du narrateur ; elle induit aussi un contraste entre les deux personnages-narrateurs.

Une autofiction, *L'invention de la solitude*, et un roman, *Le cinquième voyage de Sindbad le Marin*, ont un usage similaire de l'hypotexte des *Mille et Une Nuits* : il permet au sujet qui raconte de penser, d'affronter et d'exorciser une crise personnelle qui échappe à un face-à-face, à un dire directs. L'hypotexte ne sert pas ici à raconter une identité mais à catalyser – préciser et concrétiser – la crise d'une période qu'elle récapitule, l'écume de l'inconscient, le retour du passé par le côtoiement d'une personne.

Dans ces deux cas, il est tentant d'associer le thème filial à la réécriture : faire le deuil du père aurait son équivalent dans le dépassement de la paternité littéraire, c'est-à-dire des modèles. Nous l'ébaucherons pour *L'invention de la solitude* sans aboutir à un résultat pleinement satisfaisant. L'interprétation également possible, mais encore moins convaincante, avec le roman de Léonid Minor[467]. Il opère une nette rupture avec le modèle : ce n'est pas dans la lecture des voyages que le narrateur dépasse le conflit mais dans une révision des traces de son passé que la lecture a provoquée. Le narrateur, en abandonnant la lecture, a tué

[465] *Ibid.*, p. 121.
[466] « Je suis une piètre Schéhérazade et Blot, un Schariar bien diminué. Il n'y a qu'une chose que nous ayons en commun avec ce couple : Blot me tient prisonnier aussi sûrement que si j'étais enfermé dans une cage gardée par mille et un eunuques armés jusqu'aux dents. » *Ibid.*, p. 115.
[467] Elle le serait à la limite pour tout texte si on imagine à chaque fois un inconscient textuel.

son père monstrueux – le Vieillard – et le monstre en soi que le meurtre de Sindbad laissait entrevoir.

Finissons en compagnie de Sindbad mais en sortant le temps d'un excursus de la réécriture du conte et de la narration à la première personne. Le héros des nouvelles de Gyula Krudy, recueillies dans *Sindbad ou la nostalgie*[468], s'identifie lui aussi au marin arabe légendaire. La narration à la troisième personne est en focalisation interne sur le personnage de Sindbad et ne rompt donc pas avec les modalités d'un discours sur soi – dans le roman, dit Ricœur, et ce serait valable pour les autres narrations à la troisième personne, on retrouve « les variations imaginatives sur les relations possibles de l'homme avec le temps et avec le monde » et la connaissance de soi, de la personne *Selbst*, y est « une connaissance à la troisième personne[469]. »

Ce Sindbad, *alter ego* de l'écrivain selon le préfacier Jean-Luc Moreau, « marin merveilleux, chevalier de brume, séducteur au long cours et néanmoins disciple des bons pères, éternel naufragé errant à la dérive en expiation d'on ne sait quelle faute à travers une Hongrie de manoirs, d'auberges et de configures d'abricots, aux confins du songe et de la réalité, du présent et du souvenir, de l'onirique et de l'ironique, de la vantardise et de l'aveu, de la vie et de la mort[470] », ce Sindbad-là ressemble principalement à Don Juan. La reprise du héros des *Mille et Une Nuits* se réfère au mythe littéraire plus qu'à des structures narratives ou motifs précis ; elle est ainsi similaire aux redites clichées de Schéhérazade : « Raconte, Schéhérazade », cette femme « est une Schéhérazade »… Arrivé à un âge auguste et incroyable, ce Sindbad, qui « avait choisi ce nom parmi les contes des *Mille et Une Nuits*, sa lecture préférée, car l'époque était alors encore proche où les chevaliers, les poètes, les acteurs et les étudiants passionnés se choisissaient un nom[471] » voyage « à la recherche des souvenirs de sa jeunesse[472] », alors que le Sindbad des *Nuits* raconte les souvenirs de sa jeunesse dans le

[468] KRUDY Gyula, Sindbad ou la nostalgie [Szindbád ifjúsága és megtérése, 1912], trad. Juliette Clancier, préf. Jean-Luc Moreau, Paris/Arles, UNESCO/Actes Sud, 1988, 284 p. Né en 1878, mort en 1933, Gyula Krudy est un écrivain majeur de la littérature hongroise au XXe siècle. Ces récits intitulés « Sindbad » forment un vaste cycle. La dimension autobiographique est assurément à aborder avec prudence et le préfacier lui-même reconnaît que la difficulté « est de savoir où finit l'autobiographie et où commence la fiction. Lui-même [Krudy] s'est vigoureusement défendu d'avoir fait de Sindbad son prête-nom, et dans toute son œuvre, à plaisir, il brouille les pistes. D'un texte à l'autre, d'un livre à l'autre, des personnages au nom identique circulent, dont on n'est jamais sûr qu'ils ne soient pas de simples homonymes […]. » *Ibid.*, p. 20.

[469] RICOEUR Paul, « De la volonté à l'acte : entretien avec Carlos Oliveira », dans Temps et récit de Paul Ricœur en débat, Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz (dir.), Paris, Editions du Cerf, 1990, p. 29.

[470] MOREAU Jean-Luc, « Préface », dans *Sindbad ou la nostalgie*, *op. cit.*, p. 9.

[471] KRUDY Gyula, « Années de jeunesse », dans *Sindbad ou la nostalgie*, *op. cit.*, p. 31.

472 « Sindbad le Marin », *Ibid*., p. 41.

réconfort de sa demeure bourgeoise. Pauvre et solitaire[473], il voyage en train ou en traineau et, en guise de monstres, les femmes qu'il a naguère aimées et au visage aujourd'hui fané, l'accueillent. Quelques fois, ses aptitudes à courir les jupons lui reviennent et lui font reprendre des couleurs avec quelque jeune fille passant par là ; mais le cœur n'y est plus. Temps, femmes, événements glissent autour de lui. Sa nostalgie ressasse l'époque engloutie où il se rêvait personnage de conte et chaque nouvelle répète ce qui n'est plus : « Sindbad pensait souvent que tout un monde, qu'il croyait passé, ressuscitait devant lui. Comme si, de siècle en siècle, rien ne changeait dans la vie provinciale hongroise. Les hommes changent mais ceux qui prennent leur place sont identiques. Comme si la naissance, la mort, le mariage n'étaient qu'une plaisanterie bizarre[474]. »

L'identification ironique ne dépend donc pas d'une structure narrative particulière. Mais la reprise du mythe, bien qu'assez lointaine, détermine tout de même des traits et des actes du personnage. Parce qu'elle est à la source de la nostalgie, elle enferme ce Sindbad décadent dans un regard rétrospectif désabusé et le condamne à retourner vers les vestiges de ce qui n'est plus.

2. Portrait de l'écrivain en apprenti alchimiste : *Portrait de l'artiste en jeune singe*

Parmi les textes abordés dans ce chapitre, *Portrait de l'artiste en jeune singe* de Michel Butor[475] est le texte le plus autobiographique. C'est aussi la réécriture la plus étendue et la plus « textuelle » d'un conte des *Mille et Une Nuits*. Tout un pan de ce « livre à demi autobiographique[476] » relate la jeunesse intellectuelle vécue par l'auteur, depuis les « congrès philosophiques clandestins » dans un château en banlieue de Paris jusqu'à son retour d'Allemagne. L'époque choisie constitue un tournant dans la formation du jeune Butor car,

[473] « Jadis, les auteurs de contes auraient écrit que Sindbad avait perdu sa fortune à cause de l'avidité de méchants personnages. Pourtant ce n'était pas arrivé ainsi. Sindbad s'était ruiné par légèreté et par sa propre avidité. Il jouait aux dés avec des commerçants syriens, il perdît ainsi sa petite fortune, son bateau, son peignoir de soie. Il errait dans la nuit comme un gueux ; la vie, à laquelle il s'agrippait pourtant toujours, lui paraissait absurde et sans but. […] Autrefois, le gai et riche Sindbad entreprenait de longs voyages dès que le volant d'une jupe l'attirait. Il allait de Pest à Buda, du bois du Peuple à l'île Marguerite ou peut-être plus loin encore. A présent, il n'allait même pas jusqu'au coin de la rue la plus proche lorsqu'une gentille petite femme en fichu blanc et en souliers à rubans passait près de lui. » Dans « Voyage vers la mort », *Ibid.*, pp. 77-78.
[474] « Sindbad et l'actrice », *ibid.*, p. 114.
[475] BUTOR Michel, *Portrait de l'artiste en jeune singe : capriccio*, Paris, Gallimard, 1967, 227 p.
[476] *Id, Improvisations sur Michel Butor : L'écriture en transformation*, Paris, La Différence, 1993, p. 33.

tiraillé entre deux tutelles, la philosophie sartrienne et la poésie de Breton, le voyage en Allemagne lui offre une première marche, un préambule avant un voyage d'émancipation en Egypte : « J'ai eu l'impression d'être soudain plongé dans une autre époque. J'ai fait un voyage dans le temps. Je me trouvais en pleine Allemagne romantique, ce qui était très agréable. En rentrant, j'ai eu de plus en plus envie de quitter la France. J'avais plongé dans une sorte d'ailleurs qui m'avait fait faire toutes sortes de réflexions[477]. » Le *Portrait de l'artiste est jeune singe* est ponctué par cet « envoi » vers l'Egypte, limité : « Comment, après cela, dès la première possibilité offerte, comment aurais-je pu ne pas m'embarquer pour l'Egypte[478] ? » Une autre naissance commencera là-bas qui s'amorce déjà dans ce premier séjour et, encore plus en avant, avec l'intronisation dans le milieu savant. Il a la fierté d'être accepté parmi des séminaires qui l'enthousiasment : « C'était le règne du beau discours et de la question savante, de l'approche lente et de la méditation, c'était tout la splendeur du savoir, tous les abîmes de l'enquête, enfin dégagés de tous les haillons de scolarité. […] c'était un séminaire d'audace plein de courants d'air et de douce austérité […][479]. » Mais il se sent inférieur aux autres étudiants : « Il n'y avait que moi, là-dedans, qui n'étais rien, ne savais, ne pouvais rien enseigner à qui que ce fût, qui bénéficias d'une insigne grâce […], ils m'acceptaient, ils me toléraient ; certes je n'étais pas l'un d'entre eux, mais je ne les gênais pas ; et souvent je ne comprenais pas la raison de leurs rires, souvent leurs paroles étaient tout à fait obscures pour moi, et tel de leurs mots me plongeait dans des heures de réflexion et perplexité[480]. »

Le séjour en Allemagne l'initiera à un autre savoir, l'alchimie[481] ; une science plus obscure, moins légitime, où il pourrait espérer exceller à défaut de maîtriser les arcanes de l'érudition officielle. Ses premiers textes d'alchimie lui sont fournis par le médecin hongrois, « spécialiste de Paracelse et des textes alchimiques » qui est à l'origine de son séjour dans le château allemand. La première courte partie du *Portrait…*, le « prélude », présente ainsi la situation intellectuelle dans laquelle le départ pour un autre pays et, on va le voir, un autre temps prend forme.

La deuxième partie, « le voyage », fait alterner le récit à teneur autobiographique avec une réécriture de l' « Histoire du second calender » dans la traduction d'Antoine Galland.

[477] *Ibid.*, p. 52.
[478] *Id.*, *Portrait de l'artiste en jeune singe*, *op. cit.*, p. 231.
[479] *Ibid.*, pp. 40-41.
[480] *Ibid.*, pp. 41-42.
[481] Pour une étude de ce roman centrée sur le thème alchimique, voir WAELTI-WALTERS Jennifer, *Alchimie et littérature. A propos de* Portrait de l'artiste en jeune singe *de Michel Butor*, Paris, Denoël, 1975, 178 p.

Cette réécriture étire une deuxième voix, sur le registre de la fiction, du merveilleux, du fantasme en dialogue contrapunctique avec le récit autobiographique. Butor transforme le conte ; il laisse intacte la structure narrative et le transpose au niveau diégétique et stylistique – non sans une touche parodique ?

Le narrateur l'introduit sous le double régime nocturne et diurne du rêve et de la création :

> J'ai beaucoup rêvé pendant ce séjour ; mais si les événements de la veille peuvent toujours un jour ou l'autre [...] être vérifiés par quelque chercheur […]
>
> par contre il n'y a pour l'instant nul moyen de s'assurer qu'un homme a effectivement rêvé telle nuit ce qu'il nous dit y avoir rêvé […], s'il ne l'a noté le lendemain même au réveil,
>
> nul moyen de déceler dans le récit d'un rêve le mensonge ou l'erreur ;
>
> aussi, plutôt que de prétendre me souvenir suffisamment des rêves que j'ai pu faire au château de H. pour pouvoir les noter après tant d'années, je préfère délibérément les construire,
>
> rêvant méthodiquement à ces rêves d'antan dissous[482].

L'indication générique du « *capriccio* » nous avertit que cette deuxième voix n'a pas une fonction décorative. La reconstruction du rêve, délibérément et stratégiquement fictive, complète le récit autobiographique et interfère avec lui. Le récit autobiographique longe la fiction et s'en ressent[483].

Alors que le titre est une réécriture du *Portrait de l'artiste en jeune homme* de James Joyce, lui-même parodié par le *Portrait de l'artiste en jeune chien* du poète gallois Dylan Thomas[484], le référencement générique du *Portrait* : *capriccio* renvoie à une forme musicale structurant de nombreux textes de l'écrivain.

> À la différence du *Portrait de l'artiste en jeune homme* de Joyce, explique Pierre Lepape, il n'y a pas ici de héros ou de personnage chargé de représenter dans la fiction le portrait que l'auteur fait de lui-même. La fiction est introduite par le temps lui-même : c'est vingt ans plus tard que l'écrivain entreprend de peindre sous les traits d'un jeune singe le Butor de ses vingt ans. Ce qui est représenté n'est pas le Butor de 1946, mais une construction faite d'éléments disparates où surgissent et s'organisent des souvenirs, des savoirs, des sentiments, des rêves, arrachés à des temps différents […][485].

Le *capriccio* est un développement libre (caprice) sur un thème imposé. Butor a choisi pour thème une période sa jeunesse et, pour caprice, le récit du rêve. La structure musicale

---

[482] *Ibid.*, p. 60.
[483] Ce sera le cas aussi dans *Matière de rêves*. Voir BUTOR Michel, *Matière de rêves*, Paris, Gallimard, 1975-1978, 3 vol.
[484] *A Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce date de 1916 ; *A Portrait of the Artist as a Young Dog* de Dylan Thomas de 1940. Pour ce dernier, il s'agit d'une collection d'histoires partiellement autobiographiques.
[485] LEPAPE Pierre, « Michel Butor et le roman », *Michel Butor*, *Europe*, n°943-944, novembre-décembre 2007, p. 71.

contrapunctique pose l'architecture d'une polyphonie faite des répétitions fréquentes de motifs et, stylistiquement, de syntagmes et manifestée par la prégnance des citations, tirées des ouvrages d'alchimie ou des *Mille et Une Nuits* ainsi que d'une exégèse biblique et d'un registre des supplices et exécutions commises au château. Ces ouvrages appartiennent à « la seconde bibliothèque privée d'Allemagne », dotée de « 140 000 volumes[486].»

Les Mille et Une Nuits filtrent dans l'état de veille par la patience qui porte son nom et par les citations ; ainsi, au cours d'une visite à la châtelaine d'une « immense demeure aux 365 fenêtres plus une lucarne » – allusion aux *Mille et Une Nuits* –,

> ayant avisé sur une table ovale un petit ouvrage fort endommagé qu'il me semblait bien reconnaître, je ne pus résister au plaisir de l'ouvrir et d'y lire
>
> (croyant rêver) :
>
> "…la cinquieme nuit etant uenue…"
>
> (j'imaginais la lune)
>
> "…le Sultan & son epouse se coucherent Dinarzade…"
>
> (et elle avait sur ses chevilles nues qui sortaient de la couverture des anneaux de topazes gouttes d'eau)
>
> « … se reueilla a son heure ordinaire & appela la Sultane Schahriar… »
> (sur sa poitrine nue où s'étalait sa longue barbe noire un collier d'érythrines fleurs de cobalt)
>
> "… prenant la parole ie souhaiterais dit-il d'entendre l'histoire de ce singe je vais contenter votre curiosité Sire répondit Scheherazade…"
>
> (sur ses bras nus des bracelets de galènes)
>
> "…le Sultan continua le second Kalender fils de Roi en s'adressant toujours à Zobeide…"
>
> (un diadème formé de feuilles d'hématites irisées)
>
> "…ne fit aucune attention aux autres écritures…"
>
> Je vis une ombre passer sur la page, le comte se moquait de moi[487].

Le narrateur « croît rêver » et effectivement ce sont des matériaux de son rêve qui lui apparaissent. Ce ne sont pas les premières citations des *Nuits*, mais les premières que le narrateur présente et accompagne. Par ce biais, il « reconnaît » et fait reconnaître au lecteur une source de son rêve – ce en quoi il ne s'agit donc pas vraiment d'un plagiat : le nom de Galland n'apparaît pas, mais l'on sait que ce sont les *Nuits* et qu'il n'y a plus qu'à rechercher

[486] BUTOR Michel, *Portrait de l'artiste en jeune singe*, *op. cit.*, p. 76.
[487] *Ibid.*, pp. 166-167. Nous respectons la typographie et l'orthographe de Michel Butor, reproduisant celle de l'édition originale. Nous n'avons cependant pas respecté la différence de taille des polices entre les citations et la narration entre parenthèses.

la bonne version... Un peu plus loin, trois pages entrelacent citations et élaboration du jeu de patience « Mille et une nuits ».

Parce que le rêve naît de la veille et que dans la veille s'infiltrent des rémanences amoindries du rêve, quelques éléments communs accordent les deux voix : l'étudiant du rêve détruit l'interrupteur ; le jeune Butor oublie de désactiver l'alarme, ce faisant la déclenche et voit accourir le comte, alarmé. L'étudiant et le recteur qui cherche un nouveau calligraphe jouent à la patience, jeu favori du comte dans la veille, mais à la différence du prince et du roi dans les *Nuits* qui, eux, jouent aux échecs. Au cours d'un trajet en train, le jeune Butor reçoit « une escarbille dans l'œil », comme l'étudiant du rêve. Dans le duel à mort entre la magicienne et le vampire, les différentes formes prises par les combattants ne suivent pas celles des *Mille et Une Nuits* mais correspondent aux animaux peints sur le plafond du château et prennent les noms des personnes « justiciées » par le bourreau trois siècles plus tôt. Nous relevons encore cette phrase qui apparaît dans le rêve et dans le réel : « il parlait un français châtié, coulant, vieillot ».

Cette présence du rêve dans la veille marquerait-elle la retouche fictive, la réinvention du récit autobiographique ? Au fur et à mesure de l'avancée du récit, la voix narrative de la veille se fait plus hachée, de plus en plus entrecoupée par les citations prises aux ouvrages d'alchimie, aux *Mille et Une Nuits* et à la liste des exécutions commises au château – trois sources qui ont bien des affinités, le relevé froid et informatif du bourreau rendant plus épaisse l'ombre de la menace pesant sur Schéhérazade. Les voix – narration, énumération, citation – se mélangent donc de plus en plus étroitement – chaque « bribe » n'excédant pas trois lignes.

Ce rêve est divisé en sept parties, selon un chiffre à la symbolique essentielle en alchimie et, par suite, dans ce texte. Au plan diégétique, il correspond au nombre de semaines passées par le protagoniste en Allemagne[488]. La segmentation suit à quelques lignes près les coupures des nuits dans le texte de Galland. Elle a la fonction dramatique de suspens que l'on connaît bien, mais elle permet aussi aux ressemblances entre la veille et le sommeil d'advenir à peu de distance et faire comme si nuit et jour s'échangeaient des éléments. Dans ce rêve, par effet compensatoire et exutoire, le héros vivrait des aventures absentes de son réel ; des aventures aux émotions fortes sont transposées : la passion amoureuse, la virilité, l'horreur morbide, la culpabilité. Le rêve affranchit le narrateur du réel, il lui donne une personnalité

[488] Michel Butor y a passé en fait six ou sept semaines mais a choisi le chiffre sept justement pour sa valeur symbolique.

plus aventureuse, peu reluisante mais plus impressionnante à certains égards dès qu'il s'est « gliss[é] dans la peau d'un animal délicieusement velu, sauvage, provocateur[489]. »

Le récit nocturne participe à la formation de l'étudiant Butor tel que l'écrivain confirmé la reconstruit aujourd'hui. La projection de soi dans le rêve rattrape les défauts du jeune Butor ; dans le conte des *Nuits* et dans sa réécriture, le jeune homme, prince ou étudiant, est accompli ; esprit brillant, il a acquis une solide connaissance en plusieurs domaines capitaux aux yeux du milieu dans lequel il est né et élevé. Butor rêverait donc dans ce jeune homme l'apprenti qu'il n'était pas. Mais ce rêve n'est pas euphorique. Si nous recoupons la transposition dans le rêve d'une faute, présente dans le conte des *Mille et Une Nuits*, dépouillée de la malédiction et donc revue peut-être sous l'angle de la responsabilité dans la réécriture, avec la métamorphose sans retour, nous voyons que ce récit formateur fait de la faute un mécanisme nécessaire à l'évolution de Butor vers l'écriture artistique.

Dominique Jullien nomme la reprise par Michel Butor du conte du deuxième calender une « citation » : « Butor s'approprie ce conte dans son texte, le présentant comme un seul long rêve qui reprend chaque nuit. La citation est littérale – il s'agit en somme d'un plagiat, puisque le nom de Galland ne figure nulle part, pas plus que les guillemets d'emprunt – avec des modifications de détail qui visent à harmoniser entre elles la partie nocturne du récit […] et la partie diurne[490]. » D. Jullien fait bien de désigner le phénomène de répétition ; à plusieurs endroits, Butor cite presque mot à mot. Les « modifications de détail » sont avérées d'un point de vue narratif – ou textuel. Prenons en exemple le début du rêve. Dans la traduction d'Antoine Galland, nous avons :

> Je ne me contentai pas de ne rien ignorer de tout ce qui regardait notre religion, je me fis une étude particulière de nos histoires ; je me perfectionnai dans les belles-lettres, dans la lecture de nos poètes, dans la versification. Je m'attachai à la géographie, à la chronologie, et à parler purement notre langue, sans toutefois négliger aucun des exercices qui interviennent à un prince. Mais une chose que j'aimais beaucoup, et à quoi je réussissais principalement, c'était à former les caractères de notre langue arabe. j'y fis tant de progrès que je surpassai tous les maîtres écrivains de notre royaume qui s'étaient acquis le plus de réputation.

Et chez Butor :

[489] BUTOR Michel, *Curriculum vitae*, *op. cit.*, p. 31.
[490] JULLIEN Dominique, *Les amoureux de Schéhérazade*, *op. cit.*, p. 154.

> Non content de ne rien ignorer de tout ce qui regardait notre dévotion, je me faisais une étude particulière de nos légendes, me perfectionnais dans l'emblématique, le déchiffrement de nos musiciens, dans l'art de la fugue ; je m'attachais à la description des contrées imaginaires et des époques fabuleuses, et à constituer une sorte d'envers de notre langue, sans toutefois négliger la moindre des pratiques recommandées aux étudiants.
>
> Mais ce que j'aimais beaucoup et à quoi je réussissais principalement, c'était graver avec un style de fer sur déliées écorces les caractères de notre écriture allemande. J'y faisais tant de progrès que je surpassais les calligraphes qui s'étaient acquis le plus de réputation[491].

Nous pourrions comparer ainsi l'ensemble du rêve et le conte traduit par Galland. Dans cette nouvelle version, tout l'univers symbolique et moral de l'*adab* est remplacé par le savoir alchimique et calligraphique. La légère reformulation syntaxique reconduit globalement les tournures du français d'Antoine Galland, mais la substitution lexicale, elle, a plus de conséquences car elle change le référentiel. La différence entre les deux « univers » devient plus nette pendant le combat final livré par la magicienne au génie-vampire. Modification de détail textuellement parlant, mais pas sémantiquement : elle n'est pas neutre.

C'est pourquoi, parler de « citation » a tendance à occulter la variation sémantique subie par le conte. Nous l'avons dit : Michel Butor ne cite pas systématiquement, il adapte, changeant l'univers diégétique et les personnages en conservant toute la structure narrative et en donnant aux personnages « actualisés » des fonctions dramatiques équivalents. Cette variation introduit aussi une touche humoristique – principalement par le style, devenu anachronique, et l'autodérision simiesque – que n'avait pas l'original. Par cette adaptation, l'univers symbolique change légèrement. Butor recopie et modifie, il garde le socle stylistique et modifie : le résultat est proprement simiesque dans la mesure où il est l'impossibilité d'une imitation, le décalage entre le produit anachronique et délocalisé et la prétention à la copie.

Dominique Jullien relève deux modification déterminantes dans la reprise du conte : « l'oblitération » de l'âge de la femme prisonnière, en âge d'être la mère du prince dans les *Nuits*, devenue une étudiante dans le rêve. D. Jullien y voit raisonnablement un refoulement d'un désir interdit pour la comtesse. L'autre modification est l'omission de « l'annulation de la transmue » de l'étudiant en singe : la princesse meurt avant d'avoir pu redonner sa forme initiale au jeune homme ; « on doit donc en conclure que le héros du rêve reste singe à jamais[492] » et que cette transformation marque une étape de l'identité narrative et, donc, du devenir du narrateur.

Une autre modification, stylistique celle-là, intervient dans l'interprétation que l'on peut faire du rêve. Nous la relevons afin de montrer que l'adaptation stylistique, si elle ne commet

[491] BUTOR Michel, *Portrait de l'artiste en jeune singe*, *op. cit.*, pp. 63-64.
[492] JULLIEN Dominique, *op. cit.*, p. 166.

pas d'interventions majeures, a une influence à ne pas sous-estimer. Nous la relevons également car elle nous amène par une autre entrée au thème de la faute qu'étudie Dominique Jullien. La modification dont il est question touche la portée morale implicite. Dans le conte des *Mille et Une Nuits*, la punition physique du héros – son éborgnement – découle directement de sa transgression d'un interdit : le prince détruit le talisman censé faire venir le génie ; l'étudiant, l'interrupteur qui fait venir le vampire. Le jeune homme, ivre de vin mais aussi d'amour – car il provoque son rival – perd la raison et dédaigne les avertissements de la princesse/étudiant, allant ainsi jusqu'au bout de ce moment de folie.

Le jeune étudiant/prince paie son acte insensé : d'abord par sa transformation ; puis par son bannissement. La traduction d'Antoine Galland s'étend bien sur ces conséquences : la maladie du roi, la convocation du calender, la condamnation par le malade du trouble causé et le bannissement. Réécrit par Butor, nous avons les mêmes éléments, sauf que la condamnation du père est raccourcie et qu'il n'est pas fait mention du malheur apporté par le jeune homme : « Jeune Français, votre arrivée a fait évanouir le bonheur dont je jouissais, retirez-vous incessamment[493] », écrit Butor ; « J'avais toujours vécu […] dans une parfaite félicité, et jamais aucun accident ne l'avait traversée ; votre arrivée a fait évanouir le bonheur dont je jouissais. […] Vous êtes donc *la cause de tous ces malheurs*, dont il n'est pas possible que je puisse me consoler. […] je périrais moi-même si vous demeuriez ici davantage, car je suis persuadé que *votre présence porte malheur*[494] », est-il écrit dans la traduction d'Antoine Galland. L'altération peut paraître mineure : *Les Mille et Une Nuits* font du prince le porteur d'une malédiction, comme les deux autres calenders ; l'adaptation garde la responsabilité, mais la libère de la malédiction. C'est moins accablant pour la suite, mais le héros n'a plus alors qu'à s'en prendre à lui-même, à son orgueil ou à sa faiblesse face à la passion[495]. Le jeune prince/étudiant a la vie sauve mais porte sur son œil le poids de sa faute ; ce qui, dans les *Nuits*, signifie qu'il gardera à vie cette expérience à méditer : cette blessure est semblable à l'inscription au coin de l'œil, mais une inscription au message si puissant qu'il obstrue définitivement la vue.

L'extraction du conte-modèle hors des *Mille et Une Nuits* atténue aussi des significations possibles : la réécriture perd dans l'affaire le conte enchâssé de « L'envieux et l'envié », raconté par le prince au génie pour tenter de le faire revenir à de meilleures

[493] BUTOR Michel, *Portrait de l'artiste en jeune singe*, *op. cit.*, p. 223.
[494] *Les Mille et Une Nuits*, trad. Antoine Galland, éd. cit., vol. 1, p. 173.
[495] Dans le schéma des fautes, *Les Mille et Une Nuits*, en affirmant la malédiction dont est porteur le futur calender, désignent un système explicatif complet et cohérent. Cette malédiction fait du prince celui qui, dès le voyage, échappe à la mort mais est voué à une vie d'errance jusqu'à ce qu'officie la justice du calife Haroun-al-Raschid.

intentions. Les parallélismes avec les contes des premier et troisième calenders disparaissent ; or, dans *Les Mille et Une Nuits*, la répétition des motifs, les rapprochements entre les récits contribuent à l'interprétation. En l'occurrence, la malédiction disparaît, la faute imputée à la passion amoureuse est, elle aussi, atténuée[496] et, pour suivre Dominique Jullien, la métamorphose est entérinée.

À la fin du récit, le jeune Butor quitte l'Allemagne comme le double qu'il a imaginé ; le double est chassé, le jeune Butor doit partir car son séjour tire à sa fin, mais Butor-écrivain le présente comme une nécessité : « il fallait s'arracher, il était grand temps de fuir[497]. » Dominique Jullien s'interroge sur ce qu'il fuit : une faute ? Une source d'angoisse ? Le rêve se chargerait du non-dit représenté par les trois points de suspensions – silence de l'inconscient. Il « transposerait », ou crypterait, en une histoire le refoulé d'une faute. Au lecteur de le déchiffrer. D. Jullien passe en revue trois possibilités de faute : deux sont très mineures, l'attrait pour la comtesse et le Tokay goûté ; la troisième, bien plus fondatrice et signifiante : « on doit peut-être y lire plutôt la punition d'une tentative du jeune Butor pour se faire une place dans la société des figures d'autorité. […] En s'identifiant – fût-ce en rêve – au calender, "Michel Butor" s'approprie de manière en quelque sorte magique une science qu'il convoite, certes, mais qu'il est loin de posséder. Si le Calender du conte est un grand savant sous son apparence de singe, Michel Butor, lui, qui se donne des allures de grand savant, n'est qu'un singe[498]… » Cette expérience prépare son départ pour l'Egypte et l'orientation vers la littérature plutôt que la philosophie. La marginalité du singe présage également son sentiment d'inadéquation au système universitaire au long de sa carrière d'enseignant.

Mais dans le récit diurne, la faute ne fait pas forcément fuir. Concernant l'angoisse, « vient-elle du constat que la régression bienheureuse dans le sein de la bibliothèque est impuissante à protéger le héros des attaques du réel, que l'évasion est impossible ? Ou bien ce désir d'évasion lui-même suscite-t-il un sentiment de culpabilité, source d'angoisse[499] ? » Le réel provoquerait une réaction de repli par les stigmates de la guerre, du nazisme – évoqué par la liste des supplices et exécutions commises longtemps auparavant au château – qui s'y manifestent encore : « La lecture éperdue de textes anciens, la fuite dans les rêves, la posture

[496] Dans le récit diurne, le jeune Butor met beaucoup de temps à deviner que la bouteille sur la cheminée est du Tokay en y succombant. Dominique Jullien juge que, malgré sa connotation érotique, la dégustation d'un Tokay interdit est une faute minime. Elle l'est moins dans le récit nocturne où elle accompagne l'amour pour l'étudiante ; elle l'est encore moins, dans *Les Mille et Une Nuits* où le vin représente la perte de contrôle de soi et les dangers de la passion.

[497] BUTOR Michel, *Portrait…, op. cit.*, p. 227. Il y a une ambiguïté dans « il fallait » : est-ce une modalité déontique ? Ou l'expression d'un impératif intérieur ?

[498] JULLIEN Dominique, *op. cit.*, pp. 165-166.

[499] *Ibid.*, p. 178.

monacale, sont autant d'appels au secours. Le recours aux textes alchimiques, aux *Mille et Une Nuits*, apparaît dès lors comme une stratégie d'évasion face à une réalité insupportable[500]. »

Dans ce rêve, le narrateur fait une projection de soi, entre angoisse et fantasme, peur et désir. À la partie diurne, « réelle », revient la lecture, l'exploration des lieux et des livres, les impressions rendues par les pierres et les peintures, le songe sur la matière et les couleurs, l'imagination maniant les cartes à jouer… Ce temps est intérieur, intellectuel, linguistique principalement : l'activité se concentre dans une copie par les mots de tout ce qu'il voit – objets et lignes graphiques. Si ce narrateur-là n'est pas (encore) un alchimiste ni encore un écrivain, le Michel Butor de 1976 est, quant à lui, appliqué à travailler le matériau linguistique afin de parvenir par cet art à faire voir un réel, ressurgi de son passé, ennobli par le temps mais encore meurtri par des réminiscences de la guerre proche.

Par différence avec la veille, le conte nocturne présente une intrigue avec plusieurs rebondissements resserrés. Alors que la situation initiale est perturbée par un adversaire extérieur – les militaires – la seconde grosse perturbation est causée par le héros. Trois personnages la paieront de leur vie : la princesse/étudiante enfermée, la magicienne et, d'une certaine manière son père. Les émotions fortes sont au rendez-vous d'une période terrible pour une jeunesse téméraire : l'attaque du convoi, la rébellion contre le vampire, qui, avant d'être un monstre, est un concurrent amoureux direct, l'envol dans les airs, l'errance consécutive au bannissement…

Ce *capriccio* est un creuset d'autres textes : il ne les naturalise pas, ne les fait pas disparaître ; il laisse manifeste leur éclatement, leur mélange et leur transformation. L'écrivain vampirise d'autres textes.

> La citation est un procédé fondamental de l'art moderne. Il y a modernité quand on sait qu'on se trouve au terme d'une longue histoire, quand on sait qu'il y a déjà eu beaucoup de livres, beaucoup de peinture, beaucoup de musique avant nous. On ne peut pas faire comme si cela n'existait pas. Dans le cas d'une autobiographie comme mon *Portrait de l'artiste en jeune singe*, celui qui *écrit* est en même temps *lu*. Lu à travers les citations qu'il choisit. Lu dans d'autres textes qui anticipent le sien et qui lui ont servi de vivier. Nous avons tous été racontés avant même de vivre, et nos récits vont modifier d'autres récits qui étaient déjà là, dans le passé. Utiliser une citation, ce n'est pas seulement rendre hommage à un auteur qu'on aime : c'est éclairer notre propre naissance, le sous-sol de la maison que l'on construit. Au fond, je n'ai pas écrit ce livre pour raconter ma vie : je raconte ma vie pour parler d'autre chose[501]…

[500] *Ibid.*, p. 176.
[501] BUTOR Michel, *Curriculum vitae*, *op. cit.*, pp. 176-177.

Cette citation borgésienne – le vécu lui-même est livre – et proustienne peut être complétée : il fait un peu plus que citer : le texte de Galland est transformé par la lecture (le rêve) et, le rêve, transformé par le héros dans son vécu.

La métamorphose est le principe suprême du *Portrait de l'artiste en jeune singe*. Transformation stylistique en un français « coulant, châtié » ; transformation de l'étudiant en apprenti et en singe dans la réécriture ; des cartes de jeu en histoires…

Trois significations mobilisent la métaphore – métamorphose d'un signifiant en un autre – du singe et la métamorphose du jeune héros en singe :

1) Au cours des séminaires : « J'étais frère lai, j'étais un singe[502] ». Le narrateur est accepté, toléré dans les débats mais n'y participe pas pleinement, laissant aux autres la polémique savante. L'attribut aurait alors une valeur d'autodérision : il ferait semblant d'être un étudiant aussi performant que les autres sans atteindre leurs compétences ?
2) Pour les alchimistes et l'iconographie médiévale, le singe est une métaphore de l'artiste et de l'alchimiste, car ils imitent la nature et, l'imitant, la transforment. Cette deuxième signification est particulièrement importante, corroborée de plus par la troisième, car l'alternance des deux voix narratives repose sur l'analogie entre le calligraphe et l'alchimiste, entre l'écrivain-artisan qui reproduit les écrits existants et l'imitateur de la création divine[503].
3) « En Egypte, le dieu de l'écriture, Thot, était souvent représenté par un singe. » Cette phrase est placée en épigraphe à la deuxième partie, consacrée au voyage dans le « Saint-Empire » Germanique.

L'alchimie est le modèle gratifiant de l'écriture comme réécriture ; le conte des *Mille et Une Nuits* en est la mise à distance inquiète et moqueuse.

Selon Dominique Jullien, cette réécriture d'un conte des *Mille et Une Nuits* se justifie par l'écriture « citationnelle », « plagiaire » de Michel Butor :

[502] *Id*, *Portrait*…, *op. cit.*, p. 42.
[503] Michel Butor explique cela dans son entretien avec André Clavel, BUTOR Michel, *Curriculum vitae*, entretien avec André Clavel, Paris, Plon, 1996, p. 175.

> Le choix des *Mille et Une Nuits* s'explique, croyons-nous, par le statut paradoxal de ce livre qui n'en est pas un, dont il n'existe que des versions, des manuscrits, des traductions, des interpolations ou des imitations, des éditions dont aucune n'est définitive. Le livre illustre donc de manière idéale la conception que se fait Butor de la littérature comme un vaste répertoire de textes où l'on peut puiser à loisir. Cependant, pourquoi ce conte plutôt qu'un autre ? Evidemment parce que le héros du conte, métamorphosé en singe, se prête fort bien à la représentation symbolique d'une certaine idée de l'écriture[504].

Michel Butor, évidemment, n'a pas le privilège d'une telle vision de la littérature : elle s'est imposée dans la littérature moderne du XX^e^ siècle et plusieurs écrivains dont nous avons parlé la partagent : Jorge Luis Borges, Italo Calvino, John Barth… pour ne rappeler que les plus connus. Les nombreux contes des *Mille et Une Nuits* sont un « vivier » qui met à disposition du lecteur plusieurs récits de son vécu pour l'éclairer et le modifier ; des contes qui ont des apparences du rêves.

Le rêve incorpore donc la faute dans une histoire, il double de manière onirique la formation du narrateur. Mais, exorcisme ou non, il a pour revers d'*inscrire* la faute dans le devenir de l'artiste, c'est-à-dire de la fixer et de l'intégrer à un ensemble signifiant[505]. Pourquoi est-il besoin d'une telle faute ? Mise à part l'explication psychanalytique, liée à la réécriture d'un scénario d'émancipation, et l'explication anthropologique-théologique, reprenant la malédiction du pêché, cette faute a une conséquence positive présentée par le texte : l'étudiant, privé d'apparence humaine et de parole, est obligé de se faire reconnaître par l'écriture, donc à mettre en pratique à des fins personnelles ses connaissances.

Au début du voyage, il est équipé de toutes ses connaissances, acquises patiemment ; l'épreuve auquel il se confronte l'amène à une nouvelle étape d'initiation, celle de l'humilité et de la frustration, vue avec autodérision – le singe. De ce point de vue, les deux récits lisibles menés de front s'organisent aussi temporellement : le réel diurne représente le temps d'assimilation du savoir ; le récit nocturne la mise en scène de son incorporation et le dépassement possible de sa condition grâce à cette appropriation. Le recul des années ajouterait alors au rêve sa tonalité parodique, le « texte » parodié étant moins le conte des *Nuits* que cette période reconstituée. L'artiste n'est qu'un singe : la réécriture du conte du deuxième calender en fait la démonstration : il imite, reproduit, en déformant ou en exagérant – la déformation provenant ici du décalage entre le style d'Antoine Galland, son influence sur le style du récit autobiographique et les univers représentés.

---

[504] JULLIEN Dominique, *Les amoureux de Schéhérazade*, *op. cit.*, p. 158.

[505] Comme le dirait le narrateur de Paul Auster dont nous parlerons tout à l'heure, ce qui dans la réalité est analysé comme fortuit, coïncidence, aléa des contingences devient « chargé » de sens dans un récit…

Le rêve masque et révèle les désirs et les angoisses ; il permet de fuir son présent et de le retrouver sous d'autres figures. Par delà cette transposition, il convertit l'expérience intime en une histoire et propose ainsi un scénario d'émancipation. Le rêve fixe la faute à l'origine du devenir mais fait de l'écriture le dépassement, la « transmutation » de la culpabilité. Ce dépassement a eu pour effet d'offrir à Butor la voie d'une création littéraire consciente de son caractère artisanal ou, plutôt, alchimique, c'est-à-dire transformatrice d'anciens matériaux, qu'ils soient textuels ou vécus.

3. Portrait d'un homme seul : *L'invention de la solitude*

Le *Portrait de l'écrivain en jeune singe*, « mythe de genèse[506] » de l'œuvre, subvertit l'écriture autobiographique. Il mène de front récit autobiographique, dont le pacte de lecture est assuré par les entretiens et d'autres ouvrages de l'auteur, et, avec la réécriture du conte des *Nuits*, l'autofabulation, c'est-à-dire l'invention d'une histoire imaginaire dont le « je » est le héros[507]. *L'invention de la solitude*, quant à elle, se rapproche du régime de l'autofiction par l'ambiguïté et par le geste ostentatoire de mise à distance du Moi par un quasi-homonymat.

L'autofiction, notion lancée par Serge Doubrovsky en 1977 a permis à plusieurs sortes d'écritures du Moi, qui voulaient se démarquer de la démarche autobiographique traditionnelle, de se situer entre le roman autobiographique et l'autobiographie et/ou penser la « fictionnalisation du moi ». Philippe Gasparini, dans *Autofiction : une aventure du langage*, tente de faire le point sur l'émergence supposée d'une nouvelle catégorie de textes et sur l'évolution d'une notion dont la « polysémie, ou plutôt [la] viscosité sémantique » rend délicate une assise théorique : celles proposées par Doubrovsky, hésitant entre restriction et élargissement, celle de Gérard Genette, évoquée de *Figures IV* à *Métalepse*, celles encore de Vincent Colonna, Manuel Alberca et Paul Nizon. Prenant acte de la divergence entre les définitions et de la grande diversité des pratiques individuelles, Philippe Gasparini déduit une terminologie large : « Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et

[506] JULLIEN Dominique, *Les amoureux de Schéhérazade*, *op. cit.*, p. 184.
[507] GASPARINI Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seul, coll. « Poétique », 2008, p. 298.

l'expérience[508]. » Il ajoute aussitôt des précautions en précisant que ces « traits constituent des indices plus que des critères. Il n'est pas nécessaire qu'ils apparaissent tous, mais plus ils seront nombreux, variés et originaux, plus le texte se distinguera de l'autobiographie et du roman autobiographique traditionnels » et il affine par l'examen de quelques procédés d'écriture[509]. Quelques années après, dans une conférence donnée en 2009 à l'Université de Lausanne, il condense ces analyses et désigne plus résolument une acception :

> À mon avis, le terme d'autofiction devrait être réservé aux textes qui développent, en toute connaissance de cause, la tendance naturelle du récit de soi à se fictionnaliser. Une situation, une relation, un épisode, sont mis en récit, scénarisés, intensifiés et dramatisés par des techniques narratives qui favorisent l'identification du lecteur avec l'auteur-héros-narrateur. D'un point de vue pragmatique, ce sont des romans autobiographiques, fondés sur un double contrat de lecture[510].

Quelle que soit sa place dans « l'espace autobiographique » – par rapport aux autres néologismes de l'autofabulation, de l'autonarration[511] ou de l'auto-essai –, la catégorie de l'autofiction met donc en vitrine « une ontologie et une éthique de l'écriture du moi » d'après laquelle « one peut pas se raconter sans se construire un personnage, sans bâtir un scénario, sans " façonner " une histoire[512] », ce que, bien avant Serge Doubrovsky, Rousseau, Freud, Sartre et Lejeune avaient déjà bien perçu. L'autofiction, fille de l'époque post-moderne, franchit allégrement la frontière entre « référencialité » et « fictionnalité », tout en cherchant à s'auto-légitimer par rapport aux pratiques antérieures[513]. Nous insistons sur cet aspect plutôt que de donner un résumé étendu de la réflexion de Gasparini, car nous avons peu besoin de cette notion pour notre corpus ; c'est d'abord ce double aspect qui nous intéressera particulièrement pour les textes à venir : l'ambiguïté entre l'invention de soi et le testimonial ; et la récusation des pratiques traditionnelles de l'autobiographie.

---

[508] *Ibid.*, p. 311.
[509] *Loc. cit.*
[510] GASPARINI Philippe, « De quoi l'autofiction est-elle le nom ? », Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009. Lisible en ligne : http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini [dernière consultation, le 10/10/2011]. Les autres articles présents sur le site traitent eux aussi de l'autofiction.
[511] Néologisme d'Arnaud Schmitt , il « ne désigne pas un genre mais la forme contemporaine d'un archigenre, l'espace autobiographique. Il recouvre des textes strictement autobiographiques […] et des romans autobiographiques. […] Le concept d'autonarration permet de sélectionner, dans cet espace autobiographique, les textes véritablement modernes (ou postmodernes) en ce qu'ils thématisent leur statut pragmatique par des moyens artistiques originaux. » GASPARINI Philippe, *op. cit.*, pp. 313-314.
[512] *Id.*, art. cit.
[513] Philippe Gasparini ne maque pas de relever l'intérêt stratégique des nouvelles notions pour obtenir une visibilité et une reconnaissance dans le champ, tout en surmontant le statut infra-littéraire ou précaire accordé à l'autobiographie. Nous renvoyons aux pages où l'auteur expose les conditions d'émergence littéraires et culturelles du phénomène : *Id.*, *op. cit.*, pp. 318-326.

Nous retiendrons donc cette acception de Philippe Gasparini dans la mesure où elle conduit à une base terminologique opératoire, fruit d'une minutieuse enquête menée sur ce phénomène.

À la mort de son père un samedi de janvier 1979, le jeune aspirant écrivain Paul Auster[514] se met à écrire *L'invention de la solitude*[515], texte de deuil et de délivrance, puisant à une double expérience personnelle : celle de la relation à son père, celle faite de la matière de ses lectures. Dans des entretiens, avec le recul des années, Auster assigne une visée double à ce roman autobiographique[516] ou plutôt à cette autofiction : d'une part, essayer de connaître son père et, de là, explorer « la façon dont on pourrait commencer à parler d'autrui, et même de la question de savoir si c'est possible ou non[517]. » D'autre part, se servir de soi-même pour « explorer certaines questions qui nous sont communes à tous : comment nous pensons, comment nous nous souvenons, comment nous nous trimbalons à tout moment notre passé avec nous. Je m'examinais de la même façon qu'un savant étudie un animal de laboratoire[518]. » Cette répartition, sans décider de l'organisation en deux parties du livre, l'influence peut-être : seule la première partie, plus brève, est consacrée au père.

Soi-même et l'autre, l'expérience individuelle et la tension vers l'universel forment l'abscisse et l'ordonnée de ce texte, le sujet étant installé en point d'origine : « Je considère moins ce livre comme une autobiographie que comme une méditation sur certaines questions, dans laquelle je me sers de moi-même comme personnage central[519]. » Dans la première partie, ce personnage central s'exprime à la première personne et enquête sur l'identité du père à travers des souvenirs et des archives. Dans la seconde partie, il « décide de s'appeler

[514] Né en 1947, Paul Auster passe son enfance à New-York. Avant d'entrer à l'Université et vivre de petits boulots, il découvre l'Europe, dont Paris où il retourne en 1967 dans le cadre d'un échange universitaire. Quatre ans plus tard, il s'y installe. Il écrit des poèmes, réalise des traductions, fait des piges et donne des cours. Après deux ans dans le Var, il rentre aux Etats-Unis en 1974. Son fils Daniel, dont il parle dans *L'invention de la solitude*, naît en 1977. En janvier 1979, alors qu'il vient de terminer un texte en prose au titre prémonitoire de la mort et de l'oubli, *White Spaces*, il apprend la mort de son père. L'héritage qu'il reçoit lui permet de se consacrer à l'écriture et il commence *L'invention de la solitude*. A partir de 1987, il enseigne à Columbia et à Princeton.

[515] AUSTER Paul, *The invention of solitude* [1982], London/Boston, Faber and Faber, 1988, 173 p.; trad. fr. Christine Le Bœuf, *L'invention de la solitude* [1988], Arles, Actes Sud, 1991, 220 p.

[516] Annick Duperrey, spécialiste française d'Henry James et de Paul Auster, déclare « une « œuvre séminale et précisément hybride, à mi-chemin entre le récit autobiographique et l'esquisse d'un art poétique. » DUPERRAY Annick, *Paul Auster : les ambiguïtés de la négation*, Paris, Belin, 2003, p. 11. Pour Sophie Chambon, « Auster dénoncerait plutôt les mécanismes de falsification de toute expérience autobiographique, en écrivant sous contrainte, en évoquant par des voies obliques ce qui ne peut se dire : l'insupportable et l'inconscient. » CHAMBON Sophie, « L'invention de l'écriture et la fabrication du roman », dans *L'œuvre de Paul Auster. Approches et lectures plurielles*, Annick Duperray (dir.), Arles, Actes Sud/Université de Provence, 1995, p. 54.

[517] *Ibid.*, 248.

[518] AUSTER Paul, *L'art de la faim*, trad. Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1992, p. 281.

[519] *Ibid.*, p. 247.

A. » et cumule des souvenirs, des commentaires sur la mémoire, la solitude ou l'enfance, et des notes sur des lectures, au nombre desquels le début des *Mille et Une Nuits*.

Le processus d'écriture dans *L'invention de la solitude* résiste contre au moins deux disparitions. La disparition du père tout d'abord : « Mon père est parti. Si je ne fais pas quelque chose, vite, sa vie entière va disparaître avec lui[520]. » Le « Portrait d'un homme invisible » ("*Portrait of an Invisible Man*") sauve ce père d'un oubli que toute sa vie semble s'être efforcée d'appeler. Homme indifférent à tout, éternellement absent aux autres, d'une « neutralité […] implacable », hermétique et prévisible, « il n'a [jamais] été capable d'être où il était. Toute sa vie il a été ailleurs, entre ici et là. Jamais vraiment ici. Et jamais vraiment là[521]. » Dans cette recherche du père « par instantanés[522] », l'écriture, sorte de *work-in-progress*, accumule des informations mais répugne visiblement à en déduire une interprétation globale ou un jugement ; le narrateur se heurte à l'impossibilité de se faire une idée claire, juste de l'homme impénétrable qu'était son père. Afin que le deuil, inchoatif au travail d'écriture et de mémoire, s'accomplisse et que la vie se poursuive, il faut réinventer ce père dont l'indifférence, le détachement, rend difficile voire impossible le lien affectif, nourricier de la mémoire. Que le narrateur se l'avoue ou non, une large part d'imaginaire doit intervenir dans l'émergence du père et combler l'ignorance.

La sauvegarde des souvenirs n'est que provisoire : le manque taraude toujours le narrateur. L'écriture a exhumé des faits, des observations, des impressions, des interprétations mais de manière éclatée, sans dégager une signification et sans que le deuil s'accomplisse. Le discours du narrateur ne fait pas évoluer les sentiments vers une résolution : ni dépassement ni résorption de la mort. La hantise de la mort persiste et la culpabilité s'accroît : s'il y avait eu un désir cathartique inhérent à cette écriture, il tournerait à l'échec. L'effort d'analyse, de compréhension lui-même, piétine ou doit concéder le morcellement des connaissances[523]. L'oubli, enfin, gagne du terrain au fur et à mesure que le dicible s'épuise :

---

[520] "*I thought: my father is gone. If I do not act quickly, his entire life will vanish along with him*": AUSTER Paul, *Invention of solitude*, op. cit., p. 6 ; trad. cit., p. 12.

[521] "*It was never possible for him to be where he was. For as long as he lived, he was somewhere else, between here and there. But never really here. And never really there*." *Ibid.* p. 19 ; trad cit., p. 33.

[522] SAMMERCELLI Françoise, « L'invention d'une écriture : filiation et altérité dans *L'invention de la solitude* », dans *L'œuvre de Paul Auster. Approches et lectures plurielles, op. cit.*, p. 26.

[523] *The rampant, totally mystifying force of contradiction. I understand now that each fact is nullified by the next fact, that each thought engenders an equel and opposite thought. Impossible to say anything without reservation: he was good, or he was bad; he was this, or he was that. All of them are true. At times I have the feeling that I am wrinting about three or four different men, each one distinct, each one a contradiction of all the others. Fragments. Or the anecdote as a form of knowledge*." *Ibid.*, p. 61. « Poids insidieux, totalement déconcertant, de la contradiction. Je comprends à présent que tout fait est annulé par le suivant, que chaque pensée engendre sa symétrique opposée et de force égale. Impossible d'affirmer sans réserve : il était bon, ou : il était mauvais ; il était ceci, ou cela. Le tout est vrai. Il me semble parfois que j'écris à propos de trois ou quatre hommes

« Si inutiles que paraissent ces mots, ils m'ont néanmoins protégé d'un silence qui continue de me terrifier. Quand j'entrerai dans ce silence, cela signifiera que mon père a disparu pour toujours[524]. »

L'activation, la mobilisation de la création par la phase de deuil fait suite à une crise. Le texte de Paul Auster, contrairement à d'autres productions de l'identité narrative, ne la figure pas dans une histoire : elle reste au fondement, tandis que l'écriture se voue à une exploration, sans viser la constitution d'une histoire cohérente et se laissant travailler par le passé.

La deuxième partie, « Le livre de la mémoire » relance l'écriture, éclatée, erratique et la saisie fragmentaire des connaissances. Au morcellement des objets, des souvenirs, des faits du premier livre, répondent les rencontres et les lectures du second. Les références littéraires s'étaient déjà infiltrées dans le portrait du père mais dans ce travail de rédemption par l'enfantement « de son propre père », de renaissance et d'adoption de la solitude, elles composent le fonds de la mise à distance du passé et de sa reconstitution par le détour d'autres discours et d'autres histoires. La solitude du père ne focalisant plus l'écriture du fils, c'est celle de ce dernier qui est à l'origine de ce deuxième livre. Dans une chambre étroite, image possible du corps de l'écrivain, cette solitude sordide, accablante et, pour ainsi dire, morbide l'« englu[e] dans la nostalgie de la mémoire[525] » mais se peuple peu à peu de présences et de voix[526] ; l'écriture du narrateur est travaillée de l'intérieur par les souvenirs et par ces autres voix, les lectures :

> Créer, ce n'est pas que se mettre au travail. C'est se laisser travailler dans sa pensée consciente, préconsciente, inconsciente, et aussi dans son corps, ou du moins dans son Moi corporel, ainsi qu'à leur jonction, à leur dissociation, à leur réunification toujours problématique. Le corps de l'artiste, son corps réel, son corps imaginaire, son corps fantastique, sont présents tout au long de son travail et il en tisse des traces, des lieux, des figures dans la trame de son œuvre[527].

---

différents, tous bien distincts, chacun en contradiction avec tous les autres. Des fragments. Ou l'anecdote comme une forme de connaissance. » trad. cit., pp. 101-102. "*Or else : the vanity of trying to say anything about anyone*" *Ibid.*, p. 63 ; « Ou encore : la vanité de prétendre dire quoi que ce soi à propos de quoi que ce soit. » trad cit., p. 104.

[524] "*No matter how useless these words might seem to be, they have nevertheless stood between me and a silence that continues to terrify me. When I step into this silence, it will means that my father has vanished forever*." *Ibid.*, p. 65 ; trad. cit., p. 107.

[525] DOW William, « *L'invention de la solitude* : lueurs dans l'appréhension de l'authenticité », art. cit., p. 46.

[526] Dans *L'Art de la faim*, il écrit : « Le plus étonnant, à mon avis, c'est que le moment où l'on est le plus seul, où l'on entre vraiment dans un état de solitude, est aussi le moment où l'on cesse d'être seul, où l'on devient conscient de ses liens avec les autres », dans AUSTER Paul, *L'art de la faim*, trad. Christine le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1992, 299 p. Ces liens sont notamment ceux qui ont formé le « je » : « nous vivons seuls, mais en même temps nous ne sommes que ce que les autres ont fait de nous », ibid., p. 89.

[527] ANZIEU Didier, *Le corps de l'œuvre, op. cit.*, p. 44.

Un travail du Moi par l'imagination, par les lectures, par l'inconscient et par l'en-deçà de toute parole aussi, semblable, dit encore Didier Anzieu, « avec le travail de la question, autrement dit de la torture[528]. » Aucune sérénité en effet dans l'écriture de A. : la mise en présence du sujet avec les autres écrivains, La littérature travaille le lecteur devenu créateur.

Les hypo- et intertexte, inégalement exploitées, renvoient à des textes majoritairement européennes – Pascal, Maurice Blanchot, Hölderlin, Marcel Proust, Anne Franck, Sigmund Freud, les aventures de Pinocchio de Collodi, et minoritairement moyen-orientales, avec la Bible et *Les Mille et Une Nuits*, et russes – deux rappels de Tolstoï et Dostoïevski. Ils se répartissent entre la relation de l'enfant à son père – y compris entre A. et son fils Daniel –, la solitude et le hasard, trois thèmes liés entre eux et tenus par le régime de la remémoration. Trois thèmes que la lecture du début des *Mille et Une Nuits* reliera.

A. interprète ses lectures en fonction de l'isolement et du travail de mémoire. Elles réfléchissent le présent ou le passé pour fournir des significations à des faits et à des objets inertes, neutres, insignifiants par eux-mêmes. Le rapprochement des textes et du monde fait se croiser deux lectures : l'une, théorisée entre autres par l'herméneutique de Gadamer, lit dans les livres, ou plutôt dans les bribes de livres, des significations déterminées par ses besoins et par une certaine projection de soi ; l'autre qui, par effet de miroir, lui restitue valeurs, représentations et significations et les investit pour penser le monde. Il ne s'agit donc pas d'une écriture reposant sur une succession de mises en abîme mais d'un constant aller-retour du questionnement interprétatif – toujours sceptique quant à la possibilité du sens – entre les textes et le monde.

Le détournement des textes s'applique aussi aux faits : tout le réel tire son pouvoir de suggestion et de signification des accroches de ses éléments par le sujet :

> Et il s'interrogeait sur cette tendance de son esprit à se jouer de lui, à transformer toujours toute chose en une autre, comme si derrière chaque réalité se cachait une ombre, aussi vivante pour lui que l'objet qu'il avait devant les yeux, et à la longue il ne savait plus, il n'aurait plus pu dire laquelle il voyait vraiment. Et c'est pourquoi il arrivait, il arrivait souvent que sa vie ne lui semble plus se dérouler dans le présent[529].

À l'égard des textes lus, elle conduit à voir une histoire sous une autre histoire : chaque lecture ou chaque souvenir ramené à la conscience désigne autre chose que son référent

[528] *Loc. cit.*
[529] "*And he wondered at this trick his mind continued to play on him, this constant turning of one thing into another thing, as if behind each real thing there were a shadow thing, as alive in his mind as the thing before his eyes, and in the end he was at a loss to say which of these things he was actually seeing. And therefore it happened, often it happened, that his life no longer seemed to dwell in the present*." *Ibid.*, p. 135; trad. cit., p. 212.

premier, comme dans ce poème de Lycophron où « rien n'est jamais nommé, tout devient référence à autre chose[530] » : la solitude, la chambre qui est un univers, les épreuves et les violences faites aux enfants et les retrouvailles du père et du fils avec la sauvegarde du premier par le second. Ces intertextes raniment à sa conscience d'autres voix, d'autres solitudes et l'aident à atteindre sa solitude, à l'assumer afin de rencontrer celle des autres ; et, parmi celles des autres, la solitude de son père à sauver et de son fils sur lequel veiller.

La lecture-palimpseste, réalisée idéalement dans la traduction[531], rapproche les trois principaux commentaires : celui de l'histoire de Jonas dans l'Ancien Testament, celui de l'histoire de Pinocchio par Collodi et celui du début des *Mille et Une Nuits*. Tous les trois ne se superposent pas exactement, mais ils se rappellent entre eux. A. exploite le parallèle évident entre l'histoire de Jonas et celle de Pinocchio, au sujet de laquelle il écrit cette annotation déterminante et la répète : « Est-il vrai qu'on doit plonger dans les profondeurs de la mer pour sauver son père avant de devenir un vrai garçon[532] ? » Plus loin, il confirme que « c'est l'image de Pinocchio en train de sauver Geppetto (quand il nage avec le vieil homme sur son dos) qui à ses yeux donne son sens à l'histoire. […] le fils sauve le père[533]. » A. insiste sur cet acte d'amour et de renaissance. Le sauvetage du père par le fils dans Pinocchio décrit ce que lui rêverait de réaliser, sans jamais le dire explicitement : sauver son père et effacer l'incompréhension du passé ainsi que la honte de n'avoir pas été un bon fils. Toute l'aspiration à la rédemption du « Livre de la mémoire » se lit donc dans l'exploit du pantin, de même qu'elle pourrait se lire dans l'histoire de Jonas. Mais, étrangement, à la différence du narrateur de Karen Blixen, A. ne relève pas cette interprétation. Il lui préfère la parole prophétique puis la « justice pour tous » ; il se contente de citer l'appel de Jonas à Dieu et la miséricorde qu'Il lui donne en réponse. Comme quoi A. approche la figuration de la rédemption mais ne franchit pas le pas de l'actualisation.

Mais A. n'écrit pas seulement sur la filiation par désir de rachat. Tous les textes cités qui traitent du rapport père-fils ou mère-fils concernent également la relation avec son fils D.,

---

[530] "*In his dense, bewildering poem, nothing Is ever named, everything becomes a reference to something else*": *Ibid.*, p. 128; trad. cit., p. 201.

[531] "*He sits at his desk reading the book in French and then picks up his pen and writes the same book in English. It is both the same book and not the same book, and the strangeness of this activity has never failed to impress him.*" *Ibid.*, p. 136. « Assis à son bureau, il lit le texte français, puis prend son stylo et écrit le même texte en anglais. C'est et à la fois ce n'est pas le même livre, et il n'a jamais manqué d'être impressionné par le *caractère étrange* de cette activité. » *Ibid.*, p. 212. Nous soulignons. Le narrateur dit traduire un ou deux moments de sa vie : chaque moment répète ou anticipe l'instant où il prend conscience de sa solitude peuplée à « la veille de Noël 1979 dans sa chambre du 6, Varick Street » : *ibid.*, p. 213.

[532] "*Is it true that one must dive to the depths of the sea and save one's father to become a real boy*?"*Ibid.*, p. 79; trad. cit., p. 126.

[533] "*it is the image of Pinocchio saving Gepetto (swimming away with the old man on his back) that gives the story meaning for him. […] The son saves the father*."*Ibid.*, pp. 133-134 ; trad. cit., p. 208.

dans laquelle s'insinuerait la crainte d'être à son tour un mauvais père. « Toutes les coïncidences qui paraissent s'être multipliées autour de lui sont […], d'une certaine manière, reliées à l'un de ses souvenirs d'enfance comme si, dès qu'il commence à se rappeler celle-ci, l'univers même retournait à un stade antérieur. […] Il se souvient de son enfance et celle-ci s'énonce pour lui dans le présent[534]. » Son enfance contribue à ordonner l'édifice de la mémoire mais ne signifie pas. Tout le processus d'écriture subit cette absence de sens que les « connexions » ne comblent pas :

> La connexion existe. Mais lui donner un sens, chercher plus loin que le simple fait de son existence, reviendrait à construire un monde imaginaire à l'intérieur du monde réel, et il sait que cela ne tiendrait pas debout. Quand il en a le courage, il adopte pour principe initial l'absence de signification, et il comprend alors que son devoir est de regarder ce qui est devant lui (même si c'est également en lui) et de dire ce qu'il voit. Il est dans sa chambre, Varick Street. Sa vie ne signifie rien. Le livre qu'il est en train d'écrire ne signifie rien. Il y a le monde et ce qu'on y rencontre, et en parler, c'est être dans le monde[535].

La lecture des contes des *Mille et Une Nuits* intervient dans le mouvement de cette vanité de la signification et, donc, d'une écriture condamnée à la collecte désordonnée des faits et des textes. Alternant citation de la traduction de John Payne[536] et paraphrase, Paul Auster retrace les grandes lignes du conte de Shahrâzâd autour de la polarité violence-parole, mais sans développer de commentaire. Alors que son écriture opère une réfutation de la mort, de la disparition, il ne se complaît pas à solliciter les significations curatives de ce conte et se contente de : « Parle ou meurs. Et aussi longtemps que tu parleras, tu ne mourras pas[537]. » Ce serait un premier décalage, comparé aux lectures routinières des *Nuits*. Une fois posée cette « question de vie ou de mort », il peut atteindre le cœur de son intérêt pour le début des *Mille et Une Nuits* : l'histoire du marchand et du génie. Le narrateur illustre d'abord par cette histoire deux tendances de l'imagination que lui-même met à profit dans son écriture : l'oubli du réel immédiat et la découverte d'autres histoires, d'autres situations, d'autres personnes, d'autres mondes. L'un écarte du réel, l'autre intervient sur la sensibilité et les connaissances par le travail de l'imagination. Il y trouve un modèle de sa propre survie par la parole. Il y

---

[534] "*All the coincidences that seems to have been multiplying around him […], are somehow connected with a memory of his childhood, as if by beginning to remember his childhood, the world were returning to a prior state of its being. […] He is remembering his childhood, and it is writing itself out for him in the present.*" *Ibid.*, p. 149; trad. cit., p. 233-234.

[535] "*The connection exists. But to give it a meaning, to look beyond the bare fact of its existence, would be to build an imaginary world inside the real world, and he knows it would no stand. At his bravest moments, he embraces meaninglessness as the first principle, and then he understands that his obligation is to see what is in front of him (even though it is also inside him) and to say what he sees. He is in his room on Varick Street. His life has no meaning. The book he is writing has no meaning. There is the world, and the things one encounters in the world, and to speak of them is to be in the world.*" *Ibid.*, pp. 147-148 ; trad. cit., p. 231.

[536] Sa traductrice française, Christine Le Bœuf, cite celle de Mardrus.

[537] "*Speak or die. And for as long as you go on speaking, you will not die.*" *Ibid.*, p. 149; trad. cit., p. 234.

trouve également au moins deux images de sa solitude : celle du marchand prêt à mourir et celle de Shahryar aux prises avec ses monstres.

Les lectures du conte du marchand par A. reposent sur deux interprétations inhabituelles, en décalage par rapport aux interprétations coutumières. La métamorphose d'abord :

> Qu'est-ce que cela signifie, en effet, de regarder quelque chose, un objet réel dans le monde réel, un animal, par exemple, en affirmant que ce n'est pas ce que l'on voit ? Cela revient à dire que toute chose possède une double existence, à la fois dans le monde et dans nos pensées, et que refuser d'admettre l'une ou l'autre, c'est tuer la chose dans ses deux existences à la fois. Dans les histoires des trois vieillards, deux miroirs se font face reflétant chacun la lumière de l'autre. L'un et l'autre sont des enchantements, le réel et l'imaginaire ensemble, et chacun existe en vertu de l'autre. Et il s'agit, véritablement, d'une question de vie ou de mort[538].

Le narrateur détourne nettement la lettre du texte car, pour les vieillards, si l'on se réfère au fonctionnement cognitif et ontologique des *Nuits*, ces animaux sont bel et bien des êtres métamorphosés. A., quant à lui, fait de la métamorphose la conjugaison des deux plans d'appréhension du réel : le réel objectif, neutre et vide de signes, saisi et transformé en signifiant par un sujet. L'imagination ne s'oppose pas à la réalité : ni fantaisie sans attaches, ni illusion, ni mensonge, elle donne sens au réel.

L'autre interprétation qu'il en tire est, elle aussi, inhabituelle : il s'agit d'une leçon sur la filiation, problématisant la responsabilité du père envers son fils d'une part et l'autonomie du fils sur le père d'autre part : « Le premier vieillard est arrivé dans le jardin à la recherche de son fils ; le génie y est venu pour tuer le meurtrier involontaire du sien. Ce que le vieux lui explique, c'est que nos fils sont toujours invisibles. C'est la plus simple des vérités : une vie n'appartient qu'à celui qui la vit ; la vie elle-même revendiquera les vivants ; vivre, c'est laisser vivre[539]. » L'ensemble de *L'invention de la solitude* conduit cette réflexion sur la fiction dans son traitement des événements, des personnes et des textes. Plus que dans les romans, dit Paul Auster, la réalité offre de troublantes coïncidences qu'il revient au sujet d'interpréter. Toutes les résonances des choses entre elles, semblables aux paronomases des

---

[538] *"For what does it mean to look at something, a real object in the real world, an animal, for example, and say that it is something other than what it is? It is to say that each thing leads a double life, at once in the world and in our minds, and that to demy either one of these lives is to kill the thing in both its lives at once. In the stories of the three old men, two mirrors face each other, each one reflecting the light of the other. Both are enchantments, both the real and the imaginary, and each exists by virtue of the other. And it is, truly, a matter of life and death." Ibid.*, p. 153; trad. cit., p. 240.

[539] *"The first old man has come to the garden in search of his son; the genie has come to the garden to slay his son's unwitting killer. What the old man is telling him is that our sons are always invisible. It is the simplest of truths: a life belongs only to the person who lives it; life itself will claim the living; to live or to live. And in the end, by means of these three stories, the merchant's life is spared*." *Ibid.*, p. 153; trad. cit., p. 240.

mots, aux palimpsestes et aux dialogues textuels, ne font sens qu'au moment où le sujet leur en confère un par les rapprochements qu'il perçoit et en vertu des ressemblances qu'il leur confère donc. Ce croisement d'une phénoménologie et d'une systématique relève elle-même d'une activité prise dans l'enfance : le jeu avec les objets, leur transfiguration par l'imaginaire et la signification ludique.

Un dernier décalage conclut la lecture : « Si la voix d'une femme qui raconte des histoires a le pouvoir de mettre des enfants au monde, il est vrai aussi qu'un enfant peut donner vie à des contes[540]. » Ce n'est pas : « Si la voix d'une femme a le pouvoir de sauver un peuple alors… » La question axiale de cette lecture, comme de celle des Aventures de Pinocchio, est celle de la filiation et des responsabilités de l'adulte dans le devenir de l'enfant. Du conte des *Mille et Une Nuits*, elle se dirige vers l'indignation contre les souffrances infligées aux enfants. A. revient au Livre de Jonas et aux aventures de Pinocchio qu'il avait déjà interprété précédemment.

Le récit du vieillard met en abîme la fonction exemplaire dévolue par A. à ces lectures. Le conte des *Nuits*, dans lequel le vieillard donne à penser au génie, derrière le génie à Shahryar par la voix de Shéhérazade et, derrière ce récepteur, à A. par la médiation du livre. Ce conte, enchâssé dans celui de Shahrâzâd, permet à A. de regarder plusieurs facettes de sa solitude et de son écriture. Ce sont des détours pour mieux penser, mieux « voir » ce qu'il vit, pour « parle[r] de lui-même comme d'un autre dans le but de raconter sa propre histoire[541] » : « Car telle est la fonction du conte : amener l'auditeur, en lui suggérant autre chose, à voir ce qu'il a devant les yeux[542]. »

« Texte miroir » ("Mirror text"), comme il l'écrit à la fin de cette lecture des *Nuits*, ces deux contes qui en contiennent d'autres redoublent, prolongent et complètent certaines significations des autres « textes-miroirs » : « L'histoire commence par la fin », l'histoire commence par la mort : par la menace de mort dans les *Nuits*, par la disparition du père et par celle de A. dans *L'invention de la solitude*. Ce point commun va au-delà du rapprochement. « Texte-miroir » : il faudrait entendre dans l'ellipse : le conte de Shahrazâd et celui du marchand sont un miroir de son propre texte : l'écriture pour survivre dans une solitude aidée d'autres solitudes.

---

[540] "*If the voice of a woman telling stories has the power to bring children into the world, it is also true that a child has the power to bring stories to life." Ibid.*, p. 154; trad. cit., pp. 241-242.
[541] "*he speaks of himself as another in order to tell the story of himself*." *Ibid.*, p. 154; trad. cit., p. 242.
[542] "*For this is the function of the story: to make a man see the thing before his eyes by holding up another thing to view*." *Ibid.*, p. 236.

L'œuvre romanesque de Paul Auster et en particulier ce texte a été quelques fois caractérisé comme « postmoderne[543] ». En effet, la structure fragmentaire, le *work-in-progress*, l'absence déclarée de projet romanesque, la mise à nu des fonctionnements de l'écriture, la destitution de l'écrivain-démiurge, les brisures de la causalité, des signifiants et du sens, l'errance en soi et dans le monde, l'exposition croissante de l'intertexte, la relativité de l'interprétation et une certaine primauté accordée au langage[544] collaborent à une mise en déroute du roman traditionnel.

Néanmoins, s'il incline dans la pente critique, sceptique et relativiste du postmodernisme, il n'adhère pas à l'incohérence. Ses commentaires sur le hasard et sur les lectures renchérissent certes sur la désorganisation du premier livre. Dans le cadre de l'identité narrative classique que définit Ricœur, celle de A. n'a aucune chance de s'épanouir : aucune intrigue, donc aucune organisation de l'existant selon un schéma, ne cadastre l'écriture ; le projet censé présider au « Portrait d'un homme invisible », défaillant, n'a pas été repris à l'orée du second livre. L'absence d'un socle n'équivaut pourtant pas à une entropie complète. L'écriture travaille à la captation de la connaissance ; elle récupère et recoud des éléments narratifs, personnels ou livresques et en retire de la signification. Une trajectoire vitale en émerge, l'intertexte gagne une cohérence au fur et à mesure des répétitions. Des exemples de comportement, des éléments narratifs concis racontant les peurs, des modèles d'écrivains produisent progressivement un réseau narratif, cohérent dans ses polarités mais défectueux quant aux liens. Bien que *Les Mille et Une Nuits* ne chapeautent pas ce réseau, bien qu'elles ne terminent pas non plus le « Livre de la mémoire », elles complètent plusieurs des schémas narratifs présents dans les autres hypotextes. Elles contribuent à la décantation de la réflexion, à son explicitation et illustrent principalement la responsabilité du sujet dans

[543] Voir entre autres MARTIN Brendan, *Paul Auster's Postmodernity*, New-York/London, Routledge, 2007, 237 p. Mais cette « reconnaissance » est reprise par d'autres, dont DOW « Si l'on prend comme point de départ la description que fait Racevskis du paradigme culturel postmoderne [destitution de l'ordre, de la raison, de la connaissance, des valeurs pour cause d'instrumentalisation par l'irrationalisme, l'émiettement, le fugitif, l'instable], on ne saurait trop insister sur le fait qu'Auster poursuit une déconstruction élaborée de l'esthétique postmoderne, et ce à l'intérieur même de ses présupposés. » DOW William, « *L'invention de la solitude* : lueurs dans l'appréhension de l'authenticité », dans *L'œuvre de Paul Auster. Approches et lectures plurielles*, *op. cit.*, p. 47. Son usage de « déconstruction » est sans doute exagéré ; le postmodernisme abonde dans le sentiment de perte de sens, de deuil, de blancheur, hérité aussi de Blanchot. Le rapport au postmodernisme a quelque chose à voir avec celui du narrateur à la mort. A la fois intégration : la mort est là, elle fait partie de moi, elle est une donnée de mon existence, car, étant homme dans la relation, la mort de l'autre creuse un vide en moi ; mais elle ne bloque pas l'effort de connaissance et de renaissance et de formation dans la création que met en lumière son analyse du Pinocchio de Collodi.

[544] "*Langage is not truth. It is the way we exist in the world*." *Invention of solitude*, *op. cit.*, p. 161 : « Le langage n'est pas la vérité. Il est notre manière d'exister dans l'univers. » Trad. cit., p. 253.

l'élaboration de la signification. Ce faisant, elles racontent une grande part de ce que A. interroge et essaye de rendre intelligible.

L'hypotexte des *Mille et Une Nuits* est le seul à vraiment faire ressortir le dépassement de la mort par la vie et, donc, à répéter ce qui s'effectue par la motricité de la mémoire. Auster évite la lecture thérapeutique – de son aveu, l'écriture ne guérit jamais rien. Le narrateur recherche dans les créations des autres, dans les expressions des autres, ce qui correspond, ce qui s'accorde à ses émotions. Ce travail de l'écriture fait progressivement advenir l'invisibilité des autres voix. En lisant dans *Les Mille et Une Nuits* que les fils sont invisibles à leurs pères et aux autres, A. tirerait, sans l'écrire, un enseignement sur sa solitude peuplés d'êtres invisibles tout en s'adressant à son père – ce qu'il faisait peut-être dès le début du « Livre de la mémoire ». Il donnerait à celui-ci un argument appuyant une demande de le « laisser vivre ». Mais, au-delà, la leçon vise les paternités – et pas seulement celle qui lie son père à lui.

Il faut peut-être, pour finir, revenir au « texte-miroir ». *Les Mille et Une Nuits* ne reflètent pas tout. Mais elles réfléchissent sans doute le nœud où s'entrelacent les lectures et les souvenirs, le nœud qu'est l'invention de la solitude. *Les Mille et Une Nuits* montrent à A. l'imagination création, le fait que tout geste et toute parole soit création, c'est-à-dire de l'ordre du réel et de l'imaginaire – ce que le philosophe Cornelius Castoriadis appelle « l'imagination créatrice ». Avant même toute velléité d'un sens fondé et légitime ou d'une vérité finale, la conscience « traite » le réel, crée l'invisible et donc fait passer dans le domaine de la signification. C'est ce qui a sauvé A. de la solitude. Les *Nuits*, selon A., disent aussi que l'invisible – les histoires – engendrent le réel ; elles accompagnent la naissance de la vie. *Les Mille et Une Nuits* raconteraient donc à A. son écriture comme processus d'émancipation d'une paternité non seulement « réelle » et réinventée mais aussi d'une paternité symbolique, livresque, littéraire. Il invente simultanément, par un mécanisme secret de causalités ou de coïncidences, sa solitude de fils et sa solitude d'écrivain.

Dans *L'invention de la solitude*, l'hypotexte des *Mille et Une Nuits* participe au premier chef à la constitution d'une identité narrative, non parce qu'il compose l'intrigue mais parce que l'invisible y est nommé : invisibilité des présences dans la solitude ; invisibilité du fils pour offrir un devenir à la filiation ; invisibilité de l'écriture qu'est la gestation des textes.

4. Conclusion : l'altérité narrative

Si l'on en croit ces analyses sur un corpus restreint, récits et poèmes se recoupent dans leur reprise des *Mille et Une Nuits*. La connaissance de soi et l'identité narrative dépendent d'une narrativité transgénérique.

Nous avons relevé les principales fonctions de l'hypertextualité : rhétorique, l'hypertextualité invente une figure de l'énonciateur, fournit des tropes pour accentuer la puissance évocatrice et le rendu émotionnel du texte ; narrative, elle collabore à la tension de l'intrigue – le déroulé de l'hypertexte suivra-t-il celui de l'hypotexte ? – et elle incite donc le lecteur à être actif. Cognitive, elle tient un discours indirect sur le moi. Poétique, elle transforme la langue (pour Butor) ou fonde une parole poétique. Des uns aux autres, il s'agit plus de gradations dans les pratiques, leur étendue et leur approfondissement. L'identification à un personnage par laquelle le sujet s'affirme et se transforme, se valorise ou se toise ironiquement est une version minimale de la « fictionnalisation » de soi. Pour le Sindbad de Gyula Krudy, version la plus réduite de l'identification, avoir pris pour modèle, en sa jeunesse, le marin légendaire, l'attache inexorablement à ce passé ; avec le temps, devenant un vieillard d'apparence jeune mais aux envies plus très vertes – allusion ironique au « vieux beau » ? – la distance avec son identification et, en conséquence, la force de la nostalgie, s'agrandissent. Le narrateur de Léonid Minor lui aussi change à partir du moment où il a lu le cinquième voyage. La comparaison avec Sindbad l'atteint dans la perception qu'il a de lui-même et de son protégé. À l'échelle d'une histoire mise en abîme, lue ou racontée par le narrateur, l'identification marque un temps du détour par la fiction pour se dire. L'intrigue détermine l'évolution du personnage, teste ses capacités, pose des problèmes et propose des solutions. « Les récits nous rappellent qu'entreprendre une action c'est se heurter à une résistance potentielle, c'est prendre le risque d'échouer dans l'actualisation d'un projet. Quand ce risque apparaît nul, quand on nage en pleine routine, il n'y a rien à raconter, le monde est absent, il n'y a pas *événement*, le temps est réduit à une simple répétition, à un éternel retour du *présent-absent*[545]. »

La fiction consiste en une médiation pour se dire, mais pas seulement : par le fonctionnement de la mise en abîme, elle est aussi une mise en relief de la narration et du récit, un double critique de ce qui se dit (plan de l'énoncé) et de comment cela est dit (plan de

[545] BARONI Raphaël, *La tension narrative : Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007, p. 411.

l'énonciation). Dans *L'invention de la solitude*, *Les Mille et Une Nuits* permettraient au narrateur de penser ensemble son activité scripturaire – qu'il ne reconnaît pas comme activité créatrice à part entière –, ses observations sur le langage et le réel et sa recherche de filiation.

Butor se rêve dans un univers linguistique précieux et désuet, localisé historiquement dans la traduction de Galland ; le lexique alchimique. La barrière entre l'énonciateur et le texte tombe ; ce dernier n'est plus une surface aqueuse où le sujet se sonde, où le lecteur se projette ; il investit le sémantisme de l'écriture, il crée le discours sur soi ou l'altère et, par rétroaction, transforme le sujet de l'énonciation. Les deux écrivains se séparent ici : Michel Butor se soumet à l'altérité du conte de Galland, à sa narration et à son style.

Ces réécritures ne conservent pas l'identité historique du texte. Ils estompent la différence. À rebours de sa spécificité – générique, stylistique, culturelle – elles agissent dans le sens d'un rapprochement vers soi, d'une plus grande abstraction et d'une universalisation du texte. Elles éliminent les déterminations idéologiques et font ressortir les structures narratives. Ainsi, dans *L'invention de la solitude*, A. tire de sa lecture des *Mille et Une Nuits* des leçons à portée générale, voire universelle – ce qu'il ne fait pas autant avec les autres textes. Ces leçons lui permettent de coordonner ses questionnements personnels avec ses souvenirs et ses lectures. Dans l'ensemble de ces réécritures, la frontière opaque de l'altérité et la démarcation avec l'autre personnage et ses actions sont franchies. Le « je » et son alter ego vont à la rencontre l'un de l'autre. L'identité est « refigurée[546] » dans l'interaction de la culture livresque et du fait concret, de l'imaginaire culturel et du fantasme, des aspirations personnelles et des valeurs collectives.

[546] RICOEUR Paul, *Temps et récit*, t. 1, *op. cit.*, p. 169. Pour la psychanalyse, de Freud à Lacan, se raconter est une façon d'imaginer sa vie qui influe sur la manière de la vivre. Voir entre autres HILMAN James, *La fiction qui soigne*, trad. Elise Argaud, Paris, Payot & Rivages, 2005, 267 p.

Conclusion

Réécrire *Les Mille et Une Nuits*, c'est d'abord se revendiquer d'un savoir-faire narratif. Le poème de Jorge Luis Borges et les récits d'Italo Calvino (hyper-roman) et de John Barth (*short story*) rejouent l'infini des *Mille et Une Nuits* en faisant abstraction de cet infini, c'est-à-dire en rêvant la tradition à partir de ses techniques ou des figurations de la littérature. Si *La mille et deuxième nuit* de Théophile Gautier faisait naître le motif stéréotypé de l'écrivain en Schéhérazade, ces trois réécritures font le mythe de la réécriture et, avec Khatibi, de l'engendrement des récits.

Entre ces réécritures et la méditation d'Abdelkébir Khatibi sur la séduction du récit, une différence nette apparaît dans le point de vue : là, *Les Mille et Une Nuits* sont un modèle extérieur, que l'écrivain sollicite pour chiffrer l'univers (le poème), renouveler son art narratif et semble fournir, déjà, les dispositifs « post-modernes » : la centralité de la métalepse et des mise en abîme, la distance parodique, l'hybridation des genres et la thématisation de la « littérature ». *Les Mille et Une Nuits* représentent un récit légendaire, admirable, mais ne fournissent pas un art narratif, seulement un retour vers les bases du récit à enchâssement. À l'inverse, dans *La Mille et troisième nuit*, comme dans les analyses de Jamel Eddine Bencheikh, le nouveau récitant, séduit, n'est, comme l'écrit Khatibi, qu'un scribe : il est déjà dans l'imaginaire littéraire et culturel des *Mille et Une Nuits*, au service d'un engendrement des récits. Il y a là, peut-être, une différence de position culturelle : les uns neutralisent les spécificités culturelles de leurs apports ; les autres se pensent à l'intérieur d'un imaginaire culturel duquel ils dépendent, d'une « voix immémoriale » prisonnière de la mort, d'une grande intimité dans ce qu'elle raconte : des histoires de la passion amoureuse absolue.

Si une impossibilité règne sur la réécriture des *Mille et Une Nuits* comme totalité – vers laquelle on ne peut que tendre – la réécriture de ses morceaux, avec ou sans le conte premier, révèle d'autres rapports aux *Nuits*, d'autres manières de les transmettre à côté des lieux communs de la prodigalité, de l'infini, de l'origine…

La bibliothèque ouverte des *Mille et Une Nuits* rendent tentantes et possibles la création d'apocryphes : on sait qu'une réécriture est rarement un acte neutre et qu'elle manifeste des attitudes parfois ambivalentes face à un modèle, d'admiration et de rejet, de respect et de profanation. Les imitations, ou pastiches, en particulier, apparient hommage et concurrence,

apprentissage et dépassement, incorporation et émancipation et, ce qui serait spécifique aux *Mille et Une Nuits*, un désir de s'intégrer au modèle et à sa tradition. Khatibi le désire dans sa *Mille et troisième nuit* mais n'écrit pas un conte passible d'intégrer le corpus : c'est là la logique de la mise à mort de Shéhérazade. Jorge Luis Borges est celui qui a porté le plus loin l'imitation des traducteurs-créateurs.

Quelles parts des *Mille et Une Nuits* ces réécritures transmettent-elles ? Quelle reconfiguration du modèle opèrent-elles quand elles quittent les contes connus, le genre merveilleux ou les clichés de l'Orient érotique ? Quels lieux communs forment-elles ou renouvellent-elles ? Ces questions restent ouvertes pour l'ensemble : l'éclatement du corpus empêche d'y répondre systématiquement. Quant au petit corpus de cette partie, nous avons choisi deux types de transpositions qui nous paraissaient se distinguer du corpus : la réécriture du conte dont il faut tirer des enseignements et la réécriture de soi – fictif ou autobiographique – par le biais d'un conte. Tous lisent et réécrivent en quittant le merveilleux pour lui faire signifier autre chose, de plus contemporain, de plus personnel.

Le narrateur a explicitement le rôle de commenter pour faire passer le nouveau sens, sans en faire disparaître l'ancien : au contraire, Michel Butor et Paul Auster confient à ce qui est reconnu dans le conte – la métamorphose comme punition – de suggérer ce que la narration n'assume pas frontalement. Les narrateurs de *L'invention de la solitude* et du *Portrait de l'artiste en jeune singe* se lisent et se réécrivent dans une démarche qui excède l'identification, réorganisant un récit de vie et, par retour, pour la mémoire des *Nuits*, apportant de nouvelles interprétations, remodifiant les contes. Le narrateur de Jacques Ferron donne, lui aussi, une interprétation insoupçonnée, valorisant son conte en même temps qu'il montre – ironiquement peut-être – la sagesse, inaperçue jusqu'alors, du conte passé.

Autrement dit, toutes ces réécritures, qui, à l'exception du *Protrait…* lisent un conte des *Nuits*, permettent d'exploiter à plein l'hypertextualité comme dialogue avec les décalages que cela suppose entre l'ancienne signification et la nouvelle, y compris dans le temps : faire venir le passé dans le présent.

DEUXIÈME PARTIE

LE MYTHE LITTÉRAIRE DE SHAHRÄZÄD

Chapitre 1 : Le mythe littéraire de Shahrâzâd

> « Pourquoi ne donnerait-on pas une dimension universelle aux mythes féminins arabes comme on l'a fait pour la Grèce et Rome[547] ? »

En transition avec le dernier chapitre de la partie précédente, nous commencerons par la lecture d'un poème tardif de Jules Supervielle et un de Jamel Eddine Bencheikh, afin de nous introduire progressivement au mythe de Shahrâzâd tel que nous l'aborderons. Le poème de Supervielle met le poète sous la tutelle de Schéhérazade selon un lieu commun : la conteuse des *Mille et Une Nuits* est l'emblème des pouvoirs de la parole et, donc, de la poésie.

1. Le mythe pour renaître : « Schéhérazade parle » de Jules Supervielle

En 1910, le jeune Jean Cocteau expliquait le titre d'un de ses recueils, « La lampe magique » par une réécriture de l'histoire d'Aladin : l'adolescent descend dans le souterrain récupérer la lampe et en profite pour puiser à pleines mains dans les trésors. Mais, à la différence du conte, il ne peut pas remonter : l'issue est fermée.

> Mais, lorsque, lourd des sommes inestimables dont il avait gonflé ses proches ballantes, il voulut retourner à la lumière du jour, il trouva, scellée en haut des marches mystérieuses, la plaque ironique et implacable. Aladin pensa devenir fou ! […] Il gémit, supplia, fit des efforts stériles. Enfin, à la limite de l'émotion, brisé de peur, de colère et de fatigue, il se laissa tomber tout de son long et pleura… J'ai erré dans la vie sombre avec la lampe merveilleuse. Jeune comme Aladin, j'ai, marchant d'un pas craintif, vu des fruits, des joyaux, des lueurs et des ténèbres. Et, le cœur chargé d'illusions, j'ai pleuré devant la difficulté de les apporter à la lumière pour les offrir au monde incrédule[548].

Implicitement, seul le génie de la lampe pourrait révéler ces merveilles. Chez Jules Supervielle, un même aveu des difficultés de la poésie se fait entendre. Mais, à la différence du symbolisme de Cocteau, il ne s'agit plus de déployer au vu de tous les trésors cachés du

[547] BENCHEIKH Jamel-Eddine, « *Les Mille et Une Nuits* aux frontières de l'impossible », dans *Les métamorphoses du conte*, Jean Perrot (dir.), Bruxelles/Berne/Berlin, P. Lang, 2004, pp. 69-70.
[548] COCTEAU Jean, « Pour expliquer le titre », dans *La lampe d'Aladin* [1910], *Œuvres poétiques complètes*, éd. Michel Decaudin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 1263.

monde. Schéhérazade – et non Aladin – représente dans ce cas la poésie : la dimension magique de la poésie est conservée mais son objet à changé : l'indicible des merveilles symbolistes pour Cocteau est le dicible du vécu pour Supervielle.

En 1956, date de la publication de « Schéhérazade parle[549] « »dans le recueil *L'escalier*, Jules Supervielle compose une poésie métrique et simple, résultat d'une évolution vers plus de transparence et vers plus d'unité du Moi afin de s'affranchir de ses angoisses et dépasser son clivage identitaire.

Ce poème[550] mettrait le poète sous la tutelle de Schéhérazade, la conteuse inspirant la poésie après avoir fini ses contes :

> Après avoir vécu de contes
> Plus véridiques que l'histoire
> Que d'une voix qui vous affronte,
> Ma mémoire vous donne à boire !

Elle allégorise la parole victorieuse :

> Que de silence à remonter
> Pour changer mes étoiles noires
> En notre vivante clarté,
> Pour que du fond de mon espoir
> Je vienne à pas de vérité !

Les oppositions bornent le trajet du poème. Son devenir, ainsi que celui du sujet, est encore dans le conflit dont il s'extirpe.

La reprise du mythe littéraire de Schéhérazade cause peut-être une certaine déflation sémantique du fait de sa simplicité. Mais d'une part la redite clichée du mythe n'a pas la même valeur aujourd'hui où plusieurs écrivains ont subverti et contesté ce modèle qu'il y a cinquante ans pour un poète insatisfait de sa pièce de théâtre *Shéhérazade* – qui mettait en scène ses conflits personnels.

D'autre part, toujours dans la perspective d'une identification, le poète laisse en arrière sa crise identitaire et témoigne d'un nouvel élan, d'une nouvelle confiance en la parole. La succession de rimes plates et croisées, le rythme du vers en octosyllabes et sa conformité au

[549] SUPERVIELLE Jules, « Schéhérazade parle », dans *L'escalier* [1956], *Œuvres complètes*, éd. Michel Collot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 578. Pour plus d'informations sur Jules Supervielle, se reporter à la présentation de cette édition par Michel Collot. Quant au conte d'Aladin et la lampe magique, voir *Le Livre des Mille Nuits et une Nuit*, trad. Joseph Charles Mardrus, éd. cit., vol. 2, pp. 324-392.
[550] Voir l'annexe 2, texte 3.

rythme linguistique, l'homogénéité sonore[551] et la binarité des oppositions antithétiques assoient de manière plus solide une attitude rassérénée, disant le retour du poète-Schéhérazade vers lui/elle-même :

> Et ne soyez pas étonnés,
> Moi qui étais si éloignée,
> Si je suis là de plus en plus,
> Si vous croyez ce que j'ai cru.
> […]
>
> Les visages n'ont pas changé
> Et nul ne me semble étranger.

Capitalisées dans la figure de Schéhérazade, *Les Mille et Une Nuits* représentent un modèle pragmatique pour la poésie :

> Veuille m'aider, ô poésie,
> A franchir le cercle de vie,
> Toi qui rassembles tous les temps
> Dans ce qu'ils ont de ressemblant
> […]
> Ecoutez donc, mes nouveaux frères,
> Comment les choses se passèrent,
> Comment aborder le présent

Par le retour à des bases poétiques solides et au dépouillement des aspirations métaphysiques, la simplicité du poème témoignerait d'une confiance naïve et émerveillée en la poésie et sa capacité à rendre familier l'étrange et l'étranger en soi. Le mythe littéraire fonderait la force, l'intelligence et l'évidence d'un dire poétique et l'unité des consciences ou uniquement de la conscience du poète confronté à son désordre intérieur.

Dans les deux poèmes, l'écriture survient depuis le silence et le chaos ; à partir de là, tous les deux modernes et, donc, conscients de la fragilité de toute parole poétique, les poèmes vivent différemment de leur modèle et le font vivre différemment au lecteur ; l'un renouvelle plus que l'autre notre lecture des *Mille et Une Nuits*. Les deux poètes, Jamel Eddine Bencheikh et Jules Supervielle, n'ont pas le même rapport aux *Nuits*, ils n'en ont pas la même connaissance et n'en donnent pas le même savoir. L'un renouvelle plus que l'autre notre lecture de l'œuvre, en partie du fait d'une pratique différente des ressources sémantiques de la langue. Le premier les explore, le second se focalise sur les charmes du récit-cadre. L'un et l'autre n'en tirent pas les mêmes ressources pour dire la création poétique. Pour Bencheikh,

[551] Une dominante de la voyelle nasale [ɑ̃], de la semi-consonne [w] et de la voyelle orale antérieure [e] s'entend. D'où un effet éventuel de monotonie.

Les Mille et Une Nuits sont un « texte » d'une grande proximité, dans lequel il s'est pleinement investi, grâce auquel il a pu se créer pu par la rencontre de son imaginaire déposé dans les territoires du langage ; grâce auquel il a pu en même temps penser la situation de la poésie dans la société arabe – nous y reviendrons. Jules Supervielle est spectateur des *Nuits*, conquis par ce « rêve éveillé » ; à la fin de sa vie, il en fait sa « lampe d'Aladin[552] » - qui fait surgir et illumine l'acte créateur – et le mythe d'une cohésion de soi et de sa parole.

2. « Parler depuis une absence » : « Chant pour un conte à venir » de J.E. Bencheikh

> « Un poème est ce tissu troué dont la fonction n'est pas de costumer notre existence, mais de montrer tout à la fois ce qui l'habille et la dévêt, sa chaleur et sa pauvreté[553]. »
>
> « Il me fallait essayer d'entendre ce qui *se* parlait ainsi depuis une absence[554]. »

Le poème de Jamel Eddine Bencheikh peut être interprété, selon nous, selon deux dimensions complémentaires : l'invention du poète dans son poème par le truchement des *Mille et Une Nuits* : le poète se dit dans son poème ; ce poème est fait d'une antériorité. L'autre dimension se situe dans le prolongement : elle défend les « écritures de l'imaginaire » que sont les contes, représentées par Shahrâzâd.

Ce poème[555], intitulé « Chant pour un conte à venir[556] » fait partie d'un ensemble : « Quatre offrandes de rive à rive – Chants pour Jean-Claude Xuereb, Mahmoud Darwish,

[552] Du nom d'un poème dans le premier recueil poétique de Jean Cocteau, publié en 1909. Cette lampe y est la métaphore de l'éblouissement et de l'émerveillement de la création poétique.
[553] MAULPOIX Jean-Michel, *Le poète perplexe*, Paris, J. Corti, coll. « En lisant, en écrivant », 2002, p. 46.
[554] BENCHEIKH Jamel Eddine, Les Mille et Une Nuits *ou la parole prisonnière*, *op. cit.*, p. 9.
[555] Voir Annexe 2, texte 4.
[556] *Id.*, « Chant pour un conte à venir », dans « Quatre offrandes de rive à rive – Chants pour Jean-Claude Xuereb, Mahmoud Darwish, Nacer Khemir, Dimitrios Gouguidis », *Peuples méditerranéens*, n°30, Janvier-mars 1985, pp. 3-9. Jamel Eddine Bencheikh était universitaire, poète et traducteur. Né le 27 juillet 1930 à Casablanca d'une famille de magistrats originaires de Tlemcen. Après le bac, il commence des études de médecine à Lyon mais les interrompt. De 1951 à 1953, il suit des études de droit à Alger puis retourne en France jusqu'en 1962, à Paris cette fois, où il achève des études d'arabe et passe l'agrégation. Retour à Alger en tant qu'enseignant, après l'indépendance. Enfin, à partir de 1969, il s'installe en France, où il enseigne à Vincennes puis à La Sorbonne.

Nacer Khemir, Dimitrios Gouguidis », publié dans la revue *Peuples méditerranéens* en 1985. Les autres dédicataires, tous artistes méditerranéens, le lieu de publication et le croisement de la langue française avec le modèle arabe *des Mille et Une Nuits* localisent l'énonciation et la destination de ce poème dans le carrefour culturel de la Méditerranée.

Le poème déploie son imaginaire des *Mille et Une Nuits* par une écriture où la narration est globalement subordonnée à la description. La voix du poète se tient en retrait, en spectateur, devant une représentation de la scène où Shahrazad, « gardienne d'horizon » et Shahryar, « roi du temps » fixé à son cauchemar, se font face. Les deux premières strophes thématisent la reine tuée pour sa trahison ; les trois suivantes, Shahrazad ; ensuite, Sindbad et le voyage font le lien avec Sharyar, destinataire des quatre strophes suivantes ; la dernière, enfin, réunit les protagonistes.

L'énonciation discursive s'introduit dans l'univers des contes pour nommer la reine infidèle et interpeller Shahryar. Qui est cette voix ? Schéhérazade, elle qui n'est pas apostrophée? Ou le poète s'immisçant dans cet imaginaire, auprès des personnages légendaires, par ces métalepses ? L'ambivalence n'est pas levée et n'est pas à lever, les réseaux sémantiques du poème ne déterminant jamais la polysémie et tendant vers le niveau symbolique.

Procès de nomination, élan de découverte de la réalité, le poème s'origine dans le silence abattu sur l'exécution de la reine infidèle : « Reine déshabillée de nom / les nuits ouvrent ton corps » (strophe 1, ligne 1). L'ambiguïté, que l'on sait révélatrice de la confrontation du désir et de la loi selon la lecture des *Nuits* par Bencheikh, est insinuée lentement, progressivement, par la formule oxymorique (« assassinée de désir ») et par l'entrelacement de la sensualité et de la violence ; l'effeuillage, le préliminaire supposé

Sa thèse, sur *La Poétique arabe* est publiée en 1975. Sa poésie éclot au cours de sa jeunesse, mais il déchire la plupart de ses poèmes. La publication intervient bien plus tard, résultat d'une écriture plus mûre, suite à un « abandon progressif du facile, du convenu, de l'imitatif, un travail intensif sur la langue me conduisit à inventorier ses ressources, à mobiliser ses moyens. Je ne laissais plus mes poèmes n'être que des échos mais les espaces où se décide l'être. » (Cité dans CHAULET ACHOUR, Christiane, *Jamel Eddine Bencheikh. Une parole vive*, Montpellier, Chèvre-feuille étoilée, 2006, p. 42). Entre au moins deux cultures, arabe et française, Bencheikh refuse fermement d'être enfermé dans une nationalité, ce qu'il réitère en se déclarant: prioritairement « poète », « solitaire, libre ». Il est, en effet, un poète et un savant lettré intransigeant dans ses positionnements, ses interprétations, ses analyses littéraires et politiques ; homme de résistance, contre les discours hégémoniques, les règles qui asservissent l'homme, la passivité confortable de la pensée. Pour lui, chaque créateur, dont l'art est réinvention, libération, du moment où il ne consent pas à succomber aux provocations faciles et glorifiantes, se trouve coincé entre ce qui est essentiel à la vie et ce qui la détruit : « La poésie est la pratique d'une liberté ontologique. Elle mène en chaque poème, en chaque signification, une perturbation, une *fitna* diraient les Arabes, qui s'établit au cœur des codes et des rituels. » Dans BENCHEIKH Jamel Eddine, *Failles Fertiles du Poème*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 1999, p. 10.

s'involue dans l'idée d'anonymat (dont elle est une formule métaphorique). Le sang, le déshabillage, l'ouverture, le désir, aptes à dire une défloration sensuelle, doivent capituler devant un acte sexualisé qui catalyse la violence : écartèlement, rupture du sexe, du corps, des veines, de la parole. Sémantiquement, le poème entérine le couple du désir et de la violence autour de l'ouverture (« ouvrent », « tranche », « déchire »). En nommant la reine par le tutoiement, le poème la fait advenir à la « réalité » du poème ; celle qu'on a déchu de son nom, donc de son identité, sort du refoulement. Dans *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, publié deux ans après ce poème, Jamel Eddine Bencheikh réfute que le drame initial – l'orgie et sa sanction – n'ait qu'une fonction narrativement stratégique : « Les reines coupables n'ont même pas de nom. Rien ne vient expliquer comment il a pu se faire qu'elles se livrent à leurs esclaves en des jeux organisés qui ne pouvaient échapper aux regards. Tout semble être fait pour détourner l'attention, pour ne pas faire de ces femmes des sujets actifs de l'énonciation[557]. » Le poème devient à son tour la « mémoire gardée d'une violence originelle, ce murmure comme un écho qui se renvoie de conte à conte[558] » car « Shahrazad est l'instrument d'une nécessité. Les reines assassinées n'en finiront pas de murmurer par sa bouche[559]. » De là vient l'irrémédiable du poème, la nécessité qui le meut. La première strophe ramène à la lecture la violence première cachée dans le réel : dans cette strophe, la scène intrique images de la rupture, c'est-à-dire de la pénétration devenue lame de sabre, de « ouvrent » à « tranche » et « déchire » et celle d'une femme devenue cadavre, victime de sa sensualité : « Le poignard tranche la parole qui tenait / L'aube à portée de lèvre. » (Strophe 1, lignes 3-4) ; « Reine assassinée de désir » (S.2, l.1). Cette aube fait la jonction entre cette scène, la parole de Shahrazad suspendue à l'aube et le poète : « nos déchirures » (Strophe 1, ligne 5). Dans « Reine assassinée de désir », la structure phonique manifesterait les traces de cette violence : la consonne constrictive vibrante [r] encadre, en position d'accentuation, l'allitération étirée de la constrictive sourde [s] devenant sonore dans le [z] de [désir]. Or, cette conjonction consonantique installe dans la deuxième strophe la violence de la déchirure des corps et de la parole : « sable silencieux » puis « lacère » et s'infléchit vers le deuil : « arrose / le basilic », « dessine la mort » et « encercle ta solitude ». Ce mouvement sonore ne semble pas extensible à l'ensemble du poème mais, à l'échelle de cette strophe, il nous paraît appuyer l'évolution d'une isotopie sémantique, du meurtre vers le deuil et le ressourcement qui atteint sa pleine efficience dans la « rose sourcière » tendue par Shahrazad (s.3, l.1). Un

[557] BENCHEIKH Jamel Eddine, Les Mille et Une Nuits *ou la parole prisonnière*, *op. cit.*, p. 27.
[558] *Ibid.*, p. 38.
[559] *Loc. cit.*

second mouvement sonore-sémantique naît dans le deuil de la deuxième strophe et se propage dans la quatrième strophe : reliant par la charnière constrictive [v] + voyelle orale (ouverte ou mi-ouverte) il relie « veine », « voilé », « vasque » et « visage », avec un [v] accentué par sa répétition anaphorique. Rapprochés, ils forment un dessin sépulcral, figé, pendant que d'autres substantifs ou verbes tracent un mouvement vers ou autour de ce centre. Ces deux isotopies concomitantes font émerger Shahrazad dans le blanc de ce deuil, de ce silence et de cette absence, parée des signes de la vulnérabilité et d'un retour à l'innocence : « fragile », « enfant-mage », « sage ». De cette nouvelle ligne autour de la syllabe [a + ʒ] ([a] + [g]) se détache la proche et symétrique [ɑ̃+ʃ] de « chant ».

A la onzième strophe, du côté de Shahryar, ce froid mortuaire qualifiera concrètement l'aube et, symboliquement, la renaissance, la mort chiffrée dans la syllabe [iv] étant alors captée par le laudatif de « divine » - épithète de Shahrazad. Entre ces deux moments, le poète tient la polysémie et subvertit légèrement l'usage d'un lieu commun : le ressourcement de la parole. La « rose sourcière » devient « rasade amère », elle-même écho de « harassé », le dédoublement reposant sur une gémellité sonore et une même position syntaxique dans une structure homologue[560]. Le passage à l'univers se fait par la « mer entr'ouverte » : l'eau reflète la géologie sous-marine de l'homme, ses pics et ses abysses, ses failles rocheuses. Le poète opère donc la transition par une amplification de l'isotopie de l'eau à laquelle on étanche sa soif. Il fait franchir la surface au lieu de se diriger sur « l'océan des récits ». Ce voyage croise deux procès : l'errance (« L'île jade dérive et son peuple debout / attend la fin du voyage ») et le combat contre la tourmente avec Sindbad qui « a défié la tornade noire plantée / Comme un sexe / Dans le vagin limpide. ». Dans ces mots ferait retour l'angoisse sexuelle implantée par l'infidélité et sa mutation en une sensualité apaisée (« Le rivage à épouser / Courbe à courbe »). De là, l'imaginaire du poème est agité par des palpitations cosmiques, entre l'incitation à la fusion amoureuse par le poète/Shahrazade et le reflux des angoisses premières, la conquête virile[561] et les aspirations menacées. Shahriyar est « roi du temps » mais d'un temps menacé par la réitération verticale des peurs primitives. L'homme assiste à la terreur de sa démesure. le poème s'approche des « failles », des angoisses de la condition humaine, au péril même de cette parole, qu'elle procure une sorte de rédemption ou qu'elle défaille et s'anéantisse : « Le poème est une parole terrible, qui peut être meurtrière ou

[560] Complément d'objet dans une structure « Shahrazad + incise (attribut ou apposition) + verbe + complément.
[561] Dans la neuvième strophe, la forêt multiplie le symbole ascendant de l'arbre, avec sa connotation phallique (selon l'interprétation psychanalytique) et donc son aveu d'un désir de puissance, de domination et de conquête avec la ligne qu'établit Jacques Lacan : le Père = le Phallus = la Loi.

salvatrice sans qu'on sache jamais en quel sens elle va agir[562]. » Portée par un rythme syntaxique claudiquant, ni très réglé ni déconstruit, l'écriture fait voir la précarité, l'oscillation de l'être et en appelle à l'aube, cet instant crucial où le fardeau de l'homme peut lui être ôté mais ou la mort peut aussi l'emporter. Ces strophes déroulent le combat, de vers en vers, à coups d'oppositions indirectes et d'ambivalences et, à l'intérieur du vers, par les ambivalences lexicales : « Boudour enchaînée » devant les pensées de Shahryar telles « des oiseaux » ; les « cycles nocturnes » où perce « le bleu » disparu ; ce bleu qui, détaché de son vers pessimiste, peut se revaloriser dans l'isolement. À la onzième strophe, le sommeil auroral de Shahrazad ne révoque pas l'indécision, étendu qu'il est sur une double polarité, la renaissance et le linceul, le sommeil avant l'éveil ou le sommeil éternel : « Shahrazad divine dort baignée de semence » et la menace se rappelle du « corps maudit [qui] flotte / Vers le rivage où l'on revient. »

Cette oscillation du sens épouse jusqu'à la fin le mouvement aléatoire d'un rythme de vers qui tranche quelque fois la syntaxe phrastique. Le poème se termine sur l'attente irrésolue, le mystère, l'indécision par le symbole du sable, altéré, remodifié par chaque geste d'inscription, chaque mouvement du corps de la langue : « la dame assise remue le sable » où l'espoir guette les figures qui s'y dessineront à l'avenir.

Le champ d'exercice du sens reste en activité. D'autres lectures, d'autres « cheminements du sens » sont possibles et même souhaitables :

> Contre la mort, la poésie invente une durée sur laquelle il n'est pas de prise. Rien ne saurait empêcher son verbe, « insolvable » (comme le dit René Char), d'inscrire sa nécessité infinie au cœur de l'infini humain. Dès lors qu'un poème a été écrit, il existe comme un diamant irréductible et, plus encore, comme une arme chargée. Il y aura un jour ou l'autre, dans une langue ou une autre, un homme pour retrouver le secret de son usage ; il contient éternellement la menace de sa relecture. Il grave dans la conscience un silence qu'un autre poète fera parler. Il n'est nulle trace plus évidente, nul signe plus lisible qu'un texte poétique en puissance. Il demeure comme un palimpseste inépuisable qu'un seul regard suffit à déchiffrer.
> La mort peut suspendre cette parole, non pas l'anéantir. Elle est liée à cet accident qu'est notre existence, mais reste sans prise sur cet absolu qu'est notre liberté. Si le temps est la dimension cosmique première et s'il se présente comme fatalité inhérente au monde, la poésie est le mouvement fondamental de l'être et se veut volonté inhérente à l'homme[563].

Gorgé de la mémoire des *Mille et Une Nuits* – comme dans le poème de Borges, chaque syntagme peut renvoyer aux *Nuits* mais moins précisément – l'écriture poétique serait dévolue à l'exploration du réel le plus intime de la condition humaine. À la différence des « Métaphores des *Mille et Une Nuits* », la coalescence d'archétypes n'assoit pas la légende de

[562] BENCHEIKH Jamel Eddine, *Failles fertiles du poème*, *op. cit.*, p. 23.
[563] *Ibid..*, p. 7.

l'œuvre ; ici, la dynamique irait en sens inverse : redécouverte par le poème, l'imaginaire des *Nuits* s'aventure dans cette résonance de l'humain et du cosmique.

À défaut de transformer les hommes et le monde, le poème métamorphose les mots, la chair même du langage et ce qu'Yves Bonnefoy appelle « la puissance dormante dans la parole[564]. » La continuité de la vie dans « chaque aurore prolongée » La conjuration de la mort et le ressourcement par les mots animent le couple consonne-voyelle [v+i] dont l'évolution mène de [voile] à [divine]. Le poème laisse éclore un instant une parole qui le dépasse, qui est en son amont et en son aval, une parole qu'il capte et exprime à sa manière. Une parole que la poésie va débusquer dans le langage, par le langage. L'art de Jamel Eddine Bencheikh s'affirme comme résistance contre le passif de la langue, c'est-à-dire doublement, d'une part son passé, son déjà-là, ses sens figés… et, d'autre part, sa léthargie, l'immobilité et la pauvreté de pensée dans laquelle les clichés, les poncifs, les significations les plus habituelles et les plus superficielles nous maintiennen, dans lesquels « la pensée se meurt. » C'est d'ailleurs dans cette optique, qu'en tant que poète et chercheur/critique, il est préoccupé par les cheminements du sens, le parcours de la langue pour fertiliser l'être et déployer les significations. C'est de cette façon qu'il lit par ailleurs *Les Mille et Une Nuits* : en poète. Il y perçoit une résistance de la structure et des significations à l'établi, il les comprend comme une œuvre subversive, réinventant sans cesse, à la manière du poème, ses significations[565].

Le poème fait donc advenir la parole en disant sa précarité et, si l'on en croit le parallélisme de deux vers, son amertume : « Shrazad dévide son poème fragile » (s.4, l.1) et « Shahrazad harassée bois sa rasade amère » (s. 5, l.1). Le verbe « dévider » sert le lieu commun de la conteuse-tisserande[566] mais, en même temps, pris au pied de la lettre, il signifie

---

[564] « La forme dans les mots, ce n'est pas quelque chose d'extérieur qui les subjugue, c'est ce qui retrouve et délivre, en leur profondeur, en leur intériorité même de mots, une intuition qui leur est propre, dormant encore. C'est ce qui permet à cette intuition ainsi réveillée, ranimée, d'aider l'esprit à reprendre pied à ce niveau du temps et du lieu, et du hasard, et de l'existence, dont j'ai dit qu'il était inaccessible aux incursions du concept. […] cette puissance dormante dans la parole, et que la forme réveille, c'est la matière sonore, le son inhérent aux phénomènes. » BONNEFOY Yves, « La parole poétique », *Qu'est-ce que la culture ? Université de tous les savoirs*, Yves Michaud (dir.), Paris, O. Jacob, coll. « Université de tous les savoirs », 2001, p. 315.

[565] « La poésie ne doit pas être illisible. Mais elle est difficile, c'est une conséquence de sa fonction, non une qualité de son écriture. Difficile, c'est-à-dire non perceptible d'un seul élan, ce qui la distingue de la communication banale et définit la nature de l'échange qu'elle instaure. Difficile, parce que l'une de ses missions est d'exploiter toues les ressource de la langue, lexicales et syntaxiques. Les mots sont le lieu où, durant des siècles, se sont accumulés les acquis du sens. Chacun d'entre eux révèle la fabrique de la pensée : ses cheminements, ses hésitations, ses choix. Un mot est un territoire marqué de pistes qui se croisent, s'écartent l'une de l'autre ou se confondent, reviennent à une halte lointaine ou débouchent soudain dans une clairière inattendue. » Dans BENCHEIKH Jamel Eddine, *Failles Fertiles du Poème*, *op. cit.*, p. 17.

[566] Sous forme de métaphore filée : « Nulle angoisse n'altère la voix d'une femme / qui lie au tissu de la nuit le fil du conte / l'aiguillée des mots tient sa vie en suspens / jusqu'à l'épuisement de la chandelle d'aube » écrit Jean-Claude Xuereb, ami et dédicataire de Bencheikh, dans un de ses poèmes. Voir XUEREB Jean-Claude, « Le fil et la parole », dans *Voir le jour*, Mortemart, Rougerie, 2001, p. 11.

volontiers « dé-vider », « ôter le vide[567]. » S'élevant contre un silence, l'écriture du poème ne s'applique pas sur un imaginaire existant ; elle devient cet imaginaire : « Le nom ne répète, ni ne désigne simplement : il féconde, révèle, force, débusque. Il tournoie sans cesse autour d'une réalité multiforme et insaisissable par ce qui n'est pas lui. […] Le langage est plus un mouvement de désir qu'une vérité du signe[568]. » Il y a entre le langage et le monde une relation de l'ordre de la passion, de l'amour et du combat, qu'elle soit empoignade, étreinte ou « convoitise » (Saint-John Perse). Il y a, donc, finalement, une secrète et mystérieuse intimité. Ce que le nom débusque, ce que le mot désire, c'est une réalité masquée, ou approchable par l'imaginaire des *Mille et Une Nuits*, autrement dit par une mémoire transtextuelle de l'écriture, et par une dénomination directe du présent. La poésie révèle, « par et dans le langage, l'ambiguïté du monde[569] » et l'ubiquité du sujet, qui rejoint l'ailleurs du conte pour se penser. Mais cette parole de désir, lancée ici dans une « quête forcenée d'un matin du monde et de soi-même[570] » éprouve pas à pas la fragilité de sa voix, elle se crée sur la menace d'une crise qui dérobe le sens sous ses pieds.

Comme le conte, le poème « n'est pas un récit, mais une écriture qui s'imagine[571]. » Le poème épouse la parole de Shahrâzâd : Jamel-Eddine Bencheikh perpétue, relance la matrice des *Mille et Une Nuits*. Le poète est Shahrâzâd, non pas parce qu'il enchante ou parce qu'il instaure une énonciation en identification à la conteuse : la transformation est moins apparente, plus fondamentale, puisqu'elle consiste à se faire l'écho « d'une parole devenue prisonnière », à devenir cette parole et à rejouer, comme il le dit dans son essai, l'affrontement du désir et de la loi, l'affrontement des signifiants fondamentaux de l'existence, dont elle est la « gardienne du lieu » - la « gardienne de l'horizon » dans le poème. C'est donc une parole de défi : défi de la vie et de la mort l'une face et contre l'autre ; défi du « continu et l'irréfutable » de la poésie contre la consomption de l'homme ; défi de sa propre créativité et

[567] C'est de la poésie pratique à la manière du poète avant-gardiste Gherasim Luca, où la poésie renouvelle complètement notre rapport au langage en faisait voir et entendre ce que l'on ignore, en faisant ressurgir les sens enfouis dans l'inconscient de la langue. Nous ne sommes peut-être pas complètement éloignés de notre propos car pour Luca, la métamorphose, cette activité de la poésie, signifie entre autres : dépasser la mort (méta-mort) et tuer la mort (mort-fausse) par les mutations sonores et plastiques (morphose). Ceci en ayant la conscience aigue et tragique que changer le langage c'est changer la pensée. Bencheikh, dans sa pratique poétique, n'est pas aussi radical, transgressif et engagé dans l'exploration tous azimuts du matériau linguistique mais ce poème montre l'aventure du sens qu'est l'écriture et en même temps son pouvoir concret de transformer le sens. Sur Gherasim Luca, ses « ontophones et silensophones », lire LUCA Gherasim, *Héros-Limite*, suivi de *Le chant de la carpe* et de *Paralipomènes* [1985-1986], Paris, Gallimard, coll. « NRF/Poésie », 2001, 309 p.

[568] BENCHEIKH, Jamel Eddine, *Failles fertiles du poème, op. cit.*, p. 26. Il y a une double contestation, la mise dos à dos l'idée, jugée obsolète par la poésie et la philosophie modernes, selon laquelle le monde, l'être sont quantifiables, démontrables et transparents au langage ; et celle selon laquelle il y a divorce absolu entre le langage et le monde, ou création complète de l'un par l'autre.

[569] *Ibid.*, p. 28.

[570] MAULPOIX Jean-Michel, *op. cit.*, p. 237.

[571] *Id.*, Les Mille et Une Nuits *ou la parole prisonnière, op. cit.*, p. 38.

de la signification contre la menace du tarissement et de l'effondrement du sens. L'opacité du poème, l'opacité révélée du langage est, en dernière instance, un défi jeté au lecteur : à lui de perpétuer la parole en la ravivant par les cheminements du sens qu'il décèle quelque part entre le poème et *Les Mille et Une Nuits*.

3. À propos du mythe littéraire de Shahrâzâd

Le conte de Shahrâzâd est devenu un mythe littéraire sur le pouvoir des histoires, l'enseignement qu'elles prodiguent, leur action sur l'auditeur ou le lecteur et leurs vertus curatives. De nombreuses réécritures du conte témoignent de cette fascination pour la réussite d'un conte qui parle de la réussite des contes et pour Shahrâzâd, emblème de la séduction et de l'excellence narratives.

Mythe littéraire ou mythe ? En est-ce vraiment un ? La notion de mythe, sans être dilatable à l'infini, tolère plusieurs acceptions, définies et discutées de Mircea Eliade[572] à Pierre Brunel, entre la conception restreinte et sacrée d'un récit sur les origines à une extension succincte qui en fait « un ensemble d'éléments liés, significatifs d'une expérience humaine ; de façon plus lapidaire encore : un mythe est une configuration symbolique[573]. » Cette configuration symbolique repose sur des invariants grâce auxquels le mythe garderait son identité parmi la somme des variations. Un des points litigieux, qui touchait le rapport entre le mythe et la littérature, a été résolu par la définition du mythe littéraire par Philippe Sellier, qui reprend en 1984 l'expression de Pierre Albouy[574] :

> Le mythe littéraire – si nous acceptons provisoirement de supposer tels quelques récits auxquels cette dénomination n'est pas discutée (Antigone, Tristan, Don Juan, Faust) – ne fonde ni n'instaure plus rien. Les œuvres qui l'illustrent sont d'abord écrites, signées par une (ou quelques) personnalité singulière. Evidemment, le mythe littéraire n'est pas tenu pour vrai […]. Logique de l'imaginaire, fermeté de l'organisation structurale, impact social et horizon métaphysique ou religieux de l'existence, voilà quelles questions l'étude du mythe invite à poser au mythe littéraire[575].

[572] Selon Eliade, le mythe est « histoire sacrée […], il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements ; il raconte comment, grâce aux exploits des êtres surnaturels, une réalité est venue à l'existence […]. » ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 15.
[573] CHEVREL Yves, *La littérature comparée*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », 1989, p. 61.
[574] ALBOUY Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, A. Colin, 1969, p. 10
[575] SELLIER Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n°55, octobre 1984, pp. 113-115. Le fait que le mythe littéraire ne soit « évidemment pas tenu pour vrai » est une autre affaire, assez discutable dans la mesure où elle touche au statut et à l'ontologie de la fiction, un continent pas encore pacifié.

Pierre Albouy en faisait un mythe réapproprié par la littérature mais dans la conservation de traditions auxquelles s'ajoutent de nouvelles significations. Avec Philippe Sellier le mythe n'est plus dans le seul passé de la littérature, il est aussi dans son devenir.

Le conte de Shahrâzâd est-il donc un mythe littéraire ? Si l'origine littéraire, la cohérence cognitive et structurelle et la fortune du texte sont les critères alloués à ce mythe littéraire, certainement. Il serait même possible d'en parler simplement comme d'un mythe dans la mesure où la distinction entre « mythe » et « mythe littéraire » n'est opérante que selon une opposition entre « récit sacré » et « texte littéraire ». Dans sa préface au *Dictionnaire des mythes littéraire*[576], Pierre Brunel a présenté plusieurs définitions du mythe et du mythe littéraire conduisant à un élargissement de la notion vers des appréhensions élargies comme celle d'Yves Chevrel ci-dessus. Récemment, Véronique Gély[577] a approfondi ce parcours de la notion de « mythe » auquel on a intérêt, selon elle « à donner un sens […], englobant certes des récits relevant de religions, mais excédant très largement ce sens. » Elle redit, après Marcel Détienne et Hans Blumemberg, que le mythe est un « phénomène » et non une « essence » : c'est pourqouoi, il « intéresse grandement l'histoire, celle de la philosophie comme celle de la littérature, de retracer le développement et le poids idéologico-politique de ce concept même de mythe, d'expliquer comment et pourquoi à partir du mot grec on a forgé, fabriqué, travaillé le concept de mythe. » Afin de réfléchir sur les rapports du mythe et de la fiction, elle revient sur la distinction d'Aristote entre histoires (*mythoï*) inventées et histoires héritées[578] ainsi que sur les ouvrages de Thomas Pavel, Jean-Marie Schaeffer[579] pour en conclure qu'il y a mythe quand « une fiction est répétée, mémorisée, quand elle s'intègre au patrimoine culturel d'un groupe donné (une société dans son ensemble ou, au sein d'une société, une tribu restreinte) : quand elle entre dans une mémoire commune. Mais la répétition n'est pas littérale. La mémoire construit des mythes quand les fictions sont reconnues au sein

[576] BRUNEL Pierre « Préface », dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, nouvelle édition augmentée, Monaco, Editions du Rocher, 1994, pp. 12-13

[577] GÉLY Véronique, « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », *Vox Poetica*, mai 2006, en ligne : http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html [dernière consultation: 18/09/2011]. Voir aussi son « Bilan critique » dans *Mythe et littérature*, Sylvie Parizet (dir.), Paris, SFLGC/Lucie éditions, coll. « Poétiques comparatistes », 2008, pp. 179-195.

[578] Le *mythos* est l'histoire fabriquée, l'agencement des faits d'une intrigue.

[579] *Loc. cit.* « Pour revenir à des termes empruntés à J.-M. Schaeffer, je me demande si des éléments relevant de l'« imagination fictive » et d'autres relevant de la « croyance sérieuse » ne peuvent pas être mêlés, dans des proportions variables, au sein de toute fiction (" mythos" ou "mythos hérité"). Et je propose donc l'hypothèse que le critère de la croyance est efficace seulement dans certains cas pour distinguer entre mythes et fictions. Dans la plupart des autres cas, c'est de familiarité ou de culture qu'il s'agit. Si certains "mythes" (certaines fictions mythiques) deviennent ou redeviennent de simples "fictions", c'est quand plus personne ne reconnaît en eux un héritage ancien faute de familiarité avec la culture dont ils sont issus, ou quand on les entend raconter pour la première fois sans référence à une mémoire collective. »

de variations inventives[580]. » En conséquence, la mythopoétique « ne postulerait, quant à elle, ni antériorité, ni extériorité des mythes par rapport à la littérature. Elle s'attacherait en revanche à examiner comment les œuvres "font" les mythes et comment les mythes "font" l'œuvre », elle examinerait « comment certaines fictions deviennent des mythes, à la faveur d'un processus de réception et de réécriture, de mémorisation et de déformation. Ou, pour parler en termes aristotéliciens, examiner comment et pourquoi certains « mythoï » deviennent des "mythoï hérités". »

Tout ceci pour dire qu'en parlant du conte de Shahrâzâd comme d'un mythe, nous entendons par là le mythe créé par la mémoire de la littérature, ce qui n'est pas en contradiction avec le fait que nos réécritures sont parfois faites à partir d'une version précise. Le mythe de Shahrâzâd ne dépend pas d'un texte unique, il renvoie à un héritage collectif ancien – d'où il tire une bonne part de sa valeur symbolique – et il arrive que la version choisie par l'écrivain ne soit pas précisément établie par le texte – surtout quand il s'agit d'une référence clichée.

Le mythe de Shahrâzâd a connu au cours du XX^e^ siècle une postérité vigoureuse. Sa plasticité, sa dimension métalittéraire, le rôle central accordé au couple, l'expression de fantasmes sur la femme, la tyrannie… sont autant d'aspects exploitables et exploités *ad libidum*. Nous ne mettrons pas en équation le mystère de son succès, surtout qu'il y a fort à parier que le mystère soit partie prenante de ce succès. Mais, d'une part il y a la construction d'une origine légendaire – immémoriale, antique ou d'une nature narrative – dont nous avons parlé au premier chapitre. D'autre part, il y a une symbolisation de Schéhérazade, si l'on en croît Hiam Aboul-Hussein et Charles Pellat :

> Chéhérazade, après avoir simplement inspiré des narrateurs séduits par l'art de la conteuse, se transforme peu à peu en symbole, non plus seulement symbole des merveilles prêtées à un Orient fabuleux, mais expression de la féminité, puis du pouvoir de la connaissance, pour devenir, au terme de l'évolution, un être immortel dont la nature mystérieuse n'est plus du tout celle des humains. Nous voyons ainsi se créer, curieusement, un mythe qui, loin de jaillir de la conscience collective, prend forme dans l'imagination et sous la plume d'écrivains symbolistes dès lors, les dimensions temporelles et spatiales des *Mille et Une Nuits* ne sont plus respectées, et l'héroïne vit, en dehors du temps, dans les lieux les plus inattendus[581].

[580] *Loc. cit.* En 1985, à Cerisy, Gilbert Durand affirmait que le mythe tenait dans ses variations mais il s'interrogeait cependant un instant sur le « minimum vital de mythèmes qui identifient le mythe » et alerte sur le danger d'une « dénaturation », c'est-à-dire des variations qui risquent de le rendre méconnaissable. DURAND Gilbert, « Permanence du mythe et changements de l'histoire », dans *Le mythe et le mythique*, Actes du Colloque de Cerisy en juillet 1985, Gilbert Durand et Simone Vierne (dir.), Paris, A. Michel, 1987, p. 18.

[581] ABOUL-HUSSEIN Hiam, PELLAT Charles, *Chéhérazade, personnage littéraire*, Alger, Société Nationale d'Edition et de Diffusion, 1976, p. 8.

Sans discuter l'évolution qu'ils présentent, disons qu'une tendance consisterait à une abstraction du conte de ses conditions de production ; à l'élagage de certains éléments comme le récit didactique et la progression dramatique et démonstrative entre la ruse des femmes et sa riposte masculine ; cela conduirait à un recentrage sur des archétypes en opposition : séduction féminine/violence masculine, narration/silence, vie/mort… Enfin, le mystère de ce mythe tiendrait à cette question-noyau posée par les lecteurs : comment une femme, par des histoires, peut résister à la violence ? Comment peut-elle sauver un homme de cette violence ? Par quel charme[582]?

Autour de ce noyau, des constantes sont repérables qui définissent le rapport des deux personnages centraux et la fonction des contes : l'enchantement du merveilleux, l'échange des histoires contre la vie et la victoire de la narration contre la mort, la transformation du roi par une Schéhérazade séduisante et/ou maternelle… Mais, de même qu'il est impossible de mettre en une équation simple le succès du mythe, de même le repérage d'interprétations totalisantes ou de structures sémantiques suffisamment précises et les diverses tendances de leur traitement nécessiteraient un corpus de grande ampleur pour des résultats risqués, tant du point de vue de leur intérêt pour la recherche que pour l'éclatement ou la simplification outrancière à laquelle ils pourraient mener. Encore y faudrait-il intégrer les contraintes que nous rencontrons dans le présent travail : multiplicité des sources possibles, interférences transtextuelles, prise en compte non seulement du conte-cadre mais de l'enchâssement. D'ailleurs, il est révélateur que la réussite de l'étude de Pellat et Aboul-Hussein tiennent à leur parti-pris de simplification : se concentrer sur les symbolisations – qui sont, en fait, chez eux entre la symbolisation (relative à une culture) et l'archétype (universel) – et sur quelques textes. Autrement dit, une fois quittée l'analyse structuraliste capable de définir les mythèmes narratifs et les combinaisons possibles, une entreprise totalisante, suffisamment exhaustive paraît difficilement réalisable sans simplifications abusives[583].

[582] Le charme de Schéhérazade est devenu en effet un symbole (presque une allégorie) du charme des récits et une condition de la légende. Quand, en suivant l'ouvrage d'Aboul-Hussein et Pellat, Marie-France Rouart fait un article sur le mythe littéraire de Schéhérazade, elle commence par présenter la nature légendaire de Schéhérazade et le pouvoir de sa parole. ROUART Marie-France, « Schéhérazade », *Dictionnaire des mythes féminins*, », Pierre Brunel (dir.), Monaco, Editions du rocher, 2002, p. 1663-1672.

[583] Les mythèmes narratifs et la structure narrative de base est connue, c'est celle qui s'est perpétuée. Narrativement, il sera toujours possible de schématiser, voire d'anticiper, les motifs de base et les mécanismes du mythe. D'un point de vue « discursif » et sémantique, c'est une autre affaire qui obligerait à faire entrer en ligne de compte l'histoire littéraire et l'histoire culturelle. Le mythème « une histoire contre la vie » englobe une très grande quantité de réécriture : il restera alors encore à préciser : quelles configurations ? Quelles interprétations ? Dans quels objectifs ? De même pour les grandes interprétations des *Mille et Une Nuits* : l'interprétation politique au XIX^{e} siècle centré sur la figure du tyran, sur la pratique du politique diffèrera sensiblement d'autres interprétations politiques au XX^{e} siècle visant *le* politique, les codes sociaux, les valeurs…

Dans les paragraphes qui suivent, afin de ne pas abandonner prématurément ce problème de ce qui interpelle et fait sens dans le mythe pour les lecteurs-écrivains, nous dirons quelques mots sur le mystère de Schéhérazade avant de présenter la lecture psychologique – à tendance féministe – des *Mille et Une Nuits*, l'évolution la plus manifeste et explicite du mythe au XX^e^ siècle et à laquelle de nombreuses réécritures peuvent être rattachées.

4. La femme-mystère et l'épouse sagace

Deux écrivains égyptiens étudiés par Hiam Aboul-Hussein et Charles Pellat, Tawfîk al-Hakim et Taha Husayn, font du mystère de Schéhérazade et de ses contes l'un des leviers de leur réécriture.

Tawfîk al-Hakim imagine en 1936 une suite aux *Mille et Une Nuits*, un poème dramatique intitulé *Schéhérazade*[584], et embraye sur une insatisfaction persistant à la fin du conte cadre : Schéhérayar ne veut plus sentir mais savoir ; ses questions tourmentées se portent vers Schéhérazade, symbole de l'énigme du monde. L'énigmatique Schéhérazade taraude aussi le Shahryâr de Taha Husayn : « En réalité, inconsciemment, Shahryâr ne se consolait pas du fait que les contes de Schéhérazade avaient cessé avec la mille et unième nuit : il brûlait du désir d'entendre d'autres et cette frustration le tourmentait matin et soir, notamment à l'heure où il était accoutumé à les entendre[585]. » Malgré ces tourments, malgré le désespoir aussi « de ne pouvoir jamais connaître Schéhérazade[586] », le malaise et la lassitude qui en découlent, « ce n'était plus […] le Shahryâr que l'on connaît habituellement à qui Schéhérazade racontait les histoires des mille et une nuits ; ce n'était plus le Shahryâr emporté, bouillonnant que la misogynie aurait poussé à suivre ses instincts, fussent-ils bons ou mauvais, s'ils n'en avait été distrait par toutes sortes de contes : c'était un autre homme ; Schéhérazade en avait fait un homme nouveau.[587] ». Un homme nouveau, mais pas au cours des *Mille et Une Nuits* : après. Dans cette suite aux *Mille et Une Nuits*, la transformation du roi est toujours à l'ordre du jour ; le divertissement qui ne l'a pas changé est remplacé par le

[584] AL-HAKÎM Tawfik, *Schéhérazade : poème dramatique en sept tableaux* [1934], trad. Abdel Khedri, Morik Brin, Georges Lecomte, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1936, 127 p.
[585] HUSSEIN Taha, *Shéhérazade ou la clef des songes* [*Ahlâm Shahrazad*, 1942-1943], trad. Sylvie G. Lefebvre, Paris, Dialogue éditions, 1997, p. 14.
[586] *Ibid.*, p. 15.
[587] *Ibid.*, p. 28.

caractère énigmatique de sa femme et les nouvelles histoires qu'elle lui raconte, étrangement la nuit, pendant son sommeil.

Les contes divertissent et provoquent une soif de vérité que l'auditeur cherche ailleurs. Les réécritures des deux écrivains égyptiens, sur lesquelles nous reviendrons en temps voulu, font de leur suite une compensation à un manque qu'ils réinstallent à la fin des *Mille et Une Nuits*, annulant la situation finale – Naguib Mahfouz, le troisième écrivain égyptien majeur de notre corpus en fera de même. Ni autodérision désenchantée à la façon de Théophile Gautier, ni démonstration des réflexions et de la transformation permises par la lecture psychologique, ces réécritures neutralisent l'efficacité des contes des *Nuits* et les renvoient à leur fonction de divertissement. Tous les deux, après les mille et une nuits, désirent passer de l'imaginaire au savoir, du divertissement à la vérité.

La traduction de Joseph Charles Mardrus a marqué un temps important de l'évolution du mythe. Avant lui, Antoine Galland, dans un recueil soigneusement construit, avait donné une utilité pratique au plaisir du conte, qui transformait Schahriar, et avait avancé une fin qui devait tout au talent de Schéhérazade[588]. Sa traduction rendait possible une interprétation favorable aux femmes[589].

Joseph Charles Mardrus, quant à lui, a fait du conte de Schéhérazade et Schahriar un récit autonome qui montre l'action des contes sur Schahriar. Cette traduction, en augmentant la dimension intersubjective de relation entre les deux personnages et en manifestant les effets sur le roi, dévoile les moyens par lesquels Schéhérazade transforme le roi[590] et rend ainsi disponibles des matériaux pour une analyse psychologique : « En manipulant et en ajoutant des développements de son crû au récit-cadre, Mardrus fait d'un roi en colère un homme

[588] Voir MAY Georges, Les Mille et Une Nuits *d'Antoine Galland*, *op. cit.*, pp. 119-172.

[589] Cela rien que par des retouches comme le propos que tient la femme enfermée par le génie et qui le trompe avec tous les passants : « Il a beau m'enfermer dans cette caisse de verre et me tenir cachée au fond de la mer, je ne laisse pas de tromper ses soins. Vous voyez par là que, quand une femme a formé un projet, il n'y a point de mari ni d'amant qui puisse en empêcher l'exécution. Les hommes feraient mieux de ne pas contraindre les femmes ; ce serait le moyen de les rendre sages. » *Les Mille et Une Nuits*, trad. Antoine Galland, éd. cit., p. 33. La menace sous-tendant la première phrase est donc aussitôt reprécisée par l'appel à une entente. La femme ne justifie pas seulement son propre sort : la leçon morale pourrait expliquer la tromperie des femmes de Schariar et Schahzenan et dire aux deux rois : si vous n'aviez pas enfermé vos femmes, vous ne seriez pas cocus. Les autres versions, dont le texte de Mardrus, présentent un tout autre enseignement. Ainsi, chez Mardrus : « Ami ! ne te fie point aux femmes et souris à leurs promesses ! / car leur bonne ou mauvaise humeur dépend du caprice de leur vulve ! […] / Cesse aussi ton blâme ami. Il ne sert ! car demain, chez celui que tu blâmes, à l'amour simple succèdera la passion folle. » *Le Livre des Mille et Une Nuits*, trad. Joseph Charles Mardrus, éd. cit., p. 10.

[590] Voir JULLIEN Dominique, *Les amoureux de Schéhérazade*, *op. cit.*, pp. 121-129 ; KOHN-PIREAUX Laurence, « Variations autour du récit-cadre des *Mille et Une Nuits* : la version Mardrus », dans Les Mille et Une Nuits *et le récit oriental*, *op. cit.*, pp. 193-211.

traumatisé, et des contes de Schahrazade, moins un divertissement (qui détourne le roi de son serment terrible), qu'un processus délibéré d'éducation et de guérison[591]. »

Ce processus de guérison et de transformation a été mis au jour par Marie Lahy-Hollebecque dans une interprétation psychologique et féministe de la traduction Mardrus plus cohérente que d'autres faites par la suite. S'intéressant à l'éducation des enfants, notamment par le cinéma, nouveau média dans le paysage culturel, Marie Lahy-Hollebecque (1880-1957) publie *Le féminisme de Schéhérazade, la révélation des Mille et Une Nuits* en 1927, à une époque où l'Orient – les colonies en général – est encore à la mode. Le titre de l'ouvrage indique clairement la perspective – féministe – qui est la sienne, à un moment où le mouvement féministe prend de plus en plus d'ampleur. Lahy-Hollebecque, lisant *Les Mille et Une Nuits* de ce point de vue, est l'une des premières à percevoir, derrière l'émerveillement provoqué par une pluralité de contes, une intentionnalité. Elle replace Schéhérazade au centre de l'œuvre et suppose que, sous couvert de ce personnage fictif, s'expriment les opinions d'un compilateur et, derrière lui, d'un groupe. Ces opinions honorent la femme, constituent un plaidoyer pour celle-ci non seulement à travers Schéhérazade mais aussi les autres femmes remarquables. L'un ne va pas sans l'autre : Schéhérazade se sacrifie pour sauver ses « sœurs ».

Sa lecture a pour principal défaut de ne pas questionner la spécificité de la traduction Mardrus et d'extrapoler les résultats qu'elle obtient des *Mille et Une Nuits*. Néanmoins cela n'annule pas l'intérêt de sa démonstration apologétique qui a pour premier mérite de poser en préalable *Les Mille et Une Nuits* comme un texte majeur de la littérature mondiale et non comme un recueil de contes de nourrices. Cette démonstration fonctionne de façon analogique – un principe de lecture bien connu déjà possible avec la traduction d'Antoine Galland : Schéhérazade est au conteur ce que Schahriar est au lecteur, c'est-à-dire aussi que la relation entre le couple Schéhérazade et Schahriar est semblable à celle existant entre le conteur et le lecteur. Or, Marie Lahy-Hollebecque prouve que, sous l'apparente gratuité des contes de la sultane, il existe un projet, une signification profonde à transmettre au roi. Elle peut donc en déduire qu'il en va de même entre le conteur (traducteur) et le lecteur. Cette preuve, M. Lahy-Hollebecque la trouve dans le pouvoir formateur de la parole de Schéhérazade.

[591] JULLIEN Dominique, *Les amoureux de Schéhérazade*, *op. cit.*, p. 126.

> Experte dans l'art de capter les âmes, elle ne cherche pas seulement à divertir le roi, à ruser au plus fin et à gagner chaque nuit un nouveau jour. Son but est plus noble. Ce qu'elle poursuit par le moyen des contes, c'est l'éducation totale de celui qu'elle espère pouvoir considérer au terme de l'effort comme son époux. L'ayant pris dans sa rudesse et dans son ignorance, elle le crée une seconde fois. Elle le fait monter de l'instinct à la conscience, du réflexe automatique à la décision volontaire.[592]

Schéhérazade n'est pas que formatrice : elle est civilisatrice ! Cette citation donne une portée universelle au modèle.

En brassant une multiplicité de contes, Schéhérazade ne s'éparpille pas ; au contraire elle tient du début à la fin une ligne de conduite, prenant des risques parfois pour aussitôt revenir sur des terrains plus sûrs. L'apparente hétérogénéité du recueil répond si on y regarde de plus près, à une organisation finement agencée – de main de maître(sse) pourrait-on dire. Chaque nuit constitue une étape dans l'éducation du roi, de l'honnête homme, de l'amant, par une « somme des connaissances du temps » distillées savamment et avec art par la Sultane. La force révolutionnaire, « insurrectionnelle » des contes agissant sous couvert d'une bonhomie de l'art est à donc à trouver du côté de la femme. La révélation est celle d'une femme qui éduque l'homme. La forme est là pour séduire, attirer puis entretenir l'intérêt du lecteur, cependant que le message moral est transmis de façon détournée.

Utilisant sans doute ce qu'elle a appris de ses recherches en pédagogie, elle voit en Schéhérazade une femme rompue à la psychologie éducative, construisant un univers apte à soigner les « troubles du comportement » du roi. La pluralité des contes valide l'objectivité de Schéhérazade et, par conséquent, l'installe dans la relation avec le roi comme porteuse d'une vérité dans la fiction. En l'éduquant à l'art d'aimer, à l'esthétique, à l'art de vivre, elle prône finalement, selon M. Lahy-Hollebecque une conception égalitaire du mariage, comme un long processus.

Elle fait de Schéhérazade l'instrument d'une conception optimiste des rapports entre hommes et femmes et, au-delà, de l'Histoire : le progrès est possible. Sous couvert de Schéhérazade, Lahy-Hollebecque a en fait servi ses revendications féministes[593]. La conclusion invite, elle aussi, à lire cet essai sous cet angle, celui d'une reconnaissance de « la part de la femme dans l'apport des idées neuves et hardiment révolutionnaires dont s'enrichit, à chaque âge, l'humanité.[594] » *Les Mille et Une Nuits* constituent donc un « des moments de la lutte entre les sexes, comme une tentative de libération des femmes, un appel à déposer les

[592] LAHY-HOLLEBECQUE Marie, *Le féminisme de Schéhérazade, la révélation des* Mille et Une Nuits, Paris : Radot, 1927, p. 21.
[593] Preuve en est l'usage inconditionnel du substantif « femme », dont le référent peut être à la fois Schéhérazade ou toute femme
[594] LAHY-HOLLEBECQUE Marie, *op. cit.*, p. 245.

armes pour tenter en commun l'œuvre de perfectionnement de la vie[595]. » Cet essai transmet un message, aujourd'hui devenu poncif, pour demain : la femme est l'avenir de l'homme. A travers cette étude, Schéhérazade atteint une condition universelle : Lahy-Hollebecque la libère du harem des représentations réductrices – la femme orientale ne serait pas comme toutes les femmes – dans un mouvement qui porte à rapprocher *Les Mille et Une Nuits* du lecteur – mouvement inverse à celui de Mardrus – et à prouver leur grand intérêt littéraire et pratique.

Cette démonstration converge avec l'exposition par Georges May de la « cure » de Schahriar grâce au plaisir pris à entendre les contes et de sa sortie de la barbarie cernent la plupart des lectures du mythe faites au XX^{e} siècle. Que l'on tire plus vers la puissance magique de la parole ou vers les mécanismes névrotiques du sultan ou encore vers la maîtrise de l'art littéraire, le même principe de transformation, qu'il dépende d'une structure planifiée ou anarchique, d'une démarche volontaire ou d'une contée spontanée, consacre une certaine efficacité de la narration face à un danger de mort.

La réécriture la plus féministe du conte-cadre est sans doute à mettre au crédit d'Ethel Johnston Phelps. En introduction à son recueil *Maid of the north : Feminist folk Tales from around the world*, l'autrice constate que, dans la plupart des contes traditionnels, les femmes sont inférieures hommes ; elles sont douées de qualités morales, bonnes, généreuses, soumises à l'autorité et subissent le cours des événements. Ce type d'héroïne ne convient plus selon elle au lecteur actuel et son recueil propose en conséquence des portraits d'héroïnes actives, intelligentes, courageuses… dont Schéhérazade. E. J. Phelps a donc sélectionné vingt et une histoires et les a retouchées afin qu'elles correspondent à ce qui fait, selon elle, des histoires satisfaisantes[596]. Sa version du mythe de Schéhérazade, intitulée « Scheherazade retold : Persian tale[597] » s'appuie en partie sur la traduction d'Andrew Lang datant de 1898. Depuis Galland, Schéhérazade ne requiert pas beaucoup d'imagination de la part du lecteur pour paraître suffisamment héroïque : il suffit de relire la description qui en est faite au début des *Nuits*. Cela n'est visiblement pas suffisant pour Phelps qui en fait une femme dominatrice : Schahriar a tué sa femme qu'il soupçonnait d'être infidèle. Depuis il se marie avec des vierges qui ont tôt fait de l'aigrir et qu'il envoie croupir dans un donjon. Ce faisant, jusqu'à

[595] *Ibid.*, p. 247.
[596] « I have shaped each tale, sometimes adding or omitting details, to reflect my sens of what makes it a satisfying tale. » PHELPS Ethel Johnston, « Introduction », in *The Maid of the North : Feminist Folk Tale from around the World*, New-York, Holt, Rinehart & Winston, 1981, p. XII.
[597] *Ibid.*, pp. 167- 173.

épuisement des vierges, exception faite de Schéhérazade et sa sœur. Lors de la nuit de noces de l'aînée, celle-ci raconte selon le stratagème mis au point mais, prétendument fatiguée, elle arrête d'elle-même l'histoire au milieu de la nuit. Le Sultan patientera. Il patientera de nuit pendant les mille et une au bout desquelles ou bien le Sultan amoureux l'épargne ou bien il se satisfait à la vue des trois fils qui sont nés. Phelps propose une troisième fin possible : plutôt que l'astuce, le courage et la révolte de Schéhérazade s'arrêtent dans une *happy end* qui contrevient aux qualités du personnage, il lui semble plus respectueux d'imaginer une suite où libérée de sa condition d'épouse par la mort du Sultan, « acclamée par les habitants reconnaissants de Samarkande, elle fit ce que tout conteur intelligent aurait fait. Mettant à profit l'éducation qu'elle a reçue en sa jeunesse par les meilleurs d'entre les précepteurs, elle a évidemment écrit, à destination de la postérité, une version plus raffinée de ses mille et une nuits[598]. »

Enfin, au plus loin de la structure du mythe et de l'imaginaire des *Nuits*, Schéhérazade symbolise, sans harangue féministe, tout être dont la parole affronte la violence : « Le roi Schahriar a disparu depuis longtemps, mais ses angoisses lui ont survécu. Et ses désirs de vengeance, de désordre et de haine… c'est pourquoi, à chaque instant, dans tous les lieux où vivent une poignée d'êtres humains, une Shéhérazade se lève et se met à parler[599]. » Cette présentation de la pièce de Roger Lombardot, *Shéhérazade*, créée le 17 avril 1998, constitue le seul lien explicite avec le mythe.

Venons-en à la relation plus problématique que nous allons traiter : la remise en question du mythe et la représentation de la transmission des *Mille et Une Nuits*.

Le mythe de Schéhérazade réécrit par Tawfîk al-Hakîm et Taha Hussayn montrent l'insuffisance des *Mille et Une Nuits* et mettent donc en cause la transformation que la lecture psychologique et féministe démontrait de son côté. Nous avons là deux tendances entre lesquelles les réécritures à venir se placent.

Dans la deuxième moitié du XX^{e} siècle, après les décolonisations, le mythe littéraire de Shahrâzâd a été largement repris par des écrivains du Maghreb ou du Moyen-Orient à travers

[598] "[…] *acclaimed by the grateful citizens of Samarkand, she did what any clever storyteller would do : Using her earlier education provided by the best tutors, she of course wrote down for posterity a more polished version of her one thousand and one tales*." *Ibid.*, p. 173.

[599] LOMBARDOT Roger, *Schéhérazade*, dans *La mort et l'amour : trilogie*, Le Revest-les-Eaux, Les Cahiers de l'Egaré, 2000, pp. 38-60. Sur scène, un homme, enfant trahi, transformé en meurtrier par l'armée, livre à la femme qui se vend à lui le récit de ses crimes. La violence enfle, le désir n'est plus chez l'un et chez l'autre que la cristallisation lancinante de leurs angoisses et de leurs renoncements. La femme avoue son enfance profanée pour écarter le couteau qu'il brandit soudainement au-dessus d'elle.

une réflexion sur la transmission des traditions littéraires et sur les significations sociopolitiques des *Mille et Une Nuits*. Le mythe de Shahrâzâd y est questionné et mis à l'épreuve du réel et du social.

5. Dunyazad raconte : *When dreams travel*

> « Le sacré, c'est tout ce qui maîtrise l'homme d'autant plus que l'homme se croit plus capable de le maîtriser […] c'est aussi et surtout, bien que de façon plus cachée, la violence des hommes eux-mêmes, la violence posée comme extérieure à l'homme et confondue, désormais, à toutes les autres forces qui pèsent sur l'homme du dehors. C'est la violence qui constitue le cœur et l'âme secrète du sacré[600]. »

Le roman *When drems travel* [*Quand les rêves voyagent*] de l'écrivaine indienne anglophone Githa Hariharan[601] imagine d'un point de vue féminin et féministe la transmission des contes de Shahrazade par celles qui en héritent : sa sœur et une suivante. Roman sur l'héritage de Shahrzad, il commence par nous présenter ce que l'on sait de son histoire : la scène, clichée et inoubliable, de la contée ; scène symbolique avec deux personnes sur un lit, le « Sultan Shahryar et sa plus récente épouse », une autre « accroupie comme un singe sur le sol, attendant le bon moment pour poser une question, ou lancer une pieuse exclamation, ou haleter, ou gémir, ou soupirer[602] » et une quatrième, en retrait, caché par une cloison, Shahzaman. Cette scène se dissipe pour représenter le malheur des deux frères, découvrant leur honte et celle du génie, encore plus grande, et l'entrée en scène de Shahrzad, qui a ignoré les histoires édifiantes de son père. « Avec l'aide de sa sœur silencieuse Dunyazad elle doit l'amener à se repentir, et à prendre connaissance de ce que toutes les femmes ne méritent pas d'être tuées. Mille et une nuits plus tard, cette mission est accomplie. Quand nous les quittons, les sœurs sont réunies avec les deux frères. L'histoire est finie. Dans les coulisses, elle avait à

[600] GIRARD René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 51.
[601] Githa Hariharan est née en 1954 en Inde. Elle fait ses études en Inde et les complète aux Etats-Unis où elle travaille avant de revenir dans son pays où elle est éditrice à New-Delhi. Pour plus d'information, consulter son site Internet : http://www.githahariharan.com
[602] « *crouches monkey-like on the floor, waiting for her cue to ask a question, or exclaim piously, or gasp, or groan or sigh at the right times.* » HARIHARAN Githa, *When dreams travel*, London, Picador, 1999, p. 5.

peine commencé[603]. » S'appuyant sur la traduction anglaise de N. J. Dawood[604], le roman présente ce que l'on sait des *Nuits*, en le condensant, mais sans en oublier : ni leu cocufiage du génie, ni les histoires du vizir, pourtant souvent éliminées et auxquelles il est ici fait référence. A partir de ces éléments connus, la narration peut proposer sa suite et d'abord le mystère représenté par Shahrzad : dans une nouvelle scène de contée, Shahryar s'enquiert : « d'où viennent toutes ces histoires ? Shahzaman et moi avons lu et étudié plus que toi. Nous avons certainement plus voyagé que toi et nous avons vu des merveilles, des pays et des perfidies que tu ne peux imaginer[605]. » Shahrzad se dérobe : « Je n'ai pas d'épée, cela veut donc dire que je ne peux gouverner. Je ne peux pas gouverner, je ne peux pas voyager, et pleurer ne m'intéresse pas. Mais je peux rêver. […] seuls ceux qui sont enfermés dans des cachots et des donjons et des palais peuvent voir et écouter leurs rêves. Seuls ceux dont les cous sont dénudés et vulnérables peuvent les comprendre[606]. »

L'opposition entre l'imagination des femmes et le pouvoir des hommes recouvre celle, plus fondamentale entre le martyre des unes et le salut des autres. L'écriture est à la lisière de la parodie et de l'humour par la manière distanciée de présenter le conte de Shahrzad et de revenir, à d'autres endroits, sur l'enfance où, avec Dinarzad, la future femme du Sultan jouait à imiter les vierges allant recevoir le coup mortel du Bourreau[607]. La répétition des mises en scène instaurerait l'éloignement de la narration et du lecteur avec ce qui est dit, ce qui est joué mais qui, malgré le jeu, malgré quelques effets d'humour, malgré la conscience des clichés narratifs (motifs stéréotypés) et stylistique, donne à voir des représentations plus graves. Les

---

[603] "*With the help of her silent sister Dunyazad she must coax him to repent, and acknowledge that all women need not be killed. A thousand and one nights later it is all accomplished. When we part from them, the brothers are united with the sisters. The story ends on-stage. Off-stage it has just begun*." *Ibid.*, p. 16.

[604] *Tales from the* Thousand and One Nights, translated and introduced by N. J. Dawood, 1954.

[605] "[…] *where did all those stories come from? Shahzaman and I have read and studied more than you have. Certainly we have travelled more, seen marvels and lands and wickedness you can only imagine*." HARIHARN Githa, *op. cit.*, pp. 19-20.

[606] "*I don't have a sword, so it seems I cannot rule. I cannot rule, I cannot travel, I don't care to weep. But I can dream* […] *only those locked up in hovels and dungeons and palaces can see and hear these dreams. Only those whose necks are naked and at risk can understand them*." *Ibid.*, p. 20.

[607] « Le ciel est complètement noir. Quelque part, au loin, un fin trait de lumière rouge fend le ciel comme la blessure laissée par un couteau. L'entaille ressemble à un collier de perles roses et vermillions. Deux vierges sondent cette touche de sang dans les ténèbres devant elles et elles y voient leur nuit de noces. Quand elles discutent, ce n'est pas de ces jeux amoureux qu'elles avaient deviné, ceux qu'elles avaient vu du lit d'enfant dans le harem. Au lieu de ça, elles se demandent : à quoi ça ressemble une martyre ? » ("*Two girls, Shahrzad and Dunyazad, look intently into this womb of possibilities. The sky is all but dark. Somewhere in the distance, a thin strip of red slits the heavens with a knife-wound. The gash is a slim bracelet of pink and vermilion beads. Two virgins examine this hint of blood in the darkness before them and see their bridal nights. When they speak, it is not of those amorous games they have sensed, the results of which they have seen in the heaving childbed of the women's wing. Instead they ask each other: What does a martyr look like?*") Pour y répondre, elles jouent ce qu'elles appellent « La marche des Martyres » (*The Martyr's Walk*) qui consiste à raconter comment elles vont vers le lieu de leur exécution. L'écrivaine tire un maximum d'effets des croisements sémantiques de l'horizon rougeoyant – par antiphrase, l'espoir absent – de la lame, image qui hante le roman et de la défloration. Lugubre et pathétique anticipation du sacrifice à venir et son mélange d'amour et de violence. *Ibid.*, p. 52.

clichés stylistiques eux-mêmes font concession au genre : ils « monnayent » l'imitation et, donc, l'inscription dans un genre codifié. Mais la distance prise par l'énonciation, la facilité avec laquelle ils sont dits – sur scène ! –, leur exhibition les pose en signes symboliques.

La suite de Githa Hariharan ne rêve pas à son tour de nouveaux rebondissements. En tant que suite, elle définit son legs et montre ce qu'elle en fait[608]. Elle raconte la mémoire de cette histoire, le poids de l'héritage et le cauchemar de la violence :

> Les mille et une nuits sont finies, ou du moins c'est ce qu'ils lui ont dit. Dunyazad porte la lourde charge de ces mémoires comme une blessure purulente, pas sur un organe sain mais sur une langue déformée en permanence, affaissée par la mémoire, une mémoire ficelée par l'imagination. Les mille et une nuits sont passées, la paix et la prospérité règnent comme les gargouilles et les griffons sur les ailes du palais de Sharyar. Shahrzad, ce guerrier invincible, cette sœur terrifiante, a disparu. Après la bataille, elle est morte d'une mort ignoble aux symptômes sans importance. Un monument en marbre blanc immaculé a été construit autour du corps de celle qui a fait chuter l'épée royale. Dunyazad, sa sœur, l'héritière, cette sorcière amputée, attend dans un magnifique palais, hommage fait par les hommes au pouvoir et à la splendeur. […] Elle porte le poids de l'Histoire qui n'est pas écrite, un appareil complet qui se déplie comme un accordéon pour révéler les jeux changeants de ses mensonges parfaitement élaborés. Mais, dans les traces de Shahrzad, elle peut déployer ses ressources d'explorateur intrépide […]. Au cours de ces voyages, Dunyazad suit, avec la sagesse donnée par le temps, toutes les routes qu'une vierge peut prendre pour se rendre sur les lieux de son martyr. Elle apprend ce que c'est que d'être la descendante de Shahrzad ; d'être la sœur de Shahrzad, sa suivante et sa complice dévouées, son amante la plus passionnée. […] À la queue de cette caravane de mille et un chameaux, il y a une troisième femme, la plus jeune du trio. Encore inconnue des sœurs royales, elle a conscience, étrangement, d'être le compagnon ou le descendant naturel de Dunyazad. Elle suit de loin, un voyageur, victime du soleil d'un désert étranger […]. La caravane avance pas à pas au long des années. Les femmes, les rêves et les histoires sont transportées d'Inde en Perse, puis en Arabie, en France, en Angleterre et reviennent en Inde. Sortant de tous, une femme de formes changeante, une femme aux noms multiples. […] Il y a, par exemple, Schéhérazade, un nom qui ne signifie rien de plus qu'une jolie guirlande dans le coffre au trésor d'un enfant. Mais ce nom, défait et refait par les hommes à travers les mers, perdure. […] Sharazad, à l'image de sa propre histoire, est une survivante. L'histoire nomade subit un changement de costume, de langage et d'organisation à chaque étape de son parcours. Elle s'adapte aux conditions de vie de l'endroit et au siècle, perpétuelle fugitive, loin de ses parents officiels, de son histoire légitime. […] Elle est désormais un mythe qui doit être recherché à différents endroits, qui doit être incarné dans différents corps, avant que ses rêves n'abandonnent Dunyazad ou ses descendants[609].

---

[608] Nous employons ici comme ailleurs le terme « suite » tel qu'il est distingué de la continuation par Genette : « La *suite* […] diffère de la continuation en ce qu'elle ne continue pas une œuvre pour la mener à son terme, mais au contraire pour la relancer au-delà de ce qui était initialement considéré comme son terme. » GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, op. cit., p. 282.

[609] *"The thousand and one nights are done, or so they tell her. Dunyazad carries those story-laden memories like festering wounds, not in some safe, reticent organ, but in a permanently deformed tongue weighed down by memory, memory laced with fantasy. The thousand and one nights have run their course, peace and prosperity reign like the gargoyle and griffin on either side of Shahryar's palace. Shahrzad, invincible warrior, terrifying sister, has weakened. Off the battlefield, she has died an ignominious death from petty bodily cause. A pure white marble monument has being built over the body that cheated the regal sword. Dunyazad, sister, heiress, amputated sorceress, waits in a magnificent palace, that man-made testament to power and grandeur. […] She carries the weight of an unwritten history, the entire apparatus that unfolds accordion-like to reveal its shifting games of well-constructed lies. But on Shahrzad's trail, she can flaunt the resourcefulness of an intrepid explorer.* […] *On these travels, Dunyazad follows, with the wisdom of hindsight, the many routes a virgin can take to martyrdom. She learns what it is to be Shahrzad's descendant; to be Shahrzad's sister, her trusted maid and accomplice, her most passionate lover.* […] *At the tail end of this caravan of a thousand and one camels is a third woman, the youngest of the trio. This woman, as yet unknown to the royal sisters, has the strange notion*

Cette citation est très longue mais elle donne le canevas de l'histoire à venir et les clés du rapport aux *Mille et Une Nuits*.

Voici un résumé de l'histoire : Après la mort de Shahrzade, Dunyazad, devenue une femme âgée revient à Shahabad, la ville de Sharyar ; elle y fait la connaissance de Dilshad qui a été la servante et la légataire de Shahrzad. Ce « palais qui buvait quotidiennement du sang en guise de fortifiant et qui dissimulait le sang des vierges dans un tombeau décoré[610] » et cette servante avivent la restitution du passé, les interrogations sur la mort de Shahrzad et les cauchemars associés aux sacrifices des vierges. Le roi lui apparaît obnubilé par le cénotaphe imposant qu'il a fait construire à la gloire de Shahrzad et de leur amour : « Elle va m'y attendre d'un sommeil innocent, entourée par le marbre, l'or et les pierres précieuses venues de tous les pays du monde connu[611]. » Son obsession tourne à la folie quand il finit enfermé, suite au coup d'Etat, auquel participe Dunyazad, d'Umar, le fils survivant de Shahrzad et du roi. Un ordre nouveau s'installe, Umar prônant l'austérité, la dévotion et les réformes de la modernité. Dunyazad quitte alors le palais.

La première partie, « Travellers » [« Celles qui voyagent »] a ravivé la mémoire des *Mille et Une Nuits* par une focalisation interne sur Dunyazad : la mémoire connue, celle que le conteur nous a transmis ; la mémoire oblitérée, non-transmise, que la narration restitue par le regard, les pensées, les souvenirs de Dunyazad. De même que le personnage se souvient de ce qui n'a pas été officialisé, l'écriture du palimpseste déborde des contours du texte ancien pour donner à lire ce qui n'y était pas. Le mythe, tel qu'on le connaît, ne fait passer à la postérité qu'une petite partie de la « vérité », gardant par devers soi toutes les ombres dont il est fait.

Dans la seconde partie, « Vierges, Martyrs et autres », deux narratrices secondes, Dunyazad et Dilshad, réunies dans une bâtisse quelque part entre Samrkand et Shahabad, inventent de nouvelles histoires. Sur cette nouvelle scène, qui rejoue l'incipit du roman, les deux femmes se tiennent sur le lit, Shahrzad – son fantôme – se tient derrière une cloison ;

---

that she is the natural companion, or descendant, of Dunyazad. […]*The caravan inches forward over the years. Women, dreams and stories are transported from India to Persia to Arabia to France to England and back to India. Looming over them all is a shape-shifting woman, a woman with many names*. […] *There is, for instance, the exotic Scheherazade, a name that means nothing more than pretty tinsel in a child's treasure chest. But this name, unpacked and reconstructed by men across the seas, is persistent*. […] *Shahrazad, like her own story, is a survivor. The travelling tale undergoes a change of costume, language and setting at each serai on its way. It adapts itself to local conditions, to this century or that, a permanent fugitive from its officious parent, legitimate history*. […]. *She is now a myth that must be sought in many places, fleshed in different bodies, before her dreams let go of Dunyazad or her descendants.*" *Ibid.*, pp. 22-24.

[610] "*palace that drank bloodfor a daily tonic, glossed over virginal blood with embellished marble*". *Ibid.*, p. 67.

[611] *"She will wait there for me in innocent sleep, surrounded by marble, gold, and precious gems from all the lands of the known world." Ibid.*, p. 63.

Satyasama, devenue génie est au pied du lit. Ces deux êtres merveilleux rattachent les deux conteuses à une histoire commune, l'histoire « bien connue » de Shahrzad, « une histoire mal polie, percée, qui protège à peine ses héritiers et ses bâtards ». Afin de s'émanciper de ces deux génies, elles leurs inventent de nouvelles incarnations, de nouvelles histoires. « À quoi ça ressemble de raconter pour sauver sa vie ? Pendant sept nuits et sept jours, trois femmes jouent une version adulte – sans épées – d'un jeu dangereux mais palpitant, La Marche de la Martyre. Si vous racontiez (ou écriviez) pour sauver votre vie, de quoi parleriez-vous ? Dunyazad, Dilshad et Satyasama jouent chacune à leur tour le rôle de la femme qui se sauve elle-même et les autres par ses fictions. Ces conteuses seront-elles capables de faire revivre Shahrzad[612] ? »

Dunyazad invente à partir des différents éléments de la première partie : ce qui s'est passé avant, pendant et après les mille et une nuits pour les quatre protagonistes du mythe : le meurtre de Sharyar qu'elle avait prémédité, l'accouchement de Shahrzad, les cauchemars d'Umar enfant, la phobie des anneaux de Shahzaman, la servilité du vizir, le rêve de marbre du roi déchu... « Sa vocation est de *chercher* l'histoire – d'éclairer tous ses recoins, de ne pas laisser un seul détail s'échapper. […] Son objet est déterminé. C'est cette fourrure familière de la nuit avec laquelle elle a vécu, par laquelle elle a vécu, encore et encore, sans cesse renouvelée[613]. »

Elle rappelle et réinvente le passé pour « comprendre » et tenter de donner sens à l'histoire de sa sœur. Elle dit ce cauchemar permanent qu'a déclenché Shahryar, l'impossibilité de se défaire de cette violence, de s'affranchir du sacrifice des vierges en holocauste à un roi qui se prenait pour un dieu et du sacrifice de Shahrzad pour sauver le roi de sa folie, sauver la communauté et sauver les femmes de leur fonction de martyr.

Le passage de la focalisation interne à une narration omnisciente maîtrisée par Dunyazad relance la dérision présente dans la première partie : la surenchère et l'ostentation des termes placés en titre de la partie – Vierge, Martyre – virent à l'ironie : si la narratrice assume l'énonciation de leur emploi, c'est l'ordre patriarcal, l'ogre au banquet du rituel anthropologique, qui fait des femmes des Vierges et des Martyr ; virginité et sacrifice sont les

[612] "*What is it like to talk for your life? For seven nights and days three women play a grown-up version – minus swords – of a dangerous but exciting game, The Martyr's Walk. I you were talking (or writing) for your life, what would you say? Dunyazad, Dilshad and Satyazama take turns playing the woman who saves herself and others through her fiction. Will these storytellers be able to resurrect Shahrzad*?" *Ibid.*, p. 118.

[613] "*Her vocation is to search the story – to light up all its remote corners, not let a single detail escape. […] Her object is predetermined; it is what she has already lived out. It is the furry familiar of night that has to be lived with, lived through, over and over again, afresh.*" *Ibid.*, pp. 115-116

requis d'un obsession virile envers les femmes ; virginité et sacrifice sont les devoirs traditionnels de la femme[614]. L'autre notion plusieurs fois répétée dans la première partie, le salut, signifie également de deux manières : la première redit la détermination de Shahrzad à sauver Shahryar et son peuple tout en interrogeant la possibilité d'une rédemption, c'est-à-dire d'une survie hors de et après la logique sacrificielle : « L'erreur, évidemment, est d'imaginer qu'une fin heureuse est possible après avoir survécu à un naufrage dans une mer de sang. Shahryar, qui aurait dû se suicider à cause de remords, ou au moins avoir renoncé à sa ville et au monde et aurait dû devenir un ermite dément dans le désert. Et Shahrzad ? La vie pouvait-elle continuer, immobile, peuplée de petits faits divers et d'événements anodins, après un martyr[615] ? » La deuxième dimension est celle d'un discours qui exalte la salvation par le sacrifice et qui justifie le martyr des femmes qu'il leur assigne ; c'est le fanatisme du salut par la négation du corps et la célébration de l'éternité. Cette double énonciation conditionne la lecture du mythe : elle initie une chaîne de transmission à partir de son exemplarité, mais elle dénonce ce que le mythe a fait de l'histoire de Shahrzad : une légende à la gloire d'une martyre.

Cette double énonciation rejoint le double emploi fait du merveilleux : approbation aux lois du genre, jeux avec les motifs des *Mille et Une Nuits*, il devient également, dans les histoires de Dunyazad, la matérialisation de la psyché : mémoire, cauchemars et fantasmes ; une matérialisation familière grâce à laquelle cette psyché devient reconnaissable et dicible. Cette dimension symbolique reconstitue la légende et, par la polysémie, lui donne une labilité, c'est-à-dire la possibilité d'être modifiée, réappropriée.

« Le véritable adversaire, c'est l'ancien temps. Cette créature banale qui ne sait pas que plusieurs vies peuvent être vécues en un instant[616]. » À l'ordre ancien, à l'Histoire officielle, à ses mensonges, Dilshad oppose la pluralité des versions, selon un contrepoint aux discours autorisés que de nombreux textes littéraires revendiquent. Elle reprend certains des motifs présentés dans la première partie ou dans les contes enchâssés et les transforme de manière

[614] Dans son premier roman, *Les Mille Visages de la nuit* (*The Thousand Faces of Night*), Githa Hariharan montrait l'apprentissage des rôles féminins, y compris du sacrifice, par les contes.
[615] Cet énoncé est de l'énonciation principale, omnisciente : "*The mistake, of course, is to imagine that a happy ending is possible when you have survived a shipwreck in a sea of blood. Shahryar should have killed him in remorse, or at least renounced the city and the world, become a mad hermit in the desert. And Shahrzad? Can life continue, static, peopled with little events, commonplace milestones, after martyrdom*?" *Ibid.*, pp. 105-106. Dunyazad, plus tôt dans le roman, se demandait : « Quelqu'un que l'on aime peut-il mourir ? Quand votre dos ploie sous le poids de la mémoire, quand l'amour joue encore le rythme du désir et bois le sang de votre cœur ? ». "*Can someone you love ever die? When your back is bent with memory, when love still plays its drumbeat of desire and drinks your heart's blood*?" *Ibid.*, p. 86
[616] *Ibid.*, p. 131.

presque burlesque[617]. Elle singe, c'est-à-dire imite en gauchissant mais en révélant, et se représente sous les traits d'un singe : le corps simiesque est attribué à la jeune Dunyazad qui se tenait au pied du lit royal, « accroupie comme un singe » ; la tête est attribuée à Satyasama, la poétesse métamorphosée par Dilshad en femme-singe borgne ; son visage poilu hyperbolise la tache que Dilshad porte au visage, comme si cette marque de disgrâce indélébile avait proliféré pour mieux s'exhiber.

Dunyazad raconte ce qui n'a pas été dit, su ou compris sur Shahrâzâd et ceux qui l'entourent. Sa narration va vers l'intérieur dénicher les ombres. Dilshad, plus simiesque, étale au grand jour le refoulé, les apparences que l'on s'empresse de cacher, à commencer par la femme-singe décapitée mais dont le tronc, refusant d'être nettoyé et disparaître, geint et survie, geint pour survivre. Elle expose des peaux empoisonnées et des chairs mutilées qui nourrissent ou (c)hantent ; elle fait exploser le corps du génie-geôlier et, dans le dernier conte, désire mettre à nu le squelette du palais, cet immense organisme où toutes les morts se sont tramées.

Deux citations de Borges en épigraphe contribuent à définir la poétique du roman. La première se trouve avant la première partie. Elle est empruntée à « Cauchemar » dans le recueil *Sept Nuits* – d'où était tiré le poème que nous avons étudié[618] : « … nous ne pouvons analyser directement les rêves, nous pouvons seulement parler du souvenir que nous en avons[619]. » La seconde se trouve au début de la deuxième partie. Elle est tirée du « Jardin aux sentiers qui bifurquent » dans *Fictions* : « J'ai pensé à un labyrinthe fait de labyrinthes, à un

[617] Le burlesque est, selon Dominique Bertrand, une « nébuleuse sémantique », comme le grotesque d'ailleurs. « L'outrance et la discordance, mais aussi la mystification offrent, sinon le sésame, du moins les clefs utiles pour appréhender les composantes à la fois visuelles, auditives, narratives et fortement théâtrales de l'esthétique burlesque. » Voir BERTRAND Dominique, « introduction », *Poétiques du burlesque*, Paris, H. Champion, 1998, p. 12. A la différence du grotesque, le grotesque se caractériserait « par sa relation structurelle à des modèles », « mélange d'irrévérence et d'honneurs » (*Ibid.*, p. 14). On ajouterait : mélange des genres et des registres, goût pour la raillerie et la discordance, retrait des masques et le dévoilement de la trivialité ; ou encore la contestation d'une vision du monde trop sûre d'elle-même. Jean Emelina y voit « le comique qui se caractérise par un *écart maximum par rapport aux codes*. […] Il est le *comique des extrêmes* sous toutes ses formes, dans tous ses sujets, dans ses degrés et dans ses effets. […] Le burlesque dit ce qui ne se dit pas, fait ce qui ne se fait pas, transgresse ouvertement l'interdit. II est à l'opposé de la pudeur, de l'allusion, de l'euphémisme et de la litote », EMELINA Jean, « Comment définir le burlesque ? », *Poétiques du burlesque*, Dominique Bertrand (dir.), *op. cit.*, pp. 57-58. On voit que parmi ces caractéristiques, plusieurs s'appliquent au grotesque : la mise en voix de ce qui est refoulé, la violence de la condition humaine surgie d'un corps monstrueux, celui-là même de la société, le carnavalesque, la bigarrure... Voir SUSINI ANASTOPOULOS Françoise (dir.), *Le Grotesque dans la littérature des XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2008, 147 p. L'une et l'autre notion, évidemment, se définissent moins par des traits généraux que par les continuités perceptibles d'une tradition à l'autre du burlesque, ou d'une tradition à l'autre du grotesque.

[618] Voir la deuxième sous-partie du chapitre 2 de la première partie.

[619] Nous copions la référence donnée par l'autrice : BORGES Jorge Luis, « Nightmares », *Seven Nights*, New-York, New Directions, 1984, p. 26.

labyrinthe dont l'étendue sinueuse réunirait le passé et le futur[620]… ». Le renvoi à Borges lui-même a de l'importance par le jeu sur les structures de l'imaginaire, la répétition des archétypes et la symbolisation de la littérature qu'ils suggèrent. Jusqu'à un certain point, il y a un traitement borgésien de l'imaginaire, ou une récupération des archétypes majeurs de cet écrivain : le sable de l'infini et de la mémoire, le miroir du double et des apparences, l'eau du temps et de l'impermanence de toute chose.

En plus de ces citations dans les marges du texte, le roman met en abîme son énonciation et sa poétique transtextuelle par les narratrices secondes et quelques autres figures[621] : le miroir, le singe, les mutations du corps, le monument. Cette poétique oppose deux types de transmission qui reposent sur deux modèles architecturaux : l'un, labyrinthique, féminin, hybride favorable à l'anamorphose et ne rechignant pas à la dérision se tourne vers le devenir. Il se développe entre les murs que l'ordre masculin a dressés. L'autre, monumental, luxueux, uniforme, étatique se magnifie dans la démesure et aspire à l'immobilité de l'éternité. Il est réalisé par un regard de surplomb et de maîtrise. L'un est différence malgré les morts, l'autre répétition de la mort. Ces deux modèles qui figurent deux poétiques de la réécriture correspondent donc à deux systèmes de représentations et de valeurs qui s'affrontent, à deux types de discours et deux types de regard. C'est de l'affrontement entre ces deux types, déterminés culturellement, que naît le roman[622]. Il fait de la réécriture la mutation d'un modèle de pensée par la conduite d'un point de vue qu'il a abrité et conditionné.

La réécriture se pratique dans l'ambivalence du corps altéré : l'exposition du corps meurtrier ou geôlier annule l'enchantement et délivre. Mais le corps maltraité, amputé, gangréné est un corps aliéné. La dernière histoire de Dunyazad reprend Shahrzade à la mort et

[620] Nous copions la référence donnée par l'autrice : BORGES Jorge Luis, "The Garden of the Forking Paths", *Labyrinths*, New-York, New Directions, 1964, p. 23.

[621] Klaus Meyer-minnemann et Sabin Schlicken distinguent trois grands types de mise en abîme : de l'énonciation, de l'énoncé et de la poétique narrative, cette dernière simplifiant la « mise en abîme transcendantale » de Lucien Dällenbach. MEYER-MINNEMANN Klaus, SCHLICKERS Sabine, « La mise en abyme en narratologie », dans *Narratologies contemporaines : Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, John Pier et Francis Berthelot (dir.), Paris, Editions des Archives Contemporaines, 2010, pp. 91-108. Cet article discute la typologie de Dällenbach et fournit de précieuses clarifications.

[622] Dunyazad et Dilshad racontent hors de la ville, dans un non-lieu. A l'intérieur d'une maison, mais loin des palais, au point de distance maximale par rapport aux espaces de la maîtrise masculine. Pour dire la domination de l'ordre ancien dénoncé, Dunyazad prend le regard permis par la chambre où elle s'imagine – où elle était logée dans le palais ? Cette vue de haut porte sur le jardin et, dans le jardin, en son centre (son œil) : le tombeau. Pour des lectures féministe et politique de ce roman, voir GANAPATHY-DORÉ Geetha, « L'hybridité perturbante des *Mille et Une Nuits* dans les romans de Salman Rushdie, Githa Hariharan et Bahiyyih Nakhjavani », *Les 1001 Nuits et l'imaginaire du XX^e siècle*, *op. cit.*, pp. 156-164 ; SANKARAN Chitra, "Narrating to Survive: Ethics and Aesthetics in Githa Hariharan's *When Dreams Travel*" in *Asiatic IILUM, Journal of English Language & Literature*, Vol. 2, n. 2, December 2008, 8 p.

l'imagine en vieille femme, disparue parce qu'en retrait, isolée et qui s'inquiète de son héritage : « D'autres étirèrent leurs toiles dans *son* cadre. Ils colonisèrent son corps, sa création habilement agencée, pour peindre, dans leurs couleurs et leurs mots poisseux, leurs propres motifs moraux[623] ». Nous avons, formulée là, une inquiétude récurrente dans les textes qui mettent en scène la transmission des *Mille et Une Nuits* en lui conférant une dimension littéraire, culturelle et politique. Cette inquiétude d'une aliénation à un autre corps doctrinal est complétée par les derniers mots du roman ; rêvée par sa sœur, Shahrzad s'adresse à deux servantes et, peut-être, au-delà, à toutes les femmes qui suivront : « Je me suis battue pour mon propre compte et, oui, pour le tien tout autant. Et toi – que feras-tu quand ton tour viendra ? Quand les tambours retentiront, et que l'épée émoussée par les ans, à la lame rouillée, se dressera, fraîchement aiguisée[624] ? »

Cette interpellation éthique s'intègre aux questionnements de cette suite : comment assumer l'héritage – littéraire, symbolique et pratique – de l'histoire de Shahrzade et Sharyar? Comment y survivre – c'est-à-dire vivre avec, malgré et au-delà ? Les deux conteuses y répondent par la transgression d'un ordre ancien à l'agonie et par la conscience des nouvelles aliénations dont le présent et l'avenir les menacent ; par une poétique de la réécriture qui est aussi une éthique – une refondation du sujet critique.

À la différence des réécritures qui creusent le sillon d'une interprétation, *When dreams travel* raconte les luttes esthétiques et idéologiques, culturelles et politiques dont *Les Mille et Une Nuits* et leur transmission font l'objet. En cela, il est une bonne exposition des rivalités et convoitises idéologiques, discursives parmi lesquelles les réécritures ont à se situer.

6. Construction de l'identité féminine : *Rêves de femmes*

L'interprétation par Fatima Mernissi du conte de Shahrâzâd, devenue icône de la femme arabe moderne, rejoint celle donnée par le roman de Nicole Vidal, *Schéhérazde* : « L'histoire enseigne qu'il est indispensable, pour instaurer le dialogue, de confronter sa différence à celle de l'autre, de déceler et de respecter les frontières qui nous séparent. Apprécier un dialogue

[623] "*Others stretched their canvas in her frame. They colonized her body, her skillfully planned design, to paint in their sticky colors and words, their own moral themes." When dreams travel, op. cit.*, p. 274.
[624] "*I fought for myself, and yes, for you as well. And you – what will you do when your turn comes? When the drums roll, and the sword blunted with age, the rusty axe, wake up to be freshly sharpened*?" *Ibid.*, p. 276.

dans toutes ses subtilités, c'est apprécier une bataille dont l'issue est incertaine, dont le vainqueur et le vaincu ne sont pas connus à l'avance[625]. »

Dans son récit autobiographique, *Rêves de femmes*[626], l'écrivaine et sociologue marocaine Fatima Mernissi raconte son enfance dans un harem de Fès au cours des années 1940 et la construction de son identité de future femme. *Les Mille et Une Nuits* et les contes en général interviennent dans sa formation sociale et sexuée. Ce texte, écrit en anglais, a été publié aux Etats-Unis et traduit rapidement en français et en arabe.

Le récit d'enfance, à l'égal des mémoires ou de l'autobiographie, est empreint d'imagination et de partialité. L'adulte y tient un discours rétrospectif sur une période de sa vie qu'elle/il réinvente selon une perspective implicite ou explicite : les relations sexuées à l'intérieur du harem et l'apprentissage d'un devenir-femme par l'enfant. La narratrice présente les femmes principales du harem paternel à Fès, celles du harem du grand-père maternel à la campagne, et raconte certaines des activités au cours desquelles s'effectuait son identification aux femmes adultes ou aux femmes des contes et de l'Histoire.

Concession accordée au lecteur occidental en appétit de luxure, cette thématique du féminin contrecarre en même temps les attentes en donnant d'autres représentations de la vie dans un harem que celles proposées par l'exotisme. Fatima Mernissi est d'ailleurs coutumière des références stéréotypées aux *Mille et Une Nuits* dans certains de ses essais[627] ; elle en fait un usage stratégiquement ambivalent, servile et critique, comme s'il fallait dans un premier temps s'installer sur un terrain référentiel convenu et séduisant, y attirant le lecteur, pour ensuite subvertir les représentations – exercice assez périlleux. Le harem, qu'elle représente ici par le prisme personnel et réaliste, est devenu d'essai en essai la cible numéro une de sa critique du patriarcat marocain et, au-delà, de la domination masculine. C'est le cas par exemple dans son essai *Le Harem et l'Occident*[628] qui suit de six ans *Rêves de femmes*. Elle y fait du harem une figure métonymique de la ségrégation sexuelle et sexuelle pesant sur les femmes à travers l'opposition entre le harem matériel des Arabes et le harem imaginaire des Occidentaux.

---

[625] MERNISSI Fatima, *Le harem et l'Occident* [*Scheherazade goes West*, 2000], Paris, A. Michel, 2001, p. 65.
[626] *Id., Dreams of trespass: tales of a harem girlhood*, Boston, Addison Wesley Publishing Company, 1995, 256 p.; tr. fr. Claudine Richetin et Fatima Mernissi, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Paris, A. Michel, 1996, 280 p., rééd. Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1998, 252 p. Fatima Mernissi est née en 1940 à Fès. Sociologue et féministe, elle a enseigné à l'Université Mohammed-V à Rabat. Pour plus d'informations, consulter son site Internet : http://www.mernissi.net
[627] *Id., Chahrazad n'est pas marocaine, Autrement elle serait salariée !*, Casablanca, Editions Le Fennec, 1988 ; *Sultanes oubliées : femmes chefs d'Etat en Islam*, Paris, A. Michel, 1990 ; *Les Sindbad marocains*, Rabat, Editions Marsam, 2004.
[628] MERNISSI Fatima, Fatima, *Le harem et l'Occident* [*Scheherazade goes West*, 2000], *op. cit.*, 230 p,

Selon un procédé éprouvé, la candeur de l'enfant et sa curiosité profitent à un discours distancié et critique de son apprentissage de la féminité, de ce temps où elle commence à se révolter contre le patriarcat et où elle intériorise cependant plusieurs traits doxiques de son rôle de femme – dont l'entretien du corps à des fins de séduction.

La première référence aux *Mille et Une Nuits* correspond à un emploi stéréotypé : la justesse, la sagesse de la parole qui évite les conflits. Elle intervient à la fin du premier chapitre, après que la disposition de la maison ait été présentée avec les tensions nées de la ségrégation spatiale et de la dissymétrie des privilèges : « Je me suis alors rappelé comment, dans l'un des contes des *Mille et Une Nuits*, un seul mot déplacé peut entraîner une catastrophe sur la tête du malheureux qui l'a prononcé, s'il déplaît au calife. […] Cependant, les mots peuvent également vous sauver si vous maîtrisez l'art de les enfiler habilement. Ce fut le cas de Schéhérazade, la narratrice des mille et un contes[629]. » Par l'entremise de ce qu'en dit la mère, la conteuse donne à l'enfant l'exemple idéal d'un art que les femmes doivent apprendre à maîtriser. Les personnages féminins font rêver les femmes assemblées pour écouter les histoires ou assister aux mises en scène de Chama, la cousine de Fatima :

> Les femmes les plus fréquemment mises en scène dans le théâtre de Chama et tante Habiba étaient, par ordre de fréquence : Asmahan, la princesse chanteuse ; Schéhérazade et les princesses des *Mille et Une Nuits* ; et, enfin, les personnages religieux importants lorsque Lalla Mani les réclamait. Parmi les féministes, les raidates […], trois se partageaient les faveurs de Chama : Aisha Taymour, Zaynab Fawwaz et Huda Sha'raoui. Quant aux personnages religieux, les plus populaires étaient Khadija et Aisha, les femmes du prophète Mohammed, et Rabea al-Adaouiya, une mystique[630].

Plus que les féministes et les femmes de l'Islam, « le public préférait de loin voir Asmahan ou l'une des héroïnes amoureuses des *Mille et Une Nuits*. Ces récits contenaient davantage d'histoires d'amour, de conquêtes, et d'aventures. Les vies des féministes, elles, ne parlaient apparemment que de luttes, de mariages malheureux et jamais de bonheur, ou de nuits magnifiques, ou d'amoureux transis[631]. » Les contes, les anecdotes, l'Histoire de l'Islam, la généalogie des ancêtres composent le répertoire narratif des femmes du harem dans lequel le factuel et le fictif, le vrai et l'imaginaire font si bon ménage qu'ils se confondent régulièrement.

La narratrice montre l'importance des femmes de la famille, égales en influences aux les femmes légendaires. Sa mère lui a appris à ne pas courber l'échine et à garder sa dignité en

[629] *Ibid.*, pp. 14-15.
[630] *Ibid.*, pp. 122-123.
[631] *Ibid.*, p. 127.

toutes circonstances ; sa grand-mère Yasmina lui conseille d'être la plus astucieuse et stratégique pour surpasser l'homme en intelligence. Quant à Tante Habiba, elle « était certaine que chacune de nous possédait en soi une sorte de magie, enfouie dans ses rêves les plus intimes. […] Elle n'arrêtait pas de nous répéter que nous avions toutes ce pouvoir intérieur, et qu'il ne tenait qu'à nous d'en jouer[632]. » Ces femmes lui prodiguent des conseils pour s'adapter aux contraintes de la différence des sexes, penser sa condition de femme et, à l'avenir, acquérir sa liberté. Les conseils partagent avec les histoires le terrain d'un savoir pratique, officieux, magnifié par l'idéalisme qui y rayonne.

Aux yeux de l'enfant, les contes ne sont pas un expédient psychologique, les palliatifs d'un quotidien sans beauté, ils montrent l'exemple d'une liberté à conquérir

> Les personnages de Schéhérazade dans *Les Mille et Une Nuits* ne se mêlaient pas de faire des discours ou d'écrire sur leur éventuelle libération. Elles allaient de l'avant, s'évadaient, vivaient en danger permanent, affrontaient le trouble des passions et parvenaient toujours à se tirer d'affaire. […] Les spectateurs de la terrasse faisaient un triomphe à la princesse Budur parce qu'elle avait osé imaginer l'impossible, l'irréalisable. En tant que femme, elle était impuissante et désespérément faible […]. Mais quand votre situation est désespérée, la seule chose qui vous reste à faire est de tourner le monde à l'envers, de le transformer selon vos souhaits et de le recréer. C'est exactement ce qu'a fait la princesse Budur[633].

Les spectatrices aiment particulièrement Budur pour sa vulnérabilité, « complètement dépendante des hommes, et ignorant tout du monde extérieur, elle n'avait jamais manifesté la moindre confiance en elle, pas plus qu'elle n'avait eu l'occasion d'analyser des situations et de proposer des solutions. Pourtant, en dépit de son apparent manque d'assurance, elle réussit à prendre les bonnes décisions, toutes risquées qu'elles aient pu paraître[634]. » Dans l'entente entre Budur et d'Hayat al-Nufus, la femme de Budur et de Qamar al-Zaman, les spectatrices voient la preuve que « la solidarité féminine […] était la meilleure manière d'atteindre les deux buts » : échapper a leur destin de femme et atteindre le bonheur[635].

L'enfant prend la résolution de préserver ses rêves et d'entreprendre de les réaliser – au moins par dignité ; l'écrivaine qu'elle est devenue en prouve la réussite de certains – et l'échec d'autres, comme devenir une célèbre comédienne. La représentation de l'émulation provoquée par les contes – celui de Schéhérazade, de Budur et de Qamar al-Zaman – est le meilleur allié du didactisme dont fait preuve la narratrice : « La dignité, c'est d'avoir un rêve, un rêve fort qui vous donne une vision, un monde où vous avez une place, où votre participation, si minime soit-elle, va changer quelque chose. […] Une seule personne a le

[632] *Ibid.*, p. 110.
[633] *Ibid.*, p. 128-129.
[634] *Ibid.*, p. 130-131.
[635] *Ibid.*, p. 136.

pouvoir de changer cette situation et de faire tourner la planète en sens inverse, et cette personne c'est vous. Si vous vous élevez contre le mépris, si vous rêvez d'un monde différent, l'orientation de la planète en sera changée[636] ». La narratrice met en avant l'influence des contes dans la prise de conscience des changements à accomplir ; et, à son tour, elle utilise l'histoire de cette fin d'enfance pour inciter au changement – le « vous » a une valeur indéfinie mais peut aussi s'adresser au lecteur. Le récit d'enfance relance donc la valeur exemplaire des *Mille et Une Nuits* et l'amplifie par une interprétation à laquelle le conte, dans les versions écrites, ne conduit pas nécessairement – une interprétation favorable à l'ordre patriarcal y étant aussi tout à fait possible, nous y reviendrons.

« Dans ce roman qui mêle les genres et les discours, ce que nous lisons en filigrane, au-delà de l'appréciation esthétique du texte, c'est l'impact de l'imaginaire féminin : parce qu'elles ont su communiquer entre elles, parce qu'elles ont su transmettre cette envie de se dire, ces femmes ont pu non seulement surmonter leur double aliénation – de la colonisation et de la domination masculine -, mais permettre à la jeune génération de survivre et de dépasser leur handicap[637]. » *Rêve de femmes* capte les traces de la culture populaire féminine faite de conversations sur les scènes vivantes de la vie, mais articulée à la saveur et à la puissance des proverbes, des contes, de l'Histoire, du chant, de la parole dramaturgique ou encore des débats des femmes sur le harem[638]. Le récit retrace l'origine du féminisme de l'autrice en montrant que les échanges des femmes entre elles ont préparé une double sortie du harem : sortie intellectuelle avec la compréhension des interdits et un savoir alternatif, insuffisant mais émulateur ; sortie physique plus tard, après cette époque de sa vie, et manifestée dans le récit seulement par le statut autobiographique.

Dans la mesure où il engage un pacte de vérité globale et d'identité de l'auteur et du narrateur, le récit d'enfance, plus proche de l'autofiction que de l'autobiographie, est un lieu direct de prise de parole où un discours subjectif assumé peut s'exprimer, protégé et atténué par le point de vue de l'enfant. Le récit autobiographique ou le roman intimiste permettront eux aussi cette « prise de parole ». Dans le récit, les contes provoquent une prise de conscience de l'auditrice-spectatrice. Le statut de l'autrice, devenue sociologue et libérée des carcans du patriarcat qu'elle combat, montre la réussite de cette prise de conscience qui n'est pas toujours, loin s'en faut, la seule garante du changement – à cause des habitus, à cause de l'intériorisation profonde des normes de conduite qui, dirait Bourdieu, nécessite un travail de

[636] *Ibid.*, p. 206
[637] MDARHRI-ALAOUI Abdallah, *Aspects du roman marocain (1950-2003). Approche historique, thématique et esthétique*, Rabat, Zaouia, 2006, p. 97.
[638] *Ibid.*, p. 97.

longue haleine. La force des contes, dans ce processus de prise de conscience et d'émergence des aspirations tiendrait à leur discours sur la passion, à l'irrationnel de l'imaginaire et à leur portée pathétique – qui atteint les affects du récepteur.

Fatima Mernissi montre de l'intérieur les processus de socialisation dans lesquels s'est effectuée son éducation de future femme ; cette focalisation sur l'enfant dans le harem avec la puberté évacue le récit de la violence masculine liée à la virginité, tel qu'Assia Djebar la pratique, et les représentations d'un clivage dur, guerrier, présentes chez d'autres écrivaines marocaines comme Halima Hamdane, Siham Benchekroun ou Bahaa Trabelsi[639]. Résolument combatif et optimiste, le discours de la narratrice, exemplifié par le vécu de l'enfant et stimulé par l'héritage de certaines femmes de la famille, sort du témoignage.

Plusieurs récits insistent sur les moments de contée, de discussion ou de mise en scène où une communauté féminine. Ce n'est plus vraiment la représentation exotique d'un badinage frivole, d'un babillage oisif, pendant lequel les femmes patientent et s'amusent langoureusement[640]. Ce n'est plus cette représentation d'un « paradis sexuel peuplé de créatures nues, vulnérables, et parfaitement heureuses de leur captivité[641] », dénoncé par Fatima Mernissi dans *Le Harem et l'Occident*. La scène n'affiche plus ses couleurs vives et les regards ne se braquent plus sur le spectateur ou sur une danseuse. Dans le texte, les conversations et les divertissements ont une fonction socioculturelle : les femmes pensent leur condition de femmes, se transmettent un savoir historique et légendaire et échangent sur leur expérience des interdits et des transgressions.

[639] Voir CARPENTIER Isabelle, « Virginité des filles et rapports sociaux de sexe dans quelques récits d'écrivaines marocaines contemporaines », *Genre, sexualité et société*, n°3, 2010, en ligne : http://gss.revues.org/index1413.html#ftn6 [dernière consultation : 01/10/2011]

[640] Par exemple *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Eugène Delacroix, peinture de 1834 qui orne la couverture de l'édition en Livre de Poche du recueil éponyme *Femmes d'Alger* (1980) d'Assia Djebar. Ou encore *Danse dans le harem* de Giulio Rosati (fin du XIX^{e} siècle).

[641] MERNISSI Fatema, *Le Harem et l'Occident*, *op. cit.*, p. 25.

7. Dinarzade, l'Ombre Sultane : *Ombre sultane*

Ombre sultane de l'écrivaine algérienne Assia Djebar[642] traite également le mythe de Shahrâzâd pour relayer dans le récit la voix des femmes contraintes par l'organisation sociale traditionnelle et aspirant à s'en émanciper. Dans les pages qui suivent, nous mettrons en relief la transmission, l'intégration de l'écrivaine à une généalogie et la persistance d'un imaginaire refoulé.

Deuxième volet d'un « quatuor d'Alger » inachevé[643], ce récit réitère, après les nouvelles de Femmes d'*Alger dans leur appartement*[644], l'émergence d'une parole subjective, émancipée du silence et de l'invisibilité propres au harem dont elle s'enfuit, physiquement et symboliquement. A partir de ce recueil, Assia Djebar s'attaque frontalement aux atavismes du patriarcat, aux violences physiques et morales attentées contre les femmes et au confinement

[642] DJEBAR Assia, *Ombre Sultane*, Paris, Lattès, 1987, 173 p. « Assia Djebar » est le pseudonyme de Fatima Zohra Imalayen. Née en 1936 à Cherchell en Algérie, elle quitte l'Algérie à 18 ans pour Paris où elle entre à l'Ecole Normale Supérieure de Sèvres. Comparée à Françoise Sagan lors de la parution de son premier roman de jeunesse, *La Soif*, en 1957, elle s'est imposée en un demi-siècle comme l'écrivaine algérienne la plus consacrée et la plus médiatisée, devenant une « classique ». Ses romans de jeunesse s'arrêtent en 1967 ainsi que toute activité d'écriture, par peur de se dévoiler dans l'écriture. Elle y revient en 1979 avec les nouvelles de *Femmes d'Alger dans leur appartement* qui inaugure la période de maturité, l'exploration autobiographique, la réécriture de l'Histoire à partir de ses « blancs » et du point de vue féminin et la recherche de la sororité pour lutter contre le « harem » dont les femmes sont victimes : claustration, violence, domination et polygamie. Durant sa période d'aphasie, le cinéma lui fait rencontrer l'arabe dialectal (la langue maternelle) et le berbère, parlés par les femmes dans un espace ouvert. Cette expérience cinématographique, qui donnera le film *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, s'appuie sur un enregistrement des conversations que l'écrivaine dit imprégner ultérieurement son écrire. L'écoute et le regard remplacent l'écriture, le dire qui s'est tu, qu'ils complèteront ensuite. Un deuxième film *La Zerda*, en 1982, se met également à l'écoute des femmes. Après *Femmes d'Alger*, elle compose son quatuor auquel il manquera le quatrième volet et qui est entrecoupé par les nouvelles de *Loin de Médine*. Son dernier roman, à teneur autobiographique date de 2007, *Nulle part dans la maison de mon père*. Son élection à l'Académie Française en 2005 couronne une consécration marquée de nombreux prix. En parallèle de son activité littéraire, elle a enseigné au Maghreb et aux Etats-Unis.

[643] *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1989), *Ombre Sultane* et *Vaste est la prison* (1995). Dans une interview, Djebar « déclarait que sa tétralogie était conçue « comme une maison arabe ». *L'Amour, la fantasia* en étant le "vestibule", avec l'entrée des premiers colons en Algérie, *Ombre sultane* en étant le patio où se situe le dialogue entre les co-épouses. *Vaste est la prison* pourrait constituer la vue d'ensemble de ce harem où sont enfermées les femmes mais dont pourtant, depuis les origines qui ont fait d'elles des « fugitives », elles savent s'échapper pour retrouver l'exil inhérent à leur condition de femmes. » CLERC Jeanne-Marie, *Assia Djebar : Ecrire, Transgresser, Résister*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1997, pp. 139-140. Paraphrasant une conférence d'Assia Djebar à Montpellier, Jeanne-Marie Clerc complète : « Elle se proposait d'y « "faire le tour" de son territoire en envisageant successivement son rapport avec la langue de son père, en même temps [que] celle du colonisateur (*L'Amour, la fantasia*), puis sa relation avec la polygamie (*Ombre sultane*), suive de son attachement à la langue de sa mère avec toutes ses vicissitudes (*Vaste est la prison*), l'ensemble se terminant par une réflexion sur l'Histoire, en un ensemble circulaire symbolisant l'exploration de cette globalité qui constitue son héritage. » Dans chaque texte, la structure ternaire représentait la dualité culturelle et son dépassement. *Ibid.*, p. 140.

[644] DJEBAR Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Des Femmes, 1980, 195 p. Le recueil collige dans une unité très forte des nouvelles écrites entre 1959 et 1979 et qui racontent des femmes privées de parole et de visibilité parce que soumises à l'oppression de la loi du « sérail », vivotant dans un quotidien sans espoir.

qui les « asphyxie » et les dissimule. Ces textes « dévoilent » – le voile étant l'un de leurs symboles matriciels – l'intimité, les affects, l'intelligence et la voix de ces femmes reléguées depuis des siècles au statut d'objets du discours et du plaisir.

À la suite de *Femmes d'Alger dans leur appartement* et de *L'amour, la fantasia*, qui restituaient la parole des femmes présentes et des ancêtres, *Ombre Sultane* fait entendre la voix d'une femme, Isma, le « je » de l'énonciation, qui fait voir, rend visible, une autre femme Hajila à travers l'usage du vocatif : « Je te dis « tu » pour tuer les relents d'un incertain remords, comme si réaffluait la fascination des femmes d'autrefois[645]… » Isma excave Hadjila du silence dans lequel elle a été enfouie par la violence patriarcale. En disant ce qu'elle vit, elle lui donne une existence pendant qu'elle-même se raconte : « Isma lui parle afin de parler d'elle et afin de parler d'elle-même. […] Raconter l'autre c'est lui donner droit à l'existence, et ce faisant c'est trouver une valeur à sa propre vie. […] Secourir l'autre, raconter l'autre, c'est se donner le moyen de se libérer soi-même. Qu'y a-t-il de plus subversif en effet, que l'action d'une femme qui entraîne les autres dans sa propre révolte[646] ? »

L'énonciatrice d'*Ombre sultane*, Isma, dont le nom signifie « écoute », délègue auprès du mari qu'elle a quitté une femme plus jeune, Hajila, la « petite caille[647] », afin qu'elle s'occupe de sa fille Meriem, laissée auprès de son père. La première, citadine et cultivée, sacrifie au système patriarcal cette autre concubine. Cette concubine subit le viol de la défloration et, plus tard, les coups de son mari. Dès le premier matin, le mariage est un calvaire et Hajila s'enfonce dans la pénombre de sa claustration jusqu'au jour où elle s'aventure dehors, « nue », délivrée du voile symbole de la claustration[648]. Isma, s'amendant du sacrifice imposé, devient la complice de ces sorties – pour les lui permettre, elle lui donne une clé et il arrive que les deux femmes se retrouvent au dehors. Le retrait du voile est le premier geste décisif de libération du corps d'Hajila; l'avortement provoqué par un accident en est le second.

---

[645] *Id.*, *Ombre sultane*, *op. cit.*, p. 10

[646] MIRAGLIA Anne-Marie, « Je(ux) subversifs dans *Ombre sultane* » dans *Assia Djebar*, Yvette Bénayoun-Szmidt et Najib Redouane (dir.), Assia Djebar, Paris, L'Harmattan, coll. « Autour des écrivains maghrébins », 2008, p. 194.

[647] Voir MIRAGLIA Anne-Marie, art. cit., p. 90.

[648] Dominique Jullien fait une comparaison de ce déguisement avec celui d'Harûn ar-Rashîd quand il sort incognito. JULLIEN Dominique, *op. cit.*, p. 139. Nous poursuivrions volontiers : l'homme se recouvre d'une autre vêture, la femme s'en découvre.

> J'ai voulu prendre deux femmes qui ne sont pas co-épouses mais ont été successivement les femmes d'un même homme parce qu'on a l'impression que c'est une situation qui accentue la rivalité. J'ai voulu que la seconde femme, celle qui était la première en réalité mais qui est libérée – libre de ses mouvements en tout cas – puisse aider comme une ombre Hajila qui, elle, cherche très lentement les chemins de sa liberté. {…] Evidemment, pour moi, le symbole, c'est qu'il y a une solidarité ancienne qu'il s'agit de retrouver. Dans l'ancienne tradition, même des co-épouses pouvaient élaborer une solidarité souvent tournée contre le maître ou bien, en tout cas, en ignorant le mari[649].

Cette tradition ancienne remonte jusqu'à un modèle exemplaire, *Les Mille et Une Nuits*, antériorité mythique au commencement de la sororité. La référence aux *Nuits*, implicite dès le titre, se précise au fur et à mesure de l'énonciation jusqu'à ce que les contours de l'hypotexte sortent vraiment de l'ombre et que celui-ci s'impose pour définir le projet d'écriture. Au début de la deuxième partie, une exergue cite la traduction d'Antoine Galland mais l'attribue à celle de Joseph Charles Mardrus :

> Ma chère sœur, j'ai besoin de votre secours pour une affaire très importante : je vous prie de ne me le pas refuser. Mon père va me conduire chez le sultan pour être son épouse. Que cette nouvelle ne vous épouvante pas ; écoutez-moi seulement avec patience. Dès que je serai devant le sultan, je le supplierai de permettre que vous couchiez dans la chambre nuptiale, afin que je jouisse cette nuit encore de voire compagnie. Si j'obtiens cette grâce, comme je l'espère, souvenez-vous de m'éveiller demain matin, une heure avant le jour[650].

À partir de là, l'énonciatrice rejoue la scène mythique où Dinarzade réveille sa sœur Schéhérazade. Isma éveille Hajila, sa « sœur sacrifiée[651] » devenue « une ombre que ma voix lève[652]» dit-elle.

> La voix sous le lit redevient celle de l'éveilleuse qui se tapit jusqu'à la rive de l'aurore […] Chaque nuit, une femme s'apprête à veiller pour parer au geste sanglant de l'exécuteur. L'écouteuse, cette fois, est la sœur. Son insomnie assure l'entraide sans faille ; elle permet d'entrevoir le salut d'avant le jour. […] Au centre de la couche se fixe le regard du maître, lui qui s'interpose dans l'écoute de femme à femme. Dérive de la conteuse vers l'éveilleuse, au-dessus et au-dessous de l'estrade d'amour. […] Une femme espionne sous le lit ; une femme lance le premier mot qui devance la défaillance. Sa voix est prête à voler pour chaque maille filée du récit, et cette femme est la sœur[653].

La réécriture reste cependant éloignée du mythe et prône la confusion entraînée par un collage des personnages tutélaires sur les personnages du roman. « Isma, Hajila : arabesque des noms

---

[649] « Assia Djebar – Prix de littérature de la Foire de Francfort, le 12-10-1989 », *Cahier d'Etudes Maghrébines*, cité par ROUDANE Najib et SZMIDT Yvette, « Parole plurielle d'Assia Djebar sur son œuvre », dans *Assia Djebbar*, Yvette Bénayoun-Szmidt et Najib Redouane (dir.), *op. cit.*, p. 42

[650] DJEBAR Assia *Ombre sultane*, *op. cit.*, p. 101. Dominique Jullien se demande si cette attribution n'a pas pour fonction d' « harmoniser le réseau de références intertextuelles au siècle de l'orientalisme. » JULLIEN Dominique, *Les amoureux de Schéhérazade*, *op. cit.*, p. 134, note 30.

[651] DJEBAR Assia, *Ombre sultane*, *op. cit.*, p. 169.

[652] *Ibid.*, p. 89.

[653] *Ibid.*, p. 107.

entrelacés. Laquelle des deux, ombre, devient sultane, laquelle, sultane des aubes, se dissipe en ombre d'avant midi ? L'intrigue à peine amorcée, un effacement lentement la corrode[654]. » Cet avertissement, dès le début du texte, se vérifiera. A l'orée du texte, il dit déjà au moins l'extraction hors de l'ombre, par l'écrivaine, d'une femme-énonciatrice et par cette dernière, d'une autre femme.

La révolte d'Assia Djebar contre la polygamie, la claustration des femmes, les violences générées par l'oppression sociale et l'instrumentalisme religieux retrouve dans *Ombre Sultane* l'archaïsme et la démesure de la tyrannie de Schahriar – qui était déjà, pour les Arabes, celle d'un autre peuple : les Perses[655]. La référence au mythe de Schéhérazade, en allant chercher dans le passé lointain cet autre texte, cette autre voix, montrerait que rien n'a changé ou que la société est revenue à un système ancien.

« Aujourd'hui, annonce Isma, pour secourir une concubine, je m'imagine sous le lit, éveilleuse et solitaire, je déploie l'image proférée autrefois. Celle de femmes – « jambes dénudées » -, elles qu'on prétend amoureuses la nuit et qu'on fait esclaves sitôt le soleil levé… le récit de la sultane des aubes sauvera-t-il l'une de ces opprimées[656] ? » En faisant de cette nouvelle concubine sa « sœur » Isma transgresse la loi qui interdit à un homme de se marier avec une sœur de sa femme tant que celle-ci est vivante[657], cette loi qui, dans *Les Mille et Une Nuits* telles que nous les connaissons, protégeait Dinarzade.

Le mariage inaugure une relation morbide, négatrice ou adversative à « l'homme », dont la dénomination symbolise à elle seule son impersonnalité et le système patriarcal[658]. Isma,

---

654 *Ibid.*, p. 9.
655 Voir BOIDIN Carole, *op. cit.*, pp. 265-298.
656 DJEBAR Assia, *Ombre Sultane*, *op. cit.*, p. 113.
657 « Mais pourquoi la sœur se place-t-elle sous le lit ?... La loi autorise le polygame à prendre toute concubine, toute femme esclave s'il est maître, sauf la sœur de celle qu'il renverse dans sa couche. La sœur sous le lit, peut donc attendre, peut donc entendre et, pour cela même, protéger de la mort. Dans la fondrière de la jouissance des autres, elle peut prendre gîte, tout à la fois prendre garde. Seule, sous les draperies du divan occupé, elle laisse couler la moire de la volupté, elle devance simultanément la mort qui se profile. Seule, puisque sœur de l'amante, à la fois sa semblable et son impossible rivale. Eveilleuse, elle demeure l'oiseleuse. La sultane là-haut invente ; elle combat. Sa sœur sous la couche, rameute les victimes du passé. » *Ibid.*, p. 108. Pour une interprétation lacanienne, où « Dinarzade est la symbolisation du désir qui s'accomplira dans la langue » et qui montre tout l'écart de la réécriture de Djebar avec cette « leçon », voir LEOPOLD Stéphane, « Figures d'un impossible retour. L'inaccessible Algérie chez Assia Djebar », dans *Assia Djebar : littérature et transmission*, Actes du colloque de Cerisy la Salle, Wolfgang Asholt, Mireille Calle-Gruber et Dominique Combe (dir.), Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2010, pp. 151-153. Il en déduit le « désavoeu ostentatoire d'un possible retour qui serait dans ce cas un retour à la tradition arabe ». Nous nous écarterons de cette conclusion : le retour a été fait et cette tradition arabe est un élément premier à transformer. Rappelons aussi que dans les formes archaïques des *Mille et Une Nuits*, au X^e^ siècle notamment, cette « sœur » était en fait une servante.
658 Le sens de « homme » est à prendre dans le bilinguisme qui le détermine : Hafid Gafaïti explique que dans le dialecte algérien ce mot connote la « qualité de maître absolu », de « maître de la maison », « "la maison"

tout en racontant Hajila, se souvient de son enfance, de la perte violente d'innocence qu'a été l'entrée dans la puberté – c'est-à-dire immédiatement la nubilité – et des premiers temps de son mariage. Le père et le mari dans cette rétrospective, perdent leur qualité d'êtres aimés pour devenir des agents du système patriarcal. Les scènes d'amour elles-mêmes effacent la relation humaine : ce n'est plus qu'une effervescence des corps. Le mari n'est jamais prénommé ni nommé. Il reste « l'homme ». Sémantiquement, il est disponible à l'intertexte et devient une actualisation de Schahriar. Du mythe de Schéhérazade à *Ombre Sultane*, un clivage mortifère, atavique, se perpétue. Isma montre la voie de la révolte par l'émancipation physique et par la prise de parole. La réponse au patriarcat résiderait dans la solidarité féminine, le principe de sororité grâce auxquels les femmes luttent ensemble contre ces hommes et les femmes, comme la mère d'Hajila, qui entretiennent la domination.

Sous la tutelle de l'opposition entre Schéhérazade et Schahriar, entre la douceur et la violence, *Ombre Sultane* redit l'opposition essentialiste entre hommes et femmes : celles qui sont enfermées ou en « rupture de harem » et, de l'autre, le genre masculin. Le refus de l'ordre patriarcal jugé archaïque mène à une inversion de l'opposition essentialiste entre hommes et femmes – non à une sortie. La mise en procès de l'homme y est permanente, symptôme d'une évolution en cours, d'une libération à ses débuts, c'est-à-dire encore au moment d'une opposition frontale.

Assia Djebar dit écrire la voix, le corps et le silence des femmes ; elle recherche la proximité des voix entre elles dans l'écriture, des femmes entre elles grâce à l'écriture, mais elle refuse, en ouverture de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, d'être considérée comme une « porte-parole » *:* « Ne pas prétendre "parler pour", ou pire "parler sur", à peine parler près de, et si possible tout contre : première des solidarités à assumer pour les quelques femmes arabes qui obtiennent ou acquièrent la liberté de mouvement, du corps et de l'esprit[659]. » L'écrivaine n'est pas une spectatrice extérieure qui expliquerait ensuite. Elle intègre cette collectivité des femmes. Son écriture est une traduction des « voix non francophones[660] » de ces femmes ; le bilinguisme très discret[661] des textes d'Assia Djebar

signifiant le lieu et l'épouse ». GAFAÏTI Hafid, *Les femmes dans le roman algérien*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 186.

[659] DJEBAR Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, *op. cit.*, p. 8.

[660] « Les multiples voix qui m'assiègent – celles de mes personnages dans mes textes de fiction –, je les entends, pour la plupart, en arabe, un arabe dialectal, ou même un berbère que je comprends mal, mais dont la respiration rauque et le souffle m'habitent d'une façon immémoriale. […] les ramener, elles, justement en les inscrivant et je devais, obscurément contrainte, en trouver l'équivalence, sans les déformer, mais sans hâtivement les traduire… […] ramener les voix non francophones – les gutturales, les ensauvagées, les insoumises – jusqu'à un texte

masquerait, d'après l'écrivaine, un bilinguisme profond. En faisant parler Isma, elle écrit une voix qui s'entend, avant ça, en arabe dialectal. Derrière cet arabe, s'entend alors autre arabe, celui de Dinarazade et de Shahrâzâd.

En imaginant que Dinarzade, se détournant de sa sœur réveille et veille sur une autre ombre en substituant sa voix à celle de son aînée, Assia Djebar n'exploite pas seulement une des virtualités du mythe littéraire. Elle y rend possible la greffe d'une autre transmission que celle de Shahrâzâd au roi – et du roi à son livre pour la traduction Mardrus à laquelle se réfère A. Djebar. Cette réécriture sort Dinarzade de l'ombre dans laquelle *Les Mille et Une Nuits* la circonscrivait. Elle l'éveille de son passé et agit envers les *Nuits* de la même manière qu'envers l'Histoire : dire ce qui y était tenu caché. Il y aurait donc sur ce changement d'éclairage, une riposte contre Schéhérazade trop étincelante, qui tient la vedette par décision des hommes, ses lecteurs et ses créateurs. Dinarzade, devenue Isma, excède le temps de parole qui lui était accordée dans les *Nuits* et s'étire hors de son silence. Elle supplée Schéhérazade, tandis que la nouvelle sœur, Hajila, la suivante, prend place au pied du lit – elle dort sur un matelas – avant qu'Isma ne l'aide à gagner des moments de liberté.

L'écrivaine aide Dinarzade à faire entendre sa voix. À son tour, la cadette de Schéhérazade, devenue Isma dans *Ombre Sultane*, une autre Dinarzade qui a supplanté Schéhérazade, aide sa « suivante », Hajila, à suivre le même trajet, déroulant une chaîne, répétant le lien de l'écrivaine à ce « je » : « C'est toujours moi qui te parle, Hajila. Comme si, en vérité, je te créais. Une ombre que ma voix lève. Une ombre-sœur ? Les sœurs n'existent-elles que dans les prisons – celles que chacune élève autour d'elle, forteresses de l'extase[662]… » Ces mots, prononcés par Isma pourraient être ceux de l'écrivaine.

Le paratexte épitextuel du Quatuor et des propos tenus par l'écrivaine sur ses textes accréditent cette ressemblance entre le « je » de l'écriture et le « je » de l'énonciation, cette

---

français qui devient enfin mien. » *Id.*, « Être une voix francophone » dans *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, A. Michel, 1999, p. 29

[661] « […] derrière deux langues, presque toujours subsiste l'aile de quelque chose d'autre, de signes suspendus, de dessins rendus hagards de sens, ou allégés de leur lisibilité : ces deux langues (pour moi, l'arabe, langue maternelle avec son lait, sa tendresse, sa luxuriance, mais aussi sa diglossie, et le français, langue marâtre l'ai-je appelée, ou langue adverse pour dire l'adversité), ces deux langues s'entrelacent ou rivalisent, se font face ou s'accouplent mais au fond de cette troisième – langue de la mémoire berbère immémoriale, langue civilisée, non maîtrisée, redevenue cavale sauvage[661]. » Le bi/plurilinguisme de l'écriture a vraiment besoin des commentaires de l'écrivaine pour être pris en compte. Il est presque invisible pour le lecteur non-arabophone et se manifeste surtout par quelques calques lexicaux ou l'insertion de mots arabes. Sur cet aspect, voir AREZKI Dalila, « Stratégies linguistiques et identitaires chez les romancières algériennes francophones. L'exemple d'Assia Djebar », dans *Tamazgha, Afrique du Nord : francophone au féminin*, Boussad Berrichi (dir.), Biarritz, Séguier, 2009, pp. 81-102 ; GEYSS Roswitha, « Bilinguisme et double identité dans la littérature maghrébine de langue française : le cas d'Assia Djebar et Leila Sebbar », Mémoire de Magistère en Etudes Françaises, Université de Wien, 2006, en ligne sur le site de LIMAG : http://www.limag.refer.org/Theses/Geyss/GeyssBilinguisme.pdf

[662] DJEBAR Assia, *Ombre Sultane*, *op. cit.*, p 91.

identité entre ce « je » de Isma et le « je » autobiographique de l'écrivaine quand il fait son apparition pour dire l'identité : « Isma, l'impossible rivale tressant au hasard une histoire pour libérer la concubine, tente de retrouver le passé consumé et ses cendres. Cette parleuse, aux rêves brûlés par le souvenir, est-elle vraiment moi, ou quelle ombre en moi qui se glisse, les sandales à la main et la bouche bâillonnée ? Eveilleuse pour quel désenchantement[663]… » En éveillant Dinarzade et en veillant sur elle, en partageant avec elle les peines de la parole, l'écrivaine s'intègre à la chaîne ; c'est elle, son *écriture*, qui crée le relais entre la Dinarzade de l'ombre – l'Ombre *de* la Sultane – et la Dinarzade devenue Schéhérazade-Sultane – donc Ombre-Sultane, Ombre *et* Sultane. Cette confusion s'entend dans une invocation d'Isma - à moins que ce ne soit l'écrivaine : « Réveiller Dinarzade de la nuit ! Sa voix sous le lit aiguillonne, pour que là-haut l'intarissable conteuse puisse chasser les cauchemars de l'aube. Et notre peur à toutes aujourd'hui se dissipe puisque la Sultane est double[664]. »

La transformation du mythe de Shahrâzâd, dont Assia Djebar ne conserve que des éléments de base, amorce une autre transmission que celle proposée par le mythe. Par cette substitution textuelle, l'écrivaine s'intègre donc *dans* la chaîne, dans la généalogie. Par ce décalage opéré dans le mythe de Shahrâzâd et la transmission qu'elle engendre, *Ombre Sultane* s'écarte des *Mille et Une Nuits* et en décroche pour suivre une autre évolution, encore menacée néanmoins d'arrêt et de mort. Une sortie du mythe ?

Si l'écrivaine et universitaire qu'est Assia Djebar appelle à la transgression des interdits et à la libération du corps de la femme, son parcours, comme celui de Fatima Mernissi, réalise une triple « déterritorialisation », hors du harem, hors de l'exclusivité culturelle arabe et hors de la langue arabe : « Car, tandis que mes personnages, autant dans *Femmes d'Alger* que dans le dernier roman publié (*Ombre sultane*), luttent contre le voile traditionnel, tentent de l'enlever et s'en embarrassent encore, moi comme auteur, j'ai trouvé dans cette écrire mon espace[665]. » Cette comparaison entre elle et ses personnages a une importance notable : elle estompe la frontière du fictif et du réel, du textuel et du social et rapproche l'écrivaine de celles dont elle parle – qui ne sont donc pas des personnages de papier. Cet espace d'écriture dans lequel parlent les personnages, c'est la langue française, avec laquelle elle entretient un rapport ambigu : langue « marâtre » donnée par son père qui l'a envoyée étudier, elle est un « voile » qui lui permet d'accéder à l'écriture littéraire, « langue de [sa] libération

[663] *Ibid.*, p. 149.
[664] *Ibid.*, 103-104.
[665] DJEBAR Assia, « Ecrire dans la langue de l'autre », dans *Ces voix qui m'assiègent… en marge de ma francophonie*, *op. cit*, p. 44

corporelle[666] » dans laquelle elle peut s' « exiler définitivement » de l'enfance et se mettre à nu par l'autobiographie[667] ; mais c'est également une langue marquée par le colonialisme et où des fosses s'ouvrent sur les cadavres des Algériens : « Mon hérédité, c'est d'une part les femmes de mon pays, de ma région, de ma famille, dont je partage la voix et l'oralité, que je dois amener dans mon livre. Et d'autre part, j'ai une autre hérédité qui est trouble, métissée, c'est la langue française, cette langue des hommes occupants qui ont amené la mort. Pourtant cette mort et ce sang, cette dépossession se transforment en un legs d'une langue, par l'intermédiaire du père […][668]. » Une hérédité arabe, déjà explorée dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, qui est « retrouvée » dans *Ombre Sultane* grâce au mythe de Schéhérazade.

L'écrivaine, avons-nous dit, par sa position à l'intérieur de la généalogie, est l'une des Sultanes et renoue avec des ancêtres mythiques. Avant Isma, sa *suivante*, elle quitte le harem, elle s'émancipe par le refus du dogme traditionnel et par l'acquisition d'une culture ouverte sur l'étranger, Ecrivaine, elle diverge de la *fabula* du mythe pour s'émanciper de ce texte patrimonial sans le rejeter – ce n'est ni une satire ni un pamphlet mais un écart, une abstraction et une adaptation. Ce ne sera plus la parole de nuit de Schéhérazade mais la parole de jour de la nouvelle Dinarzade. Ce ne sera plus l'imaginaire et le savoir du passé mais le discours sur le réel présent et la mémoire personnelle.

Par cette relecture, qui écrit une fin alternative aux *Mille et Une Nuits* et réécrit une généalogie et une solidarité féminines, l'écrivaine et son énonciatrice quitteraient un mythe jugé trop patriarcal. Shahrâzâd, en effet, n'échappe pas au pouvoir et bon-vouloir du roi. Ses contes divertissent et offrent du plaisir à l'homme. Shahrâzâd fait abjurer une loi, celle de la mise à mort, mais pas la Loi, pas l'ordre. La communauté des croyants retrouve son calme : le mal a été expurgé mais la Loi, sociopolitique et religieuse, est indemne. Shahrâzâd a corrigé la démesure, elle n'a pas contrevenu à l'ordre. Isma, elle, refuse cet ordre. Dans la traduction de Joseph Charles Mardrus, elle transforme et « éduque » le roi mais, finalement, ses contes finiront enfermés dans le trésor sous forme écrite. A la fin, les femmes sont sauvées mais restent enfermées. Si cette hypothèse – ce raisonnement implicite – est juste, l'émancipation de Dinarzade brise cette évolution du mythe et s'écarte de sa situation d'équilibre finalement retrouvée, pour envisager une libération plus générale.

---

[666] Entretien avec Assia Djebar », *Algérie Littérature/Action*, n°1, mai 1996, p. 186, cité par REDOUANE Najib, BÉNAYOUN-SZMIDT Yvette, art. cit, art. cit., p. 39

[667] DJEBAR Assia, *L'amour, la fantasia*, Paris, J-C. Lattès, 1985, p. 224.

[668] *Id.*, « Assia Djebar présente à Barbara Arnhod *L'Amour la fantasia* et *Ombre sultane* », *Cahier d'Etudes Maghrébines*, juin 1988, p. 36 ; cité par REDOUANE Najib, BÉNAYOUN-SZMIDT Yvette, art. cit, p. 37.

> Sitôt libérées du passé, où sommes-nous ? Le préambule n'est pas tout à fait clos, la reine des aubes, sur son estrade, n'espère survivre que jour après jour, son salut n'est assuré que par la traversée de chaque nuit de harem, par chaque envolée dans l'imaginaire. […] O ma sœur, j'ai peur, moi qui ai cru te réveiller. J'ai peur que toutes deux, que toutes trois, que toutes – excepté les accoucheuses, les mères gardiennes, les aïeules nécrophores –, nous nous retrouvions entravées là, dans cet « occident de l'Orient », ce lieu de la terre où si lentement l'aurore a brillé pour nous que déjà, de toutes parts, le crépuscule vient nous cerner[669].

L'échappée sombre dans la pénombre et contredit la fin des *Mille et Une Nuits* : « Oui, si Schéhérazade renaissante mourait à chaque point du jour, justement parce qu'une seconde femme, une troisième, ou une quatrième ne se postait pas dans son ombre, dans savoir, dans sa nuit[670] ? » L'ombre de l'hypotexte rend profondément tragique le destin (c'en est véritablement un : elles sont déterminées) de ces femmes : la défloration de la nuit de noces a pour double celle qui entraîne la mort à l'aube ; la violence du mari fait écho à celle du sultan, réitération infinie des mêmes luttes, des mêmes meurtrissures, des émois illusoires et bafoués. L'hypotexte ombre le texte, c'est-à-dire le recouvre d'une menace permanente ; l'ombre de l'épée lui donne une atmosphère funèbre. En retour, le conte des *Mille et Une Nuits* devient celui du drame de chaque femme musulmane rêvant de ce qui pourrait la sauver.

Par Isma, Assia Djebar met donc en doute le pouvoir de la parole et donc sa propre écriture. Ce doute s'attaque à la possibilité même d'une réitération du mythe. Deux autres écrivains algériens, Mourad Djebel et Salima Ghezali, questionneront eux aussi le mythe. L'inquiétude sur laquelle l'énonciatrice suspend sa parole, comme sur un point d'interrogation, trahit la virulence continue de la violence patriarcale – que Schéhérazade n'avait neutralisée que chez un seul homme. Mais le mythe fait également retour d'une autre manière, plus indirecte.

Isma, cette sœur d'Assia Djebar, cette voix-déléguée[671], fuit la loi patriarcale et lutte contre ses effets en aidant Hajila. Seules trois positions existent : la fuite, la soumission et la solidarité à l'intérieur du harem. *Ombre sultane* n'apporte que la première solution, qui ne transforme pas le système puisqu'elle oppose le monolithe de la modernité au monolithe de la tradition, l'irréductible féminin à l'irréductible masculin, sans envisager d'autres configurations. Cela est dû aux modes choisis : la description, l'autobiographique et le modèle de révolte.

Par ailleurs, *Ombre Sultane* tirerait du mythe l'exemple à suivre d'une responsabilité des femmes les unes envers les autres ; cette responsabilité, qui va de la prise de conscience à

---

669 DJEBAR Assia, *Ombre Sultane*, *op. cit.*, pp. 171-172
670 *Ibid.*, p. 153.
671 Sur les doubles de Schéhérazade, voir GAUVIN Lise, « Les femmes-récit ou les déléguées à la parole », dans *Assia Djebar : littérature et transmission*, *op. cit.*, pp. 55-66.

la transgression, s'appuie sur un principe de sororité, à l'inverse des tensions de rivalités que stimulait le « harem » et dont *Ombre Sultane* n'est qu'un des appels : « Quand je me pose des questions sur les solutions à trouver pour les femmes des pays comme le mien, je dis que l'essentiel, c'est qu'il y ait deux femmes, que chacune parle, et que l'une raconte ce qu'elle voit à l'autre. La solution se cherche dans des rapports de femmes[672]. » Mais, nous l'avons dit, cette relecture décroche du mythe pour constituer une généalogie, elle ne le questionne pas, ne le critique pas, concentrée à une libération des corps par l'écriture et non encore à une libération des esprits.

La configuration symbolique par le mythe de Shahrâzâd accrédite ce maintien à l'intérieur d'un système de représentations et de construction du féminin et du masculin. *Ombre sultane* aboutit à un résultat similaire à celui des *Nuits* : ni Assia Djebar, ni Isma, ni Schéhérazade ne réforme le système culturel de référence. Isma se révolte mais elle ne questionne pas, ne critique pas les fondations et les représentations du système dont elle s'émancipe – alors qu'elle est dotée de la culture qui lui permettrait. Isma revendique la liberté mais, avec elle, revendique la différence[673]. Le questionnement culturel n'est pas du propos d'*Ombre sultane*.

Dans le cadre d'action de ce modèle mythique – contestation mais pas transformation –, le style d'Assia Djebar reconduit dans le texte littéraire un imaginaire féminin conventionnel de la langue : fluidité des phrases, spontanéité, sensibilité, pudeur, discours entre femmes[674]… *Ombre Sultane* est encore dans le système patriarcal dont elle reproduit l'antagonisme, la différence irréductible entre les sexes. C'est le piège ouvert sous les pieds des écrivaines : en transmettant les traditions de la parole féminine pour les faire entendre dans l'écriture, elles peuvent dénoncer le système social, la « domination masculine » mais s'arrêtent parfois à la construction culturelle, symboliques des sexes et à son intériorisation dans l'imaginaire. Autrement dit, *Ombre sultane* ne questionne pas la construction du genre, ni la sexualisation de la langue par l'imaginaire linguistique, parlant d'ailleurs d'une écriture qui « se perçoit femme, plus encore que la voix[675]. » Sa stylistique, sa pratique littéraire de la langue, fait se rencontrer les langues et les désaxe, donne voix aux femmes et donne à voir autrement certains passages de l'Histoire mais, dans la lignée des femmes qu'elle représente, elle ne

[672] MORTIMER Milfred, « Entretien avec Assia Djebar, écrivain algérien », cité par GAFAÏTI Hafid, *Les femmes dans le roman algérien*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 179.
[673] GAFAÏTI Hafid, *op. cit.*, p. 188.
[674] Les autres textes conservent cette « féminité » traditionnelle de l'écriture qui résulte d'une énonciation au féminin, de thématique féminine et d'un style « mimant » ce que l'on attend traditionnellement d'une femme.
[675] DJEBAR Assia, *L'amour, la fantasia*, *op. cit.*, p. 255.

critique pas les représentations, les valeurs et la construction de la « domination masculine » mais trahit plutôt la persistance représentations des pratiques linguistiques et artistiques.

Si elle se différencie évidemment de Shahrâzâd dans sa pratique littéraire, si ce travail de restitution du féminin dans l'Histoire est une démarche nécessaire, *Ombre Sultane* montre que le mythe de Shahrâzâd, bien que soumis à un décalage afin d'inaugurer une chaîne, reste prégnant pour définir les surgissements de la parole féminine dans le texte français et sa pensée des rapports hommes-femmes. Autrement dit encore, avec *Ombre Sultane*, on n'en finit pas avec Shahrâzâd.

La réécriture dévie du texte ancestral sans que celui-ci disparaisse ni que ses fondements symboliques s'éteignent. Le lien avec l'imaginaire ancestral n'est donc pas rompu ; l'écrivaine en fait une relecture mais n'en critique pas tous les codes, limitant l'émancipation et son rattachement à la généalogie vocale des sœurs et des ancêtres la laisse dépendante de cet ordre et du retour du refoulé. Les textes d'Assia Djebar – pas seulement celui-ci – marqueraient donc un temps de la contestation, dont le caractère de rébellion frontale ne peut être une fin en soi : il y manquerait l'analyse et l'imagination prospective d'une communauté à venir, il y manquerait un discours littéraire capable de démembrer le refoulé.

8. Le voile blanc et la tête de Doubane : « La femme en morceaux »

> « A ce discours l'éfrit s'écria : "Ha ! je constate bien maintenant l'amour qui est entre vous deux !" Et alors, ô ma maîtresse, ce maudit prit le sabre, en frappa la main de l'adolescente et la coupa, puis il en frappa l'autre main et la coupa de même ; puis il coupa son pied droit ; puis il coupa son pied gauche[676]. »
>
> « La tête fut coupée si adroitement qu'elle tomba dans le bassin […] Alors, au grand étonnement du roi et de tous les spectateurs, elle ouvrit les yeux ; et, prenant la parole : […][677]. »

Une dizaine d'année après *Ombre sultane*, les nouvelles d'*Oran langue morte* allongent la litanie des douleurs et des révoltes des femmes, victimes de la violence mettant à sang l'Algérie des années 1990. Dans ce recueil, la transcription des voix féminines cherche encore à résister à l'aliénation. Dans « La femme en morceaux », les craintes d'Isma quant à la fin de la veille se réalisent dans un fait divers. D'autres textes, auparavant, avaient déjà prouvé que la mort était toujours à l'œuvre : dans *Vaste est la prison*, Yasmina était violée et son cadavre mutilé et jeté dans un fossé.

Nous avons déjà annoncé l'intérêt de la nouvelle « La femme en morceaux[678] » pour la mémoire des *Mille et Une Nuits*: l'originalité du conte choisi dans la production des réécritures. La violence faite aux femmes ne manque pas dans *Les Mille et Une Nuits*, qui les punit de leur rouerie. Avec la mort infligée à l'amante du deuxième calender par le génie, cette « Histoire de la femme coupée, des trois pommes et du Nègre Rihan » montre la cruauté de l'exécution, sa proximité avec la torture et la stigmatisation du corps, surtout dans la traduction de Joseph Charles Mardrus que l'écrivaine reprend. Cet hypotexte se distingue encore parce qu'il expose, au terme de l'enquête, une mort injuste. La nouvelle d'Assia Djebar le réécrit en l'encadrant par l'histoire d'Atyka, une enseignante de français à Alger qui raconte « L'Histoire de la femme coupée » à ses élèves.

---

[676] « Histoire du deuxième Saâlouk », dans *Le Livre dess Mille Nuits et Une Nuits*, trad. Joseph Charles Mardrus, éd. cit., vol. 1, p. 66.
[677] « Histoire du roi grec et du médecin Doubane », dans *Les Mille et Une Nuits, contes arabes*, trad. Antoine Galland, éd. cit., vol. 1, p. 84.
[678] DJEBAR Assia, « La femme en morceaux », dans *Oran, langue morte*, Arles, Actes Sud, 1997, pp. 163-215.

La traduction de Mardrus, déjà rappelée dans *Ombre sultane*, n'est pas annoncée mais elle se reconnaît à des éléments peu frappants mais stratégiques : trois précisions qui ne sont pas dans la traduction d'Antoine Galland, à savoir le voile blanc qui recouvre le cadavre démembré, le chant du pêcheur et la morsure dans la pomme qui exprime le désir de la femme ; un régionalisme : la « couffe », au lieu de « coffre » ; l'épisode du hammam ; une citation non attribuée qui qualifie la morte, « blanche comme le vierge argent » ; le passage par le ha et enfin la numérotation de la nuit par Atyka : la dix-neuvième – dans la traduction de Galland, l'histoire commence à la quatre-vingt douzième nuit.

La narratrice déléguée pour ce conte, Atyka, recompose l'histoire dans un autre récit tout en développant la narration sur la relation entre la femme assassinée et son mari. Elle le complète enfin en imaginant une suite qui le relie à un résumé du conte suivant de « Chems ed-Dine et Nur et-Dine[679] » et en revenant à la clôture de l'histoire de Schéhérazade. La recomposition du corps textuel place en tête la description du corps et de son contenant ; suivent la découverte macabre par « Haroun el Rachid », « Djaffar » et « Massrour », l'histoire de la femme massacrée et de son mari. Cette organisation assure la domination d'une énonciation tierce et prive donc le mari d'une exclusivité sur sa version de l'histoire – telle qu'elle était dans les *Nuits*, beaucoup plus ramassée et différente sur des points significatifs. La narratrice, dans le rôle de Schéhérazade, ne fera intervenir le « je » du mari que pour faire « son aveu » et expliquer, devant le calife, comment il a tué sa femme et ce qu'il a fait du corps.

Ce remplacement du discours du jeune homme par la narration à la troisième personne, à travers laquelle une narratrice s'assure de la maîtrise de l'histoire, agence différemment l'histoire au détriment de la tension « policière ». Dans *Les Mille et Une Nuits*, le récit commence par le mystère avec la découverte du corps et poursuit avec l'échec de l'enquête, l'aveu et le témoignage du mari et, en bout de course, la recherche de l'autre coupable. Dans « La femme en morceaux », la description du cadavre annule d'emblée le mystère. Il suffit de comparer : dans sa traduction, Joseph-Charles Mardrus montrait l'ouverture progressive des contenants, l'un après l'autre, et assurait l'effet de progression à l'aide de parallélismes asyndétiques et de quasi-anadiploses : « Ils trouvèrent à l'intérieur une grande couffe en feuilles de palmier cousue avec de la laine rouge ; ils coupèrent le fil de laine et ils trouvèrent dans la couffe un tapis ; ils enlevèrent le tapis et, en dessous, ils trouvèrent un grand voile blanc de femme ; ils soulevèrent le voile et, en dessous, ils trouvèrent, blanche comme le

[679] Le titre exact dans la traduction de Mardrus est : Histoire du Vizir Noureddine, de son frère le vizir Chamseddine et d'Hassan Badreddine.

vierge argent, une jeune femme massacrée et coupée en morceaux[680]. » Dans sa nouvelle, Assia Djebar inverse la progression du regard ; elle désigne dès la fin du premier le « corps coupé en morceaux » et énonce ensuite les contenants. L'organisation profitant à l'enquête est démembrée. L'histoire d'Atyka, la narratrice seconde, n'apparaît qu'après la présentation du corps et sa découverte. Cette réorganisation profite à une mise en valeur du cadavre, synecdochique de la réhabilitation de la femme. Ce qui était une histoire succinctement racontée par le mari dans *Les Mille et Une Nuits* est considérablement augmenté dans la réécriture.

L'augmentation textuelle repose sur la combinaison d'un changement de perspective et d'une transmotivation dont le résultat est cette réhabilitation de la femme : Atyka donne accès à ses sentiments – ce que ne faisait pas le mari dans les *Nuits* – et retouche les faits et les motivations en sa faveur. Dans *Les Mille et Une Nuits*, l'homme fait de nombreux efforts pour obtenir trois pommes et répondre à une demande spontanée de sa femme : celle-ci, tout juste sortie d'une maladie, peut enfin répondre au désir sexuel de son mari, contraint pendant quelques temps à l'alitement. Avant de le satisfaire, elle se rend au hammam et lui fait part de son envie de manger une pomme. Dans la traduction de Mardrus, le rapport avec la maladie est de contiguïté et la requête exprimée peut passer pour un caprice. Mais si caprice il y a, il donne l'occasion au mari de prouver une deuxième fois son amour : après l'avoir veillée quand elle était malade et avoir tout fait pour qu'elle guérisse, il va se démener pour obtenir ces pommes, quitte à voyager loin de la ville. C'est un homme indéniablement aimant : première excuse pour son futur geste meurtrier. Il s'éloigne pour obtenir ce fruit très rare qu'est la pomme : deuxième motif qui, rétrospectivement, explique sa méprise et le crédit donné aux paroles de l'esclave. Le conte lui-même, par insertion dans *Les Mille et Une Nuits*, profite des homologies et des répétitions : presque toujours, quand un homme part en voyage sur demande de sa femme, c'est pour qu'elle le cocufie. La disparition de l'envie et son indifférence à l'égard des pommes sont un autre signe alarmant. La traduction de Mardrus signifie cela subtilement : la pomme y était connotée sexuellement : « Elle me dit : "J'ai envie d'une pomme pour la sentir et y mordre une morsure[681]". » Ne plus en vouloir quelques jours après, c'est être rassasiée. Indépendamment des affirmations de l'esclave, cette indifférence, en plus d'être irrespectueuse car elle ne récompense pas l'effort, fait peser de lourdes

[680] *Le Livre des Mille Nuits et Une Nuits*, trad. Joseph Charles Mardrus, éd. cit., t.1, p. 102.
[681] *Ibid.*, t.1, p. 103. Galland est plus sobre et invite moins au soupçon en laissant implicite le rapport à la maladie : « Mon cousin […], j'ai envie de manger des pommes ; vous me feriez un extrême plaisir si vous pouviez m'en trouver ; il y a longtemps que cette envie me tient, et je vous avoue qu'elle s'est augmentée à un point que, si elle n'est bientôt satisfaite, je crains qu'il ne m'arrive quelque disgrâce. » *Les Mille et Une Nuits*, trad. Antoine Galland, éd. cit., t.1, p. 297.

présomptions sur la femme : peut-être n'a-t-elle pas trompé son mari avec cet homme, mais, qui sait, avec un autre peut-être ? L'objectif pragmatique de ces propositions implicites est évidemment de fournir des faits qui suggèrent des circonstances atténuantes ; l'auditeur fictif – le calife – et l'auditeur/lecteur « réel » les déduiront par eux-mêmes ; le calife comprendra d'ailleurs parfaitement ce qui est suggéré et reportera la faute sur ces êtres par nature plus coupables qu'un homme : l'esclave et la femme.

Dans la nouvelle d'Assia Djebar, la maladie de la femme est une faiblesse imputable à une possible grossesse :

> La jeune femme affaiblie, se sentant chaque matin envahie de lassitudes soudaines, par moments en proie à des envies mal définies, craint une nouvelle grossesse. Une quatrième ! Elle ne peut en parler à son père. Elle n'a ni mère, qu'elle a perdu enfant, ni tante, ni sœur plus âgée… Ah, s'il lui était possible d'éviter un autre alourdissement, une autre charge, un quatrième bébé qui arriverait ! vidée à nouveau de ses forces, à qui se confier, à qui avouer cette fatigue de vivre, surtout cette charge de donner vie ? Et comment vivre, c'est-à-dire aimer, sans donner vie ? Est-ce mal de ne plus vouloir ainsi s'encombrer. Hélas enfanter des mâles ou non, mais chair dévorantes allaitantes, exigeantes, ah comment… A quelle femme pouvoir ainsi parler[682] ?

La réécriture expose cet esseulement et la crainte de cette grossesse alors qu'il y a déjà cinq garçons dans la famille. « La jeune femme a décidé de ne pas avouer ce risque de grossesse nouvelle : qui allumerait la joie dans le visage aimé, qui devient amertume pour elle[683]. » La femme se tait ; et elle n'aura pas de « sœur » pour la veiller. Elle subit son rôle de femme qui, dans le système traditionnel, est d'abord un rôle de génitrice et de mère. Ce personnage est donc modélisé par un type narratif « femme victime esseulée du patriarcat ». Le mari, aimant, se soucie de la santé de sa femme. Un jour, en passant, il l'entend formuler, à part elle et par inadvertance, l'envie de manger une pomme. La demande spontanée, passible de caprice, dans *Les Mille et Une Nuits* disparaît donc mais pas la scène du hammam qui est déplacée, enchâssée dans une analepse : entendant le souhait de sa femme, l'homme se souvient d'une fois où la pomme avait préfiguré la promesse d'un plaisir amoureux. Cette analepse, avec toute la puissance évocatoire d'une hypotypose, propose donc un antécédent alléchant à l'homme : sa femme est certes encore malade mais s'il va chercher une pomme, elle satisfera son envie d'elle. Malheureusement, une fois de retour avec les fruits, le désir de sa femme est retombé, comme dans *Les Mille et Une Nuits*. Sauf que dans ce cas c'est imputable à la maladie – et non à une possible trahison.

[682] DJEBAR Assia, « La femme en morceaux », dans *Oran, langue morte*, *op. cit.*, p. 170.
[683] *Ibid.*, pp. 171-172.

La femme est donc complètement innocentée par Atyka tandis que l'homme est renvoyé à la difficile contention de son désir. L'obtention de la pomme a mis en suspens la satisfaction de son désir et l'ont exacerbé – où l'on retrouve Shahriyâr. Sa rage meurtrière s'explique par la synergie entre une félicité différée qui lui ôte toute retenue, toute lucidité, et la jalousie. Cette nouvelle rejoue donc la rage de Shah Zamân dans le cadre des *Mille et Une Nuits* ainsi que le scénario d'*Ombre sultane* : le désir sexuel insatisfait du mari rappelle l'impuissance de celui d'Isma ; tous les deux, comme Shariyâr, ne sont plus des amants mais des corps privés de satisfaction sexuelle, des hommes enragés par la dépossession de leur pouvoir sexuel – par l'idée de la trahison, impuissance symbolique, ou par l'impuissance physique. La violence exercée sur la femme résulte d'une blessure narcissique, d'un obstacle à l'accomplissement de la virilité ou à une contestation de celle-ci.

À la fin de l'histoire racontée par Atyka, la femme ressort lavée de tout soupçon ; le Nègre Rihan est lui aussi sauvé grâce à Djaffar (Giafar) qui raconte l'histoire de Chems ed-Dine et Nur et-Dine, seulement en partie résumée. C'est alors que l'imaginaire, les contes, deviennent réel : l'histoire cadre, jusqu'alors en italiques, est écrite en typographie romaine comme l'histoire narrée. Le sort de la femme anonyme des *Nuits* devient celui d'Atyka, exécutée devant ses élèves. D'un point de vue narratif, l'identification entre le meurtre de la femme anonyme et le sien est une duplication, une réécriture. Mais on peut alors aussi lire l'histoire de la dame massacrée comme une mise en abîme. Dans cette perspective, selon laquelle il n'y a pas seulement réflexion d'un segment mais d'un récit, l'histoire racontée par Atyka réfléchirait ce qui lui arrive donc en dévoilerait les causes : assassinée à cause d'une frustration virile et d'une contrevenue de son désir à elle à leur ordre patriarcal. Atyka, qui, comme Assia Djebar, a choisi le français pour « aller et venir, dans tous les espaces, autant que dans plusieurs langues[684] », aurait eu le tort d'enseigner, en français, dévoilée, un texte jugé obscène. On voit que s'il y a mise en abîme de l'énoncé, elle est faible, ne concernant qu'une causalité ; l'usage de cette notion serait même inappropriée mais ce minuscule détour contribue à révéler les similitudes cachées entre les causes « psycho-culturelles » des deux morts et à ouvrir sur la présomption d'un destin commun : Atyka tue, tuée et oubliée.

« Il faudra bien revenir, songe Atyka, au corps de la femme en morceaux que le récit surabondant en épisodes de diverses couleurs a si vite écarté[685]. » Elle y revient donc, mais en tant que femme décapitée à son tour. Elle avait recomposé l'histoire d'Atyka – comme le savetier dans Ali Baba – pour donner une voix à ce cadavre. Revoyons la scène.

[684] DJEBAR Assia, « La femme en morceaux », dans *Oran langue morte*, *op. cit.*, p. 168.
[685] *Ibid.*, p. 207.

L'enveloppement du cadavre dans un suaire présenté en l'espèce d'un voile blanc active la connotation morbide du drap blanc nuptial et du voile. La blancheur de ce voile, réminiscence du voile fantomal porté par une femme du Mont Chenoua[686], attire l'œil sur le sang et son identification au linceul. Toute la description développe les isotopies connexes (ou la poly-isotopie) de l'innocence et du meurtre capitalisées dans le voile blanc. Elles suggèrent le meurtre de l'innocence, le passage à la féminité : le sang sur le blanc, c'est la preuve de la virginité sur le drap ; et la blancheur du voile c'est l'absentement de la femme du monde. Le coffre dans lequel a été placée la femme en morceaux n'est qu'un avatar de cet autre coffre qu'est la maison du mari. Le cadavre exhibe donc les signes du malheur d'être femme dans cette société, destinée à la violence masculine, victime expiatoire du patriarcat. Le sang y est une marque de mort, la dot de sang virginal réclamée par chaque génération d'homme, la pureté espérée et fantasmée.

Le voile de la morte dérobe le corps au regard mais doit être ôté pour que justice soit rendu. Comme celui d'*Ombre sultane*, il est l'allié du silence et, donc, appelle son retrait.

À partir de l'histoire de la femme en morceaux, Atyka et ses élèves débattaient du discours féministe et politique des *Mille et Une Nuits*. Ou plus exactement, ils débattent du discours féministe et politique des *Nuits* recréées par Atyka. Ce discours est détenu par la conteuse Atyka, cette Schéhérazade réinventée et, derrière elle, par Assia Djebar. *Les Mille et Une Nuits* dépêchent quant à elles un exécuteur depuis leur imaginaire comme pour contredire la version d'Atyka. Le surgissement des religieux fanatiques dans la classe est semblable à un brusque retour des *Mille et Une Nuits* refoulées.

L'histoire d'Atyka a abouti au même résultat que celle de la femme anonyme : toutes les deux tuées. On ne sort donc pas de cette violence. Après sa décapitation, la tête de la jeune femme produit un miracle semblable à celui du médecin Doubane dans la traduction d'Antoine Galland[687] : elle raconte la fin des *Mille et Une Nuits* dans la traduction Mardrus.

[686] « […] la première fois où j'ai ressenti ce voile blanc, féminin comme un masque total, ce fut sur une table de montage, après avoir moi-même filmé une femme voilée sur un sentier du mont Chenoua […] La jeune femme voilée, mince, fluide, s'avançait sur ce sentier : les pans du voile blanc flottaient, ses yeux seuls apparents – mais chez elle, il n'y avait qu'un œil visible. je me suis exclamée, troublée : C'est un fantôme ! » *Ibid.*, p. 99. Dans ce recueil d'articles, Assia Djebar revient à quelques reprises sur l'ambivalence du voile, qui « engonce » et qui « préserve », qui garde la femme pour un homme et qui permet pourtant de s'aventurer au dehors ; cette ambivalence est aussi celle de l'écriture.

[687] Mardrus ignore cette image saisissante de la tête qui parle et préfère ne pas mettre à mort le médecin pour éclairer l'avidité du roi et insister sur ses défauts : alors que le médecin l'avertit d'attendre qu'il soit mort, le roi n'écoute pas, se précipite sur le livre et s'empoisonne. Le lien entre la lecture et la mort est renforcé par Mardrus au détriment de la magie. La tête décapitée qui parle peut également renvoyer à la mort d'Orphée, dont le corps est démembré par les femmes de Thrace et dont la tête chante encore doucement. Les autres décapitations

Là encore, le merveilleux rejoint le réel mais ce n'est plus pour y produire un événement néfaste mais pour résister brièvement à celui-ci. La question rejoint celle d'*Ombre sultane* : comment la parole survivra-t-elle ? Avec une variante encore plus pessimiste : par quelle magie ?

> Le corps d'Atyka est enfermé dans un même contenant que celui de la femme en morceaux :
>
> […] le corps et la tête d'Atyka dans deux voiles de lin à peine entaché. A peine ensanglanté. Voiles blancs.
>
> Les deux voiles, avec leur contenu, mis à l'abri dans deux couffes. Deux larges couffes faites de feuilles de palmier. Feuilles sans doute récemment coupées.
>
> Les deux couffes sont emportées. Seront cousues de fil de laine. De laine rouge de bonne qualité.
>
> Cousues vigoureusement.
>
> Les deux couffes seront placées à l'intérieur d'une caisse de bois d'olivier. Une caisse scellée. Une caisse lourde à la serrure ouvragée. Achetée chez le meilleur artisan de la Casbah.
>
> Dans la caisse, dans les deux couffes, enveloppés du voile de lin blanc, le corps et la tête d'Atyka dormiront. Le corps de la femme coupée en morceaux[688].

La duplication de la scène initiale ramène à l'origine : tout est à refaire. Duplication, mais avec une variante : la tête enveloppée à part. Tout l'espoir réside dans cette variante. La tête séparée du corps distingue le cadavre de ce qui le racontera si quelqu'un, l'élève Omar ou tout autre personne, le retrouve.

La réécriture d'Assia Djebar conserve une structure d'emboîtement propre aux *Mille et Une Nuits* : le conte n'est pas repris platement ni isolément mais encadré par une autre histoire, celle d'Atyka et lui-même ouvre d'autres énonciations : le souvenir du mari et son aveu – et suivi par l'histoire de Chems ed-Dine et Nur et-Dine. C'est donc un échantillon de contes qui a une valeur indicielle : il suggère la présence de tous les autres contes, invisibles, dans l'ombre. Atyka ne dialogue pas avec une histoire précise tirée des *Mille et Une Nuits* mais avec l'œuvre entière.

Partagée entre deux cultures et deux langues, cherchant à se dire entre la culture européenne et les retrouvailles avec ses racines algériennes, A. Djebar fait de la sororité la clé d'une relecture de l'Histoire, de la tradition religieuse et profane ; la clé aussi d'une résistance

célèbres ne sont pas plus proches : la tête de la Méduse qui est encore meurtrière ; la tête de Saint-Jean Baptiste qui marque l'arrêt d'une parole.

[688] DJEBAR Assia, « La femme en morceaux », dans *Oran langue morte*, *op. cit.*, p. 214.

féminine au patriarcat. Dans *Ombre sultane*, l'hypotexte des *Mille et Une Nuits* symbolise cette sororité de narratrice à personnage et, l'inscrivant dans un héritage littéraire, lui donne une dimension inter-générationnelle, symbolique, donc collective. Se pensant en tant qu'écrivaine d' « éducation française » mais de « sensibilité arabo-berbère[689] » elle se dit située dans « l'entre-deux-langues » et écrire contre les silences, le sien, ceux de l'Histoire, ceux de sa généalogie maternelle. Auréolée de son succès en tant qu'écrivaine et en tant que femme libérée, modernisée et ayant eu accès aux domaines érudits du savoir, Assia Djebar semble se poser[690], à la lisière ou dans ses textes, comme l'éveilleuse, l'entraîneuse autant que « la » scribe, la calligraphe des voix qu'elle tire du silence.

La relecture des *Mille et Une Nuits* par Assia Djebar raconte les silences orchestrés par la domination masculine et transforme les représentations patriarcales diffusées par l'œuvre. La narration restitue l'existence et la parole à de femmes « oubliées », l'une dans l'ombre de sa sœur, l'autre sans nom et dont le cadavre préoccupe plus qu'elle-même. L'écrivaine transcrit, dans l'ombre des narratrices, afin que la parole continue. Sa relecture des *Nuits* en propose des versions alternatives, différentes, construites depuis aujourd'hui : à la différence d'autres réécritures, celles d'Assia Djebar présentent une énonciation contemporaine auxquelles la recréation est attribuées. Il ne s'agit ni d'explorer ni d'expliquer les *Nuits*, mais de produire des versions qui s'y substituent. Il s'agirait plutôt de s'échapper des *Mille et Une Nuits*. C'est une activité de résistance, certes ; mais, parce qu'elle joue le blanc contre le rouge, le tu contre le dit, le désir féminin contre le désir masculin… elle semble vouée à une répétition infinie de cette opposition tant que l'un ou l'autre des partis n'aura pas éliminé son autre. La mort d'Atyka, la peur d'Isma – ces retours du refoulé – annoncent les limites d'une telle échappée, d'une telle rébellion.

Est-ce à dire qu'Assia Djebar en aurait elle-même conscience ? Dans une conférence de 1989, elle montre sa conscience d'une autre polarité et d'une autre linéarité, linguistique et culturelle : « vivre sur deux cultures, tanguer entre deux mémoires, deux langages, ramener ainsi dans une seule écriture la part noire, le refoulé, finalement, à quel changement cela m'amène-t-il[691] ? »

[689] DJEBAR Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, *op. cit.*, p. 26.
[690] Il y a une posture de l'écrivaine qui incline à penser cela : dans ses textes autobiographiques, dans ses articles et conférences où elle commente son activité d'écrivaine, elle insiste sur sa rébellion contre toute forme de domination, ce qui tranche avec la représentation des femmes contemporaines qu'elle donne dans ses textes. De là à dire qu'elle se pose en exemple, implicitement, il n'y a qu'un pas.
[691] DJEBAR Assia, « Ecrire dans la langue de l'autre », dans *Ces voix qui m'assiègent*, *op. cit.*, p. 49.

Sa lecture des *Mille et Une Nuits* n'offre pas de changement. Elle représente la position de l'écrivaine Assia Djebar par rapport à la culture arabe et son « tangage ». En effet, elle lit *Les Mille et Une Nuits* par une ou deux traductions – Mardrus majoritairement, Galland étant poussé dans l'ombre. Détour étonnant, partiellement hors de la tradition arabe, pour celle qui affirme vouloir « faire réaffleurer les cultures traditionnelles mises au ban, maltraitées, longtemps méprisées, les inscrire, elles, dans un texte nouveau[692] […].»

Elle lit *Les Mille et Une Nuits* en langue française et depuis la langue française, celle dans laquelle elle a voulu conquérir sa liberté. La même ambivalence perçue dans la langue de l'Autre s'applique à cette version des *Mille et Une Nuits* : version autre, elle la place en extériorité aux textes arabes ; version d'une libération des corps et de la jubilation érotique, elle séduit l'écrivaine qui dit le plaisir sensuel, le corps des femmes et leurs désirs – comme Atyka le fait dans sa réécriture du conte, complétant Mardrus la où il ne dit rien des paroles sensuelles échangées[693]. Mais c'est tout autant un texte qui souscrit à l'enfermement dans le harem, qui fantasme cet enfermement et le silence de la femme, souscrivant à l'ordre ancestral en l'aggravant par un regain de domination.

> La mise à l'ombre séculaire des femmes en islam, comme cela paraît tellement étranger à ces odalisques du XVIII[e] siècle et du XIX[e], qui posaient, qui circulaient dans l'imaginaire européen – et d'autant plus que, le fantasme persistant, l'image de volupté et de faux abandon était justement muette, « sans voix »…
>
> L'orientalisme ne serait ni francophone ni anglophone, il aurait tué la voix… il était avant tout regard venu d'ailleurs : il rendait objet – objet de désir, mais objet – l'être qui tentait de parler, de s'essayer à parler à l'Autre, à l'étranger…
>
> L'écriture serait, dès son surgissement, une parole silencieuse en mouvement, qui prolongerait un corps, visible autant à autrui qu'à soi-même[694].

Cela dit, dans la perspective de la transmission, « La femme coupée en morceaux » en propose d'une autre sorte qu'*Ombre sultane* : ce n'est plus celle des voix féminines mais directement celle d'un texte pluriculturel et lu sous un angle politique. Politique, la transmission d'Atyka l'est tout autant d'un point de vue pratique car elle incite au débat, à la confrontation des interprétations donc des valeurs, des représentations, des *habitus* dont sont porteurs les élèves et à la constitution de subjectivités. *Les Mille et Une Nuits* y sont, autrement que dans *When dreams travel*, un « point commun », un « bien commun » à des hommes et à des femmes, à une « culture » et à une autre ; un « lieu commun » sur lequel et grâce auquel des discours peuvent dialoguer donc se transformer.

---

[692] *Id.*, « Être une voix francophone », art. cit., p. 29.
[693] Rappelons que c'est bien la version Mardrus qui exploite la connotation sexuelle de la pomme.
[694] DJEBAR Assia, « Être une voix francophone », art. cit., p. 28.

9. Passerelles entre les mémoires : *Les Cinq et Une Nuits de Shahrazède*

> « Depuis le début si début existe, nous sommes, parce que passerelles de mondes. Nous renfermons, comme un songe son éther, comme un conte sa trame, la mort plus deux mers l'une de sable et l'autre d'eau et leur jonction à l'isthme du mot fut notre naissance[695]. »

Comme *Les Mille et Une Nuits*, *Les Cinq et Une Nuits de Shahrazède* de Mourad Djebel constitue le récit labyrinthique d'un héritage littéraire et culturel pluriel ; à la différence de *When dreams travel*, la transmission ne s'origine pas dans *Les Mille et Une Nuits* ; elle transite par elles, par leur cadre. Le roman de Mourad Djebel partage avec la production littéraire algérienne des années 1980-2000, un discours sur le legs culturel, historique algérien.

Ecrit en français, ce roman polyphonique, réticulaire mélange plusieurs énonciations et plusieurs matériaux :

- La narratrice, fille de la surnommée Loundja-Shahrazède, compose le roman à partir de ce que lui raconte Shahrayar, des carnets de celui-ci et des Mémoires de Shahrazède. Au fur et à mesure des entretiens et de la réception de lambeaux d'histoires, elle « reconstitue », elle imagine ce qui est suggéré, relate ses entretiens avec Shahrayar pendant trois ans et sa visite à l'hôtel où eurent lieux des cinq nuits.
- Les carnets du surnommé Shahrayar, qu'il a donné à la narratrice ; écrits dans une salle de bain « moins d'un an et demi » après les cinq nuits, ils expriment la détresse de cet homme exilé, son errance psychique, le mal qui le ronge tel un rat. La narratrice les cite et les réécrit en les résumant.

[695] DJEBEL Mourad, *Les Cinq et Une Nuits de Shahrazède*, Paris, La différence, 2005, 365 p. Dans l'introduction à ses *Contes des trois rives*, Mourad Djebel explique qu'il a découvert *Les Mille et Une Nuits* à l'adolescence en les lisant, alors que son enfance avait été marquée par les contes oraux des femmes de la famille. « Dès les première pages des *Mille et Une Nuits*, l'émerveillement était au rendez-vous. Le même émerveillement que celui de l'enfance ou, pour être plus exact, un émerveillement de la même intensité sans être de la même nature. […] Si *Les Mille et Une Nuits* – toutes versions confondues et dans les deux langues : l'arabe et le français – sont devenues une de mes références en matière de conte et plus largement en littérature, c'était grâce à l'effet qu'elles produisaient – *ces nuits* – sur moi, adolescent. {…] De l'inventivité à tous les étages et un foisonnement, un brassage de plusieurs mondes, univers et traditions se matérialisaient là devant mes yeux, il me suffisait d'ouvrir le livre. » DJEBEL Mourad, « Préface », dans *Contes des trois rives*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 11.

- Les histoires racontées par Shahrazède pendant cinq nuits à son ami, surnommé Shahrayar. Ces cinq nuits ont lieu en 1994, pendant la guerre civile. Ces histoires visent à sauver l'homme du mal-être qui le détruit en le divertissant et en lui redonnant goût à la vie. La violence ne vient plus de l'auditeur comme dans les *Nuits* mais de la guerre et de l'abandon de tout espoir en l'avenir. Quelques années plus tard, Shahryar rapportera à la narratrice les contes de ces nuits ainsi que l'histoire de sa relation entre Shahrazède et lui.

La narratrice assemble des textes d'origine, de statut et de style différents. Elle complète ainsi la transmission des conteuses : l'histoire racontée par Shahrazède est enrichie par celle de Shahrazède et de Shahrayar grâce à ce que lui relate son interlocuteur et les documents qu'il lui donne. L'histoire des cinq nuits parcourait plusieurs siècles, la conteuse l'arrêtant au début du XX^{e} siècle ; celle de Shahrazède et Shahrayar va de l'Indépendance de l'Algérie jusqu'à l'exil de Shahrayar vers 1995-1996. De même que Shahrazède recrée l'histoire de ses ancêtres, la narratrice recrée celle de Loudja-Shahrazède et de Shahrayar. Ce dernier, qui n'appartient pas à la généalogie des conteuses, fait la jonction entre Shahrazède, décédée, et sa fille qui lui a été retirée. L'homme permet à la transmission de se poursuivre et marque de sa subjectivité cette transmission.

Le premier soir des cinq nuits de contes, Loundja et son ami « intégrèrent la chambre où, pour improviser et broder mot après mot, sur l'étoffe immatérielle noir-satin du ciel nocturne, une nouvelle destinée à son compagnon, travestissant au besoin par les parcelles , imaginées ou vraies, de la vie des petites gens inconnus, l'Histoire la grande, celle des flots de sang, elle qui écrase et efface dans le but d'être la seule retenue comme mémoire des puissances et des rancunes, Loundja sans aucun plan préétabli se transforma en Shahrazède[696]. » Cette Shahrazède répond à l'Histoire faite par les conquérants par des histoires que la chaîne des conteuses relaie depuis des siècles. La narratrice poursuivra ce principe en réécrivant le cycle des cinq nuits et l'histoire de sa mère ; la narration construit de la sorte une autre pensée de l'Histoire, un type de discours critique des discours « prédateurs[697] », une histoire en mode mineur, l'Histoire sans glorification de la Nation et de ses Héros.

[696] DJEBEL Mourad, *Les Cinq et Une Nuits de Shahrazède*, *op. cit.*, p. 37.
[697] Les idéologies de ce qu'Appaduraï appelle des « identités prédatrices » : des identités « dont la construction et la mobilisation sociales exigent l'extinction d'autres catégories sociales proches, considérées comme des

La contée des cinq nuits est entourée de précautions humoristiques, de références ironiques aux *Nuits*. Les surnoms d'abord, qui sont donnés par la narratrice dans un mouvement de rejet de ce que dit son interlocuteur et, indirectement, de l'usure du motif mythique : « il entreprit sans divulguer le secret de son identité de l'exhumer en la surnommant Shahrazède, de me raconter les péripéties de leur relation à la fois comme un projet d'écriture et comme des épisodes de sa vie. "Si elle, elle est Shahrazède, toi tu dois être Shahrayar", lui ai-je lancé, un jour, avec ironie tant il m'exaspérait à parler d'elle à chacune de nos rencontres. Aussi ai-je décidé de le surnommer ainsi[698]. » Dans le séjour dans un hôtel au bord de la mer, où se dérouleront les cinq nuits, deux autres références servent de repoussoir : l'hôtel a quelque chose d'un « palais des Mille et Une Nuits en quelque sorte, avec son arc plein-cintre égaré par-là, une petite coupole par-ci, un auvent de tuiles vertes au-dessus de quelques fenêtres, une ferronerie en arabesques esseulée[699] » ; le lendemain de la troisième nuit, un homme traversant la plage se proclame « Haroun al-Rachid, je suis revenu incognito pour remettre mon empire sur le chemin de la raison » et disparaît[700]. Malgré le cynisme dont est bardé Shahrayar, malgré son refus de toute aide et réconfort, l'ironie des surnoms et celle d' « Haroun al-Rachid » est mise en retrait lors de la contée. Entre lui et son amante, Loundja-Shahrazède, vie et mort s'affrontent ; les contes ont la fonction divertissante des *Mille et Une Nuits* et doivent détourner Shahrayar de la « sinistrose » qui le gangrène. *Les Cinq et Une Nuits* de Shahrazède fait une mise à l'épreuve du mythe : les histoires racontées par une femme aimée peut-elle détourner de la violence ? La violence de cette année 1994 où la guerre civile reprit ses droits, la violence d'« une époque où la fureur des hommes et de l'Histoire fit s'écrouler tant de rêves et écourter tant de vies[701]. »

Shahrayar ressemble au roi des *Nuits* depuis Mardrus et les interprétations psychologiques : il ne s'en laisse pas… conter. Il n'en est pas un double parodique : au contraire. Son cynisme et son indifférence affectée compromettent l'efficacité des histoires :

---

menaces pour l'existence d'un certain groupe défini comme un "nous". » APPADURAÏ Arjun, *Fear of small numbers: an essay on the geography of anger*, Duke University Press, 2006; trad. fra. Françoise Bouillot, *Géographie de la colère : la violence à l'âge de la globalisation*, Paris: Payot & Rivages, 2007, p. 80.

[698] *Ibid.*, p. 66.

[699] *Ibid.*, p. 27.

[700] *Ibid.*, p. 235.

[701] *Ibid.*, p. 12.

> L'interrompant tout de suite, il la provoqua : "Ne manque plus que de remonter à Haroun El-Rachid toi aussi" […] Il dit qu'il avait assez donné, "La glorieuse et florissante civilisation perdue, le faste d'antan, ses palais à Haroun, ses harems, sa cour où il regroupa les érudits, les poètes, les copistes, les traducteurs, la maison de la philosophie et de la sagesse, ses balades nocturnes […] j'ai déjà donné au collège et aux profs d'histoire et aux *Mille et Une Nuits* et aux "il était une fois". […] Arrête ton char, tu n'es pas Shahrazède et moi encore moins Shahrayar et nous ne sommes pas dans ces moments où ces histoires de "il était une fois" peuvent changer quoi que ce soit au cauchemar quotidien[702].

Au niveau de l'énonciation romanesque, il s'agit encore une fois de baliser l'emploi du cliché narratif en se distanciant d'une adhésion naïve. L'union des deux niveaux problématise le recours à la fiction et à la littérature en général dans les sociétés contemporaines – ce en quoi le roman réfléchirait peut-être à sa propre condition. Au niveau de la diégèse, cette intervention rend irréconciliable l'utopie passée, représenté par *Les Mille et Une Nuits,* et le réel, le clivage ne permettant aucune « communication » entre les deux dimensions ; pire : le conte doit répondre d'une accusation de mensonge. Quand, plus d'un an après, Loundja revient à l'hôtel, Shahrayar reprend en commentaire cette accusation : « très loin ici des mille et une nuits de Shéhérazade et plus mitoyenne avec celles que l'on occulte tout un chacun si bien : les mille et une nuits de l'horreur de la fêlure intérieure originelle[703]. »

En rejouant *Les Mille et Une Nuits*, Shahrazède – ou sa fille – intègre et rejette des références. Se démarquant de la traduction d'Antoine Galland, l'histoire inclut des poèmes, la plupart inventés ; l'un est emprunté à la traduction de René Khawam. La traduction d'Antoine Galland est mentionnée une seconde fois, lors de la cinquième nuit dans un résumé de l'orientalisme dont l'un des personnages, l'Officier-Peintre, a intégré les représentations. La traduction Khawam est, quant à elle, implicite dans une comparaison de la rencontre du Voyageur et de la Sahélienne avec le conte de Qamar Ezaman et Badr Al-Boudour[704]. Cette comparaison indexe donc les *Nuits* au répertoire des conteuses.

Ni rejet, ni fascination : *Les Mille et Une Nuits* sont rappelées comme une référence de l'imaginaire culturel avec la conscience des clichés qui en ont été tirés, de l'idéologie qui s'en

---

[702] *Ibid.*, p. 200-201.
[703] *Ibid.*, p. 360.
[704] La référence donne lieu à une brève réécriture : « On dit que cette rencontre [entre le Voyageur et la Sahélienne] ne fut pas fortuite et que sa cause principale était un pari, entre deux djinns, fait au moins cinq années auparavant. Les djinns […] descendaient l'un et l'autre de la fameuse Maïmouna qui fut à l'origine de la rencontre de Qamar Ezaman et Badr Al-Boudour des *Mille et Une Nuits*. Ils eurent une querelle autour des rêves chez les humains. Dans quelle mesure pouvaient-ils influencer leur vie ? Chacun des deux soutenant une position opposée à celle de l'autre, ils ne purent se départager et finirent par faire un pari. Ils introduisirent dans le rêve nocturne d'un adolescent l'image d'une fillette choisie au hasard et vice-versa. Sur le coup cela n'eut aucun effet sur les deux protagonistes de notre histoire […]. Mais certaines sources humaines soutiennent que les images de ces rêves s'étaient imprimées en filigrane et avaient frayé leur chemin dans l'esprit ou l'inconscient de chacun des deux enfants. Ainsi les pas du Voyageur et de la Sahélienne furent guidés à travers l'espace et le temps vers cette rencontre inéluctable. » *Ibid.*, pp. 43-44.

est emparée mais simultanément goûtées, en tant que poème ou sous la forme d'un imaginaire commun des conteuses. Le maniement ludique de la référence intertextuelle s'accorde à celui du schème légendaire des *Nuits*, entre conscience de l'artifice et pratique vitale de la narration – dont Shahrâzâd demeure l'exemple incontournable.

Mises à part *Les Mille et Une Nuits*, ces histoires, différentes de ce que l'on imagine être des contes, réécrivent l'Exode, comparent des interprétations soufies du manuscrit, décrivent l'ascension du Corsaire dans la hiérarchie barbaresque en pastichant le roman d'aventure ou encore font une synthèse de l'orientalisme. De temps en temps, Shahrazède compare des versions concurrentes d'un épisode. Cette narration secondaire définit dans un cadre plus large l'usage des *Mille et Une Nuits* : dans la relativité des interprétations et des transmissions, la narratrice fait un choix, critique, plutôt que d'imposer sa vérité artificielle. C'est dans cette perspective que la narration s'oppose à une Histoire vue par les combattants : une propriété dont il faut détenir la direction et les richesses.

Hors du cycle des cinq nuits, parmi les références et citations – de Kateb Yacine, Wole Soyinka, Adonis, Tchicaya U Tam'si, Gabriel Garcia Lorca… – la chanson « Mille et une nuits » d'Oum Kalthoum[705], poème sur l'amour passionnel, est transcrite en regard des réminiscences cauchemardesques de Shaharazède.

Ce ludisme participe d'une relecture de l'Histoire. Loundja Shahrazède refait de la fiction sur le recto des fictions historiques et depuis les marges de la déception. A travers l'histoire de la transmission d'un manuscrit et de la constitution d'une généalogie de conteuses à travers les siècles[706], la narratrice – Shahrazède et sa fille – rêvent la possibilité du désir et de la poésie en résistance contre les vagues de conquêtes, les guerres, les exils. L'histoire des cinq nuits, traversant plusieurs siècles de l'Afrique du Nord, et accommodant les histoires de trois couples, dont les membres viennent des quatre coins de l'horizon

[705] *Ibid.*, pp. 293-294. La chanson est écrite par Djamil Zziz Morsi et traduite par l'auteur.

[706] Shahrazède se réfère régulièrement à cette chaîne pour relativiser les sources ; par exemple au sujet du personnage du Corsaire : « Les propos le concernant nous parvinrent à nous par la longue chaîne des conteuses : c'est une source plus ou moins confidentielle et fiable car la lignée de transmission orale est constituée de femmes. Dans chaque génération une ou plusieurs filles sont choisies pour être dépositaires de certaines histoires. Elles doivent remplir plusieurs conditions dont les plus importantes sont : la première, être lettrées, la deuxième, faire partie des descendants de près ou de loin, par le sang ou par la passion du verbe, des protagonistes, et la troisième, garder le secret en public sur certains aspects et ne les transmettre qu'au moment voulu aux élues de la génération suivante en attendant des temps plus cléments où tout sera dévoilé. Je te dirai au moment voulu qui avait inauguré cette chaîne, qui avait imposé certaines conditions et dans quel contexte. Par ailleurs les hommes ne sont pas exclus, ils peuvent aider la conteuse à rechercher dans toutes les autres sources, tout élément qui serait en relation avec la légende et plus particulièrement le manuscrit perdu. Ils peuvent aussi, si une défaillance survient dans la chaîne, initier et transmettre cette histoire à quelques jeunes femmes, en prenant soin de les choisir dans la génération suivante. » *Ibid.*, p. 180.

maghrébin, affirment la part d'espoir contenue dans le métissage, dont le fonds de commerce est en vérité « la conquête et le viol de la femme[707] » : « Je pensais que même si elle est violente cette origine pour le pire, elle n'en demeure pas moins métisse pour le meilleur. Le métissage est un fait plusieurs fois millénaire. La réalité arrive pourtant à le gommer[708]. »

Lors de la quatrième nuit, la réalité ose ce que le mythe des *Mille et Une Nuits* tient en son dehors : elle tranche le fil de la parole par l'intrusion des forces spéciales et ses « maquignons » prêts à violer et tuer le couple d'amants. La menace physique se répercute à un niveau symbolique : une faille s'ouvre dans le mythe des *Mille et Une Nuits*. Peu de temps après ces cinq nuits, Loundja-Shahrazède se suicide, battue par l'incapacité à faire battre en retraite le mal ou, au moins, à se divertir de la réalité sanglante[709]. Ce n'est pas une contestation complète du mythe : Shahrayar, lui qui était le plus proche de la mort, survit à ce qui le ronge et aide à la transmission de l'histoire des cinq nuits et de leur histoire. Le roman relativise le mythe par sa mise à l'épreuve d'une guerre où des clans également assoiffés de sang se battent ; mais il ne le rend pas caduc.

Dans les histoires de Shahrazède, les héros échappent à l'embrigadement social et idéologique par une mobilité constante, un « nomadisme » métaphorique, et un savoir approprié et transmis, donc transformé. Tous les personnages racontés par Shahrazède ont quitté leur terre d'origine et/ou leur tribu et revendiquent leur autonomie et leur désir à la gouvernance de leur vie. Ainsi de la Sahélienne : « [Le Voyageur] comprit plus tard de leurs différentes discussions que c'est dans un lien complexe entre la liberté et la beauté que se situe pour elle et tous les siens la fierté, presque le culte du corps sans forme d'artifice. […] A part le corps le reste, tout le reste, est fait de liens et non de possessions. Et tous les liens comportent plus d'aléatoire que de sûr[710]. » Chacun des couples d'amants prouve la possibilité de la rencontre de deux êtres initialement séparés par la distance géographique et des cultures différentes grâce au voyage, à l'itinérance. Si, autour de Shahrazède et Shahrayar,

[707] *Ibid.*, p. 32.
[708] *Ibid.*, p. 334.
[709] La possibilité du viol et du meurtre par les hommes des forces spéciales s'ajoute au fait que sa fille risque de lui être retirée par sa mère. « Elle dit qu'avant, elle s'est toujours imaginée pouvoir opposer à la réalité la plus cauchemardesque quelque chose qui est en elle, qui est en relation avec les contes et les histoires de Corsaires et de Voyageurs mais les transcende, que même en abandonnant en partie le terrain et le militantisme braillard de sa jeunesse elle n'avait jamais douté que ce bloc de foi, en des choses tels que le bonheur, un avenir où chaque humain recouvrerait toutes ses confluences et en lui-même une parcelle d'apaisement, et par voie de conséquence, sa dignité, était là en elle. […] je perds la seule chose qui me soutient dans l'horreur quotidienne, ce bloc de foi, ou pire encore, que sans m'en rendre compte je l'ai déjà perdu par usure, bout par bout. Un bout pour chaque assassinat, un autre pour chaque viol. » *Ibid.*, pp. 330-331.
[710] *Ibid.*, p. 119.

ce qui était uni se déchire, dans les histoires la narration effectue le mouvement inverse et imagine des liens de désir, d'amour et de confiance.

La réalité de l'Histoire est toute autre, des plus sordides et violentes pour la lignée des femmes. Shahrazède leur donne volontairement un nom générique pour leur conférer l'exemplarité et un autre destin capable d'affirmer une résistance à la violence patriarcale et religieuse.

L'écoute de Shahrayar par la narratrice s'est transformée en désir : désir dans l'imagination des relations sensuelles entre Shahryar et Shahrazède, sur lesquelles Shahrayar ne s'appesantit pas – ainsi font aussi *Les Mille et Une Nuits* – et désir, finalement, ressenti pour Shahrayar. Les deux amants s'aiment au bord de l'eau, dans la rencontre du sable et de la mer, présageant, dans les contes de Shahrazède, l'amour entre le fils du Corsaire et de la Favorite et la fille du Voyageur et de la Sahélienne. Sous l'égide d'Eros, le dieu de l'union, les éléments et les humains s'indifférencient[711].

L'exploration du désir par la narratrice[712] imprègne son écriture et la détermine : elle devient une narration désirante, par laquelle elle passe d'auditrice à actrice, d'abord à cause des ellipses : « Avec le temps, j'ai compris que le cheminement propre de sa mémoire [celle de Shahrayar] ainsi que sa décision de ne pas trop peser sur ma lecture des événements y jouaient un rôle considérable. Au fur et à mesure j'en ai déduit que je devais recomposer ces morceaux selon mes propres besoins de compréhension, y deviner d'autres épisodes, tisser ma propre trame entre leurs lignes[713]. » Progressivement, sa conscience se renforce d'un héritage à assumer par la recréation : « Je pense que je ne peux devenir la nouvelle Shahrazède qu'en prenant la responsabilité de ne pas subir l'histoire, la modelant au besoin en fonction de mon désir propre, celui que je dois explorer pour me confirmer, celui qui nous fond tous quelle que soit son étrangeté[714]. »

[711] Dans un moment de délire Shahrayar voit la suicide de Shahrazède comme une offrande de son être à la Mer, afin d'échapper aux troupes envoyées par les Bourreaux : « soldats, goules, Minotaures, djinns, cyclopes, prêtres, imams […]. Le vent se lève, la mer s'interpose, gronde, rappelle ses enfants vers ses entrailles, secoue sa masse, montre sa fureur et déclenche ses vagues hautes contre la plage. Et vers la terrasse, elle envoie avec une infinie douceur ses bras d'écume que Loundja-Shahrazède sans hésiter prend pour monture afin de rejoindre sa demeure nuptiale. » *Ibid.*, p. 251

[712] « Devant mes yeux d'espionne flirtant avec les limites de l'impudeur, transposée de mon plein gré à partir de mon présent dans cet espace pour moi fictionnel de leur intimité réelle et passée, se profile, ses contours à peine esquissés par une lumière luminaire déclinante, une œuvre ramenée par le ressac, ou posée là par les mains d'un sculpteur fou des sublimes objets de déchéance sous des éclairages délicats propres à cultiver le mystère du parfait. » *Ibid.*, p. 234.

[713] *Ibid.*, p. 350.

[714] *Ibid.*, p. 356.

Désir de l'écriture, écriture du désir, le style mime tantôt les heurts de la destruction dans les écrits de Shahrayar, tantôt la sensualité ; elle se donne des sources orales et des sources écrites ; elle rassemble les genres qu'elle fait dialoguer sans les fondre.

La narratrice dévoile le travail de recréation nécessaire effectuée par la fiction sur ses antécédents, sur ses « autres » : réel, histoires personnelles, savoirs historiques, références livresques… Consciente des faibles répercussions de la littérature – le suicide de Shahrazède le prouve –, la narratrice n'en affirme pas moins « l'exploration d'un rapport individuel au monde dans toutes ses ramifications [et] le dévoilement dans le sens transgressif de l'*établi* comme immuable par toute force souveraine, qu'elle soit humaine ou surnaturelle[715]. » Par la voix de la narratrice, le roman fait de la fiction un principe de désir grâce auquel la narratrice – le créateur – crée du plaisir et de la signification. En représentant des personnages dont le désir constituait une éthique[716] de la relation délivrée des dispositifs de contrôle identitaires, religieux, sociétaux, la fiction thématise sa poétique de la transmission qui est une poétique du désir : elle s'y affirme comme un refus d'une répétition du Même dans l'Histoire : mêmes mensonges, mêmes ralliement au point de vue des vainqueurs, mêmes logiques de la conquête des corps et des biens. Par la ramification des histoires et leurs « branchements », par la polyphonie – pluralité énonciative et stylistique – et la relativisation des versions, donc par sa poétique même, le roman conteste toute pensée monolithique, toute pensée de la racine unique[717] dont deux avatars, l'arabité et l'islamisme, font de l'Algérie un enfer terrestre :

[715] *Ibid.*, p. 98.

[716] Par « éthique », nous entendrons : la capacité du sujet à être fondateur ou au moins penseur des valeurs qu'il choisit pour construire sa vie. En ce sens, l'éthique définit un rapport du sujet à l'Autre en position critique et « émancipé » par rapport à la morale. Cela ne fait pas basculer dans l'absurdité d'une liberté totale – qui est une utopie de l'esprit – et n'exempt pas de déterminations. Elle signifierait le jeu possible vis à vis des systèmes moraux.

[717] On pense évidemment aux théories de Gilles Deleuze et Félix Guattari, repris par Edouard Glissant. Nous renvoyons en outre à AMSELLE Jean-Loup, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Flammarion », 2001, 265 p. L'auteur critique les dualités traditionnelles de l'anthropologie et certaines théories qui, à partir de cette binarité, présentent la mondialisation comme l'ère du métissage. Toute société est métisse et affirmer la nouveauté de ce métissage revient à supposer des sociétés pures : « plutôt que de concevoir la modernité, la postmodernité ou la surmodernité comme une rupture radicale avec un autrefois séparé de toutes les vertus de la tradition, il serait préférable d'y voir un changement du rapport entre les masses, une sorte de mécanique des fluides. » *Ibid.*, p. 44. Dans le cadre de cette note, nous ne voulons pas commenter ou préciser ses propos mais simplement nous demander si la nouveauté ne résiderait pas dans les récits sur le métissage qui définissent et constituent la narration ou la théorie de ces identités.

> Le mythe, sacré par définition, qu'il soit religion, patrie, civilisation, famille, devient le catalyseur du sang, des êtres sont envoyés systématiquement au sacrifice pour incarner sa validité, sa supériorité sur ceux des autres par le positif ou par le négatif. Dans le premier cas ce sont des héros ou des martyrs ou des demi-dieux car ils le défendent, dans le second ce sont des ennemis potentiels ou des étrangers au groupe, des êtres inférieurs croyant à des mythes inférieurs puisqu'ils ne leur donnent pas la puissance de se défendre. Voilà pourquoi elle voudrait peut-être l'absorber [le mal de Shahrayar] pour le rendre à la vie et pour déconstruire ce mythe autant avec les mots qu'avec son propre corps, son propre sang fait de tant de différences qui se sont mélangées[718].

Défendue par Shahrazède, la pensée du métissage lui survit grâce à sa fille, la narratrice. La transmission de l'héritage continue à maintenir des prérogatives esthétiques et éthiques à la littérature par delà la mort. Il s'agit d'une réponse à la mort, symbolique de la négation de la littérature, de la narratrice et, donc, de l'écrivain ; une réponse similaire à celle *When dreams travel* – à la différence près que l'écrivain ne suggère pas sa place dans la chaîne.

Cette poétique de la fiction, qui est une éthique et une politique, nous ramène aux *Mille et Une Nuits*. De manière plus profonde et invisible que le ludisme intertextuel et la relance du mythe, *Les Mille et Une Nuits* constitueraient un modèle d'un héritage historiquement et collectivement transformé, rejoué dans *Les Cinq et Une Nuits* par une généalogie féminine – le sujet de l'écriture, Mourad Djebel, ne cherchant d'ailleurs pas à se suggérer comme un futur relais. L'histoire du fascicule, sa transmission accompagnée par des histoires orales, sa combinaison de récit narratif et de poésie, sa circulation à travers les frontières ainsi que le conflit des interprétations entre conteuses et lettrés rappellent la transmission des *Mille et Une Nuits* et mettent en abîme la structure et la poétique du roman. La narratrice et, avant elle, Shahrazède et, avant elle, les conteuses et les hommes qui les aident, referaient ainsi, autrement, par la bande et au féminin, les métamorphoses, la fonctionnalisation de l'Histoire et le désir narratif des *Mille et Une Nuits*.

10. Conclusion

Une dizaine et une vingtaine d'années avant *Les Cinq et Une Nuits de Shahrazède*, Assia Djebar réécrivait le mythe de Shahrâzâd pour faire entendre la vocalité féminine tirée des ombres du récit et pour définir le rôle de l'écrivain : relayer cette parole et, quand la mort l'a emportée, ne pas laisser le silence l'imiter. « La femme en morceaux » et *Les Cinq et Une Nuits de Shahrazède* mettent à l'épreuve du réel le mythe et « relisent » l'Histoire. Mais,

[718] *Ibid.*, p. 178.

autour de cela, les deux poétiques diffèrent. Les textes d'Assia Djebar émancipent une version féminine pour réhabiliter la parole féminine. Le roman de Mourad Djebel, à travers une construction complexe, polyphonique et ramifiée, pense, en passant par ce mythe – et non en le prenant en point de départ –, la réinvention d'un héritage pluriel. Il relativise les références aux *Nuits* en fonction de situations d'énonciation, dans un mouvement d'adhésion au rêve et de distanciation ludique voire ironique.

À l'exception de *Rêves de femmes* où les modèles féminins des *Mille et Une Nuits* et la manière dont ils lui sont restitués interviennent dans la formation sociale de la narratrice, les autres textes problématisent la transmission des *Mille et Une Nuits* dont ils font le récit. *When dreams travel*, en particulier, questionne l'imaginaire dont le mythe de Shahrâzâd est porteur et la recréation possible à partir de lui. Cette réécriture et celle de Mourad Djebel contestent à d'autres discours la mainmise sur les contes et s'efforcent de représenter le rapport entre l'héritage des *Mille et Une Nuits* et la création moderne, entre les enjeux des contes et l'enjeu de la réécriture, entre la place de la mémoire littéraire et les fonctions de la littérature. Ces deux écrivains font de la recréation des récits par l'imagiantion, par la fiction et son plaisir, la condition même de la compréhension et de la transmission.

Le rattachement à une tradition féminine se veut une démarche subversive. Les femmes ne sont plus les gardiennes d'une tradition figée, répétitive, conforme aux codes dominants à perpétuer mais d'une tradition subversive. Fatima Mernissi « découvre » que la version d'Hassan al-Bassri que lui transmettait sa grand-mère Yasmina était plus favorable aux femmes que celle des *Mille et Une Nuits* ; « elle utilisait la tradition orale pour introduire impunément toutes sores de distorsions hérétiques[719]. »

[719] MERNISSI Fatima, *Le Harem et l'Occident, op. cit.*, p. 11.

Chapitre 2 : La fin du mythe ?

1. La fin de l'utopie : *Les amants de Shahrazade*

Dans *La Mille et deuxième de nuit* de Théophile Guatier, la mort de Schéhérazade raillait l'art du narrateur et dénonçait les carences de son récit. Rien n'est dit sur l'éventuelle culpabilité ressentie à la pensée d'avoir fait mourir une charmante jeune femme. Cela lui est indifférent. Toute autre est la mort envisagée par les textes d'écrivains maghrébins contemporains. Ce n'est pas la compétence narrative ou la lassitude de l'auditeur qui sont incriminées. C'est la possibilité de la création littéraire dans une situation de violence qui est questionnée.

Pour les écrivains du Maghreb et du Moyen-Orient, Shahrâzâd représente la prise de parole féminine et, au-delà du féminin, la résistance possible aux discours autoritaires. Porteuse d'espoir, elle est, pour les femmes, avant tout, l'aînée dans l'insoumission. Sa mort dans « La femme en morceaux » et dans *Les Cinq et Une Nuits de Shahrazède*, son silence prostré dans *Les amants de Shahrazade* de Salima Ghezali[720] inversent radicalement le mythe : l'arrêt de la parole s'emplit d'une négativité symbolique par la référence intertextuelle. Ces deux textes mettent à l'épreuve de l'Algérie des années noires, à l'épreuve des violences de la guerre civile le mythe et son exemplarité : une femme pourrait, grâce à ses histoires, divertir, c'est à dire détourner le sabre, endiguer la violence. Est-ce valable encore aujourd'hui ?

Les amants de Shahrazade relance le motif central du mythe – la narration d'une femme exceptionnelle pour repousser la mort et racheter une vie – et, l'appliquant à l'Algérie des années noires, le rend inopérant. A-t-on fait de ce mythe un récit exemplaire sur les pouvoirs du charme féminin et de la séduction narrative ? Son modèle d'action ne fonctionne plus hors des *Mille et Une Nuits*. La reprise du scénario mythique configure une histoire dysphorique :

[720] GHEZALI Salima, *Les amants de Shahrazade*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 1999, 102 p. Salima Ghezali est une journaliste née en 1958 en Kabylie. Son roman a été écrit au moment où son hebdomadaire, *La Nation*, a été interdit de publication.

l'action d'une femme ne vaut rien ou presque face à la violence de l'intégrisme religieux et de la répression étatique.

La « nouvelle » Shahrazade a des qualités de la figure légendaire : digne, cultivée, « indécemment belle[721] », elle s'est autrefois courageusement engagée dans la guerre d'indépendance et s'est battue pour ses idéaux. Au moment du roman, sa jeunesse est révolue. Son activité principale consiste à regarder le vacarme du monde sans s'y jeter ou à rêver des amants pour ne vivre aucun lien affectif ; elle s'est enfermée dans un « univers de sons et d'images, d'idées abstraites et de rêves confus[722]. » Econome en paroles, elle refuse le subterfuge par lequel la légendaire conteuse résistait à la violence. Dans un monde où les mots ont été enrôlés pour servir les phraséologies destructrices, les stratagèmes discursifs relèvent de l'endoctrinement ou de la duplicité, ce qui rend suspecte toute parole.

Par les discours des personnages ou par leurs comportements autodestructeurs, *Les amants de Shahrazade* dresse un réquisitoire contre la gabegie sociale, l'endoctrinement et le fanatisme religieux. Cette Shahrazade misanthrope mène ce réquisitoire : le mythe d'une civilisation faisant la conquête du désordre s'inverse dans la conspiration des petits tyrans, des machistes ordinaires, des meurtriers fanatiques et d'un grand nombre de complices, acquis à la barbarie, à une folie généralisée dont ils sont aussi les victimes[723]. Elle-même, quand elle raconte sa jeunesse à sa belle-fille, avoue sa complaisance, sa défaite le jour où elle a quitté son mari pour épouser un militaire « parce que je n'avais plus les mots qu'il fallait pour une nouvelle révolution […], j'ai été vaincue et j'ai adopté une attitude de vaincue[724]. » Défaite, mais pas totalement, désabusée par « l'inflation de discours » creux, elle se « plonge[a] dans la compréhension du monde comme on se jette sur une drogue » : « je lisais tout et surtout, me projetant dans des êtres à l'autre bout de la terre ou du temps. […] J'étais tellement occupée à aimer le monde que j'en oubliais qu'il était aussi composé d'être ordinaires aux attentes simples, jusqu'à la trivialité… jusqu'au désespoir. C'est peut-être par fatigue que j'ai détourné les yeux[725]. »

[721] GHEZALI Salima, *Les amants de Shahrazade*, *op cit.*, p. 54.
[722] *Ibid.*, pp. 58-59.
[723] Le roman le « démontre » par les personnages, en particulier par le fils de Shahrazade, Athir, taraudé par un mal-être que sa conscience religieux étouffe. « Certains se croient obligés de condamner la folle ou l'imam, les plus nombreux préfèrent détourner la tête. Je ne sais qui, de Tanza ou de l'imam, gère mieux sa folie, avait insisté Shahrazade […]. Regarde-le s'éloigner tête basse, encombré par son corps et ses propres émotions… » *Ibid.*, p. 68.
[724] *Ibid.*, p. 74.
[725] *Ibid.*, p. 76-77.

Les amants de Shahrazade traite de ce qu'il y a après et hors des *Mille et Une Nuits*. L'histoire tient sur une journée, commençant à la fin de la nuit, moment où les *Nuits* finissent. La nuit, temps de la contée féminine dans les *Nuits* est ici le temps du chaos à son paroxysme. Le jour, temps d'attente dans les *Nuits*, ramène ici la folie des hommes à une monotonie illusoire, au comptage des morts et aux répressions. Entre les deux, l'aube rend brièvement sensible et possible la vie dans l'éveil du corps et l'essai d'une parole intime. La narration symbolise donc sa relation aux *Mille et Une Nuits* : écriture du jour, elle se place à l'envers des *Mille et Une Nuits* ; actualisation du récit légendaire, la narration dit ce qui se passe après lui quand quand on n'est plus dans le mythe.

Par cette actualisation du mythe, le roman en questionne le centre, la trame légendaire qui fait de Shahrâzâd l'exemple d'une action civilisatrice, l'épouse victorieuse d'une monstruosité. Cette exemplarité n'est pas complètement rejetée : la question qui lui est posée par la narration et par le personnage central de Shahrazade concerne les possibilités de l'action et de la parole dans une société transformée en chaos par la guerre civile :

> Il faut savoir compter avec tout le poids que la foule, avec son impatience, ses besoins tenaces, ses blessures ouvertes, ses corrompus, ses opportunistes, ses innombrables Tamza, ses imams violents et ses boxeurs enragés, fait peser sur les épaules des porteurs d'utopies. Tous ceux qui veulent changer le monde gardent les yeux fixés sur des populations vibrant de révolte saine et refoulent loin de leur conscience la capacité des masses à engendrer du monstrueux. Oublier que la foule blessée est aussi capable du pire ouvre les portes à la bête immonde[726].

Cette analyse est répétée plus loin par la narration : « Plus que n'importe quel fanatisme, c'est cette qualité d'être fait de médiocrité, d'ignorance satisfaite et de haines tenaces qui transformait la moindre différence en conflit et le moindre conflit en une débauche de violences[727]. »

En tête des « porteurs d'utopie », se dresse la Shahrâzâd du mythe ou, plutôt, la Shahrâzâd dont on a fait le porte-flambeau d'idéaux et de rêves de réformes. La Shahrazade de Salima Ghezali garde du modèle cette « façon si particulière de faire un détour dans le temps ou dans l'espace avant de vous asseoir entre les yeux quelque vérité insupportable sans avoir l'air d'y toucher[728] » ; mais son repli, sa souffrance font déchoir l'emblème utopique qu'était devenue la conteuse des *Nuits*. La légende se rassurait en cantonnant la démesure à un seul homme et rendait possible sa contestation ; hors des *Mille et Une Nuits*, hors de cette

[726] *Ibid.*, p. 78.
[727] *Ibid.*, p. 95. Cela fait penser à tout ce qu'Hannah Arendt a pu écrire sur ce sujet à partir de l'holocauste. Voir aussi, plus récemment, le livre de Michel Terestchenko, *Un si fragile vernis d'humanité : banalité du mal, banalité du bien*, Paris, La Découverte, 2005, 301 p.
[728] *Ibid.*, p. 93.

utopie, le mal n'est plus le fait d'un seul homme et ne se contient pas par l'action d'une seule personne, surtout pas d'une seule femme. Il prolifère comme un incendie que la communauté ne peut éteindre car trop désordonnée pour être contenu.

L'actualisation de Shahrâzâd dans cette Shahrazade algérienne – son *désœuvrement* – révèle dans le *désœuvrement* du personnage et la folie du monde qui l'entoure toute la limite pragmatique du mythe. Cette limite est aussi celle de sa transmission : questionné, le modèle représente encore des valeurs mais son résultat est contesté. Sa réfutation provient de l'affrontement du modèle avec une réalité extrême. Il faut d'ailleurs peut-être voir dans l'absence de transmission des *Mille et Une Nuits* une forme de disqualification ou de relativisation. Shahrazade a « accept[é] de mourir deux fois, la première aux idées et la deuxième aux actes. Ceux qui survivent à ces deux morts deviennent autres et rachètent pour tous le droit de vivre, disaient les anciens. Mais à ceux-là ni la vie ni la mort ne parlent plus[729]. » Elle met fin à la fascination d'un modèle, à la centralité d'une référence. Shahrazade raconte son histoire – pas celle de la Shahrâzâd mythique – et opère un réajustement de ce qui serait à dire ou resterait à dire – dans ces conditions impensables de délitement du sens et des valeurs.

Les amants de Shahrazade serait-il alors le roman de la fin d'une tradition ? La question se pose non parce qu'il n'y a pas de contée, mais parce que, dans ce repli de chacun sur soi et ses conflits, presqu'aucune parole narrative ne circule entre les personnages : quelques vérités qui donnent lieu à des frictions, des informations malheureuses, des souvenirs évoqués mais sans être développés, l'histoire d'une vie, ramassée en une fois et qui pourrait ne plus jamais se reproduire.

Dans les romans d'Assia Djebar, Mourad Djebel et Salima Ghezali, Shahrazade devient un personnage ordinaire, dépouillée de ses capacités, privée de succès. Cette capitulation oppose le mythe au réel, la légende d'une victoire annoncée au long ressassement de la violence jamais rassasiée : les guerres, les colonisations et, une fois acquise l'indépendance, les espoirs étouffés par la lutte entre l'islamisme politique et l'Etat socialiste.

Quelques années avant *Les amants de Shahrazad*, un court recueil de « dits » écrits par Arezki Metref constatait, désabusé, cette décadence : « Le temps nous échappe. Tes cils frémissent à l'approche du mot immobile dans ma gorge. Pourquoi, même sans le vent qui

[729] *Loc. cit.*

lève le pain et l'eau, tes cheveux se balancent-ils comme notre rêve instable ? Le monde est un vieil acrobate qui a perdu ses filets[730]. »

Dans Alger, « muée en brasier[731] », à « l'âme liquide, livrée en lambeaux à la félonie du soleil[732] », la vie se décompose, Sindbad échoue dans une prison et Shéhérazade n'a plus qu'un petit « dit » pour conclure ses contes :

> J'ai achevé les contes, tous les contes, et les nuits paraissaient soudain béantes. Alors le gouvernement décréta le couvre-feu.
>
> J'ai enfreint le soir d'un mot, mais il n'y avait rien dans ce mot. Rien.
>
> Les cadavres s'empilaient sur les terrains vagues des faubourgs et personne ne venait leur donner une sépulture. Les survivants ne donnent plus aucune nouvelle et, moi, me voilà à attendre la mille et deuxième nuit. Verra-t-on seulement l'aube ? L'attente ne sera plus comme avant, il y a eu trop de morts, trop de haine, trop de mensonges[733].

A la mille et deuxième nuit, le dit de la glace hésite entre un appel au renouveau et son échec annoncé, par force d'habitude.

À l'époque où l'idéologie de l'unité nationale s'est écroulée, peu de temps après avoir obtenu le pouvoir sur la nation indépendante, *Sindbad émeutier* et *Les amants de Shahrazade* sont des textes de la désillusion, de la décadence non d'une époque réelle mais des hypostases du passé : la renaissance espérée après les colonisations vire au chaos. Le chamboulement de l'indépendance n'engendre pas de nouvelles formes de vie, mais de nouvelles tyrannies, de nouveaux combats et de nouvelles déceptions. Ces textes sur la décadence ne sont pas cantonnés à l'Algérie : le poème du Marocain Mostafa Nissaboury, *La mille et deuxième nuit*, arpente ce monde déchu, juste capable de nettoyer les traces sanglantes des récentes batailles.

Les Mille et Une Nuits sont le texte d'une civilisation engloutie sous la violence et qui ne fascine que les adeptes du passéisme, du ressassement nostalgique des gloires passées – représentées par le poète vaniteux dans *Les amants de Shahrazade*, par les arcs au début du poème de Nissaboury et, pour tourner nos regards plus loin, par le monument funéraire de Sharyar dans *When dreams travel*.

La survie de Shéhérazade et de Sindbad, l'une au bout des contes, l'autre avant ses contes, symbolisaient l'espoir du meilleur et sont réduits à la précarité, au silence, ou à la mort par les réécritures.

---

[730] METREF Arezki, *Sindbad Emeutier*, Coutures, TraumFabriK Edition, 1996, p. 28.
[731] *Ibid.*, p. 11.
[732] *Ibid.*, p. 9.
[733] *Ibid.*, p. 36.

Rien ne serait plus désespérant que la déchéance d'un mythe dans lequel se logeait la splendeur d'une civilisation, l'art du bien-vivre, les délices de l'amour et qui monnayait le rêve par ses contes.

2. En finir avec Shahrâzâd ?

Les interprétations féministes et psychologiques ont fait enfler le prestige d'un mythe qui, soudainement, s'effondre. Cet effondrement n'est pas cynique – ou pas seulement. L'impuissance de la narration a un double effet : pragmatique, il destitue le mythe de sa valeur exemplaire ; rhétorique, il révèle la violence symbolique et physique perpétrées par le réel au travers de la violence de l'écriture.

Le lecteur contemporain est facilement – naturellement – incliné à ce type de lecture féministe, où Shahrâzâd montre sa supériorité en éduquant et en guérissant. Mais, une fois ces interprétations oubliées, une fois l'empathie éprouvée envers la conteuse mise de côté, la lecture favorable à la victoire de la femme n'apparaît plus si incontournable.

En effet, puisque la grâce est accordée à la conteuse et à la communauté, puisqu'il y a rétablissement d'un ordre, puisqu'il y a gain, il faut se demander qui l'emporte ? Quelle est la leçon ? Du point de vue féminin et « subversif », c'est à l'évidence Schéhérazade ; le lecteur reçoit alors la démonstration de la vertu, de l'intelligence et du pouvoir des femmes, leur influence tamisée sur l'homme. Mais dans un conte, en particulier dans un conte merveilleux, nous serions en droit d'attendre un juste châtiment de l'ignoble roi aux répugnantes pratiques. Bien d'autres, dans les *Nuits*, ont payé un lourd tribu à un égarement de jeunesse. Bien des rois vaniteux ont vu leur trône avec leur vie s'effondrer. Shahriar, lui, s'en sort indemne. Mieux encore : il gagne une femme fidèle et une descendance – que ne lui avait pas procuré sa première épouse. Psychologiquement, il est guéri ; amoureusement, il est comblé ; moralement, il a remporté une des rares femmes vertueuses ou du moins concourt à sublimer la vertu féminine ; politiquement, il n'est jamais inquiété. Quant à Schéhérazade, si l'on entre dans une analyse psychologique, il est permis de doute du plaisir pris à ces mille et une nuits, sauf quand le traducteur nous rassure sur l'amour grandissant qu'elle éprouve.

Cette réponse un peu provocatrice vise surtout à avertir d'un parti-pris trop entier envers le discours féministe alors que deux lectures peuvent cohabiter sans encombre. Une telle

coexistence est valable dans de nombreux contes[734], y compris ceux où la femme est magnifiée et/ou l'homme ridiculisé[735], et s'explique par « l'identité » des *Mille et Une Nuits*, œuvre de plusieurs, en récriture constante, aux frontières imprécises… Les lectures et récritures actuelles ne doivent pas faire oublier les codes et discours patriarcaux, hérités des *Hèzâr Afsânè*, des premiers temps des *Mille et Une Nuits* et de plusieurs types de récit incorporés au fur et à mesure.

Les récits qui ont pour héroïne des femmes transgressives, libres ou supérieures aux hommes ne sont pas, eux non plus, si tranchés que l'on pourrait croire. Les analyses de Jamel Eddine Bencheikh le montrent clairement : le conte ne prend pas parti. « Il ne faut donc pas attendre de lui quelque apologie du désir. Il fait dire aux hommes que les femmes sont coupables sans appel mais en même temps irrémédiablement aimées, tout à la fois démoniaques et angéliques, infidèles et d'une irréductible constance[736]. » Dans les histoires de Qamar et Halîma, d'Azîz et Azîza ou de Masrûr et Zayn, les femmes sont supérieures aux hommes dans l'action : elles prennent l'initiative et ont plus d'astuce que l'adolescent trop enamouré pour réfléchir – l'amour « excuse » le manque de stratégie. Elles dirigent le couple et, devant une insatisfaction ou un obstacle, menacent, éliminent et trompent. Ces actions peuvent être reçues autant comme de l'admiration que comme un aveu des faiblesses dans lesquelles la passion jette l'adolescent. Les hommes les plus ridiculisés sont les plus faibles, les plus niais ou les plus immatures. L'auditeur ou le lecteur peut être rassuré : elles abusent des hommes naïfs desquels on peut se moquer ou se dissocier. Un homme autoritaire, comme le père de Qamar, sait y remettre bon ordre. De même, dans bien des cas, la femme exceptionnelle, comme Zumurrud ou Maryam, reste subordonnée à l'homme. Après bien des péripéties, Qamar az-Zamân a retrouvé non pas une femme mais deux femmes qui acceptent de se le partager. Quant au père de l'autre Qamar, dans « Qamar et Halîma », il rétablit l'ordre en annihilant l'agitatrice. Nous ne nous attarderons pas plus : chaque conte nécessite une lecture particulière de l'affrontement du désir et de la loi, de la passion et de l'ordre, du féminin et du masculin. Les réécritures contemporaines des *Mille et Une Nuits* prennent, elles, nettement parti en faveur du schème femme-désir-révolte.

[734] Les analyses de Jamel Eddine Bencheikh, toute sujettes à discussion soient-elles, ont au moins le mérite de poser en axiome une ambivalence, une coprésence d'au moins deux interprétations antithétiques.
[735] En particulier, « l'histoire d'Azîz et Azîza ».
[736] BENCHEIKH Jamel Eddine, « La volupté d'en mourir », dans *Mille et un contes de la nuit, op. cit.*, pp. 266-267.

L'évolution des *Mille et Une Nuits*, de ses interprétations et de ses réécritures, va d'un récit qui avertit l'homme quant à la ruse des femmes vers la lecture d'une stratégie d'ensemble où Shahrâzâd calculerait l'ordre et la pertinence des histoires afin d'apaiser et d'éduquer le roi misogyne. Entre les deux, s'étendent plusieurs siècles de réécritures, le brassage et la transformation des contenus, l'appropriation par diverses idéologies, les aléas de la recomposition narrative et, depuis Antoine Galland, un écart croissant entre le contexte de production de ces compilations et le moment de notre lecture.

Nous suivons donc Robert Irwin[737] quand il affirme qu'il est impossible d'affirmer que le recueil est porteur d'un message misogyne ou féministe. Il est important de tirer des *Mille et Une Nuits* des mécanismes, des schèmes qui font sens pour nous ; d'en détacher des modèles pour les écritures littéraires contemporaines. Mais il paraît très difficile d'en tirer des certitudes sur les « leçons » du conte, ses intentionnalités : André Miquel et Jamel Eddine Bencheikh en témoignent qui font beaucoup d'hypothèses et prennent de nombreuses précautions dans leur reconstitutions d'éventuels discours des contes.

Dans le chapitre précédent, les réécritures ne se satisfaisaient pas de la fin des *Mille et Une Nuits*. En réaction à l'ordre paisible rétabli à la fin des *Mille et Une Nuits*, les textes que nous avons côtoyés plus haut fouillent les ombres du mythe, en donnent une suite, en changent la fin, le mettent à l'épreuve du réel[738]… Si Assia Djebar, Mourad Djebel, Salima Ghezali et, d'une autre manière, Githa Hariharan et les écrivains égyptiens dont nous reparlerons remettent plus ou moins en question le conte de Shahrâzâd avec son interprétation et relancent le péril, deux écrivaines rejettent vigoureusement la figure de Shahrâzâd.

Ces deux écrivaines, Fawzia Zouari dans *Pour en finir avec Shahrazad*[739] et Joumana Haddad qui clame *J'ai tué Schéhérazade*[740], se sont élevées contre l'identification ressassée de la femme arabe émancipée à Shahrazade et contre l'élection à vie de la sultane des *Nuits* à la fonction d'ambassadrice du féminisme arabe. L'une et l'autre réprouvent la stratégie de la conteuse, forme de complaisance, de bassesse :

[737] IRWIN Robert, *The* Arabian Nights: *a companion*, op. cit., p. 160.
[738] Suzanne Gauch remarque que les écrivains du Maghreb qu'elle étudie – Assia Djebar, Tahar Ben Jelloun, Leila Sebbar – « rejettent la conclusion des *Nuits* car elle arrive prématurément ; ils intègrent explicitement ou implicitement les enseignements de Shahrazad dans de nouvelles narrations inattendues ». "[They] *dismiss the conclusion of the Nights as premature, implitly or explicitly integrating Shahrazad's lessons into new, unforeseen narratives*." GAUCH, p. XIV.
[739] ZOUARI Fawzi, *Pour en finir avec Shahrazad*, coll. « Enjeux », Tunis, Cérès Productions, 1996, 137 p.
[740] HADDAD Joumana, *J'ai tué Schéhérazade*, traduit de l'anglais par Anne-Laure Tissut, Arles, Actes Sud, 2010, 141 p.

> il me semble évident que cette méthode place l'homme dans la position omnipotente de celui qui accorde, et la femme dans la position inférieure du demandeur. Ce schéma n'apprend pas aux femmes la résistance ni la rébellion pourtant sous-entendues dans les analyses du personnage de Schéhérazade et les débats à son sujet. Il enseigne plutôt la concession et la négociation alors qu'il est question des DROITS fondamentaux. De choisir. D'être libre. D'être soi-même. Le droit à tout[741].

Joumana Haddad accable les lectures psychologiques et politiques et stigmatise son héroïsation : « Je n'ai jamais été tellement fan de Schéhérazade, qui, pour aggraver les choses, fait l'objet d'une adoration écœurante de la part des adeptes de l'exotisme orientaliste […]. Je suis convaincue que ce personnage est un complot contre les femmes arabes en particulier, et les femmes en général[742]. »

L'écrivaine polémique avec tous les stéréotypes qui lui assigneraient une identité fixe de « femme arabe[743]. » Elle met à mort Shahrazade une fois contestés ces stéréotypes. De manière très significative, les quelques pages consacrées au meurtre symbolique de la conteuse sont insérées entre la conclusion « Suis-je vraiment une femme arabe ? » et un poème « Géologie du Moi », sous-titré « Essai d'autobiographie ». Fawzia Zouari de son côté ouvrait son essai par sa réfutation, moins agressive mais tout aussi significative : « Je renie la légitimité d'un principe qui prétend me soustraire à l'injustice par le seul moyen de la ruse. Qui ne me permet de vivre qu'en différant l'attention de ce que je suis. Je m'élève contre celle qui protégea sa vie en s'appliquant à faire oublie sa personne. Celle qui troqua contre les murmures de l'amour partagé le chapelet des passions tierces. Celle qui assigna à la parole féminine la seule mission de distraire le genre masculin[744]. »

Il y aurait trois aspects indissociables à considérer. Premièrement, la glorification de la conteuse, fantasmée par les hommes, l'a érigée en icône de la condition féminine arabe, nimbée d'exotisme. Il est par conséquent impossible d'élaborer un discours libre en s'en revendiquant. Les deux écrivaines s'adressent à un double lectorat, « occidental » et « arabe », Jouana Haddad s'adressant surtout au premier. Toutes les deux interviennent sur un double front symétrique : contre les stéréotypes et contre les relents patriarcaux. Mais alors que Fawzia Zouari invente les « lieux » d'une écriture féminine arabe innovante, Joumana Haddad ne mène pas de réflexion de fond et clame sur tous les tons ses rébellions.

---

[741] *Ibid.*, p. 16.
[742] *Ibid.*, p. 128.
[743] « Sa principale aspiration [à ce livre] est d'offrir un témoignage et une méditation tout à la fois, sur ce que signifie, et pourrait signifier, être une femme arabe aujourd'hui. Sa seconde aspiration est d'accomplir la première en échappant à la morne aridité du discours, à l'égocentrisme étriqué de l'autobiographie systématique et aux fuites allégoriques du roman. » *Ibid.*, pp. 17-18.
[744] ZOUARI Fawzia, *op. cit.*, p. 11-12.

Deuxièmement, le mythe de Shahrâzâd n'est susceptible de dire que la collectivité, et la relation de domination à l'homme. En tant qu'il conforte la domination masculine et confine la femme à un subterfuge – ce dont les deux écrivaines ne nient pas la pertinence en la circonstance – il ne fournit plus un modèle d'action acceptable pour des femmes qui se veulent des sujets libres, égaux aux hommes et critiques des valeurs imposées.

Troisièmement, l'affirmation d'un sujet féminin libre, éthique, c'est-à-dire propre juge des valeurs qui déterminent sa vie, passe par l'expression de soi et de ses désirs, par la nomination de son corps et de ses élans. L' « invention » d'une identité narrative personnelle nécessite donc pour les deux écrivaines d'abjurer le modèle littéraire de Shahrâzâd qui n'affirme pas une subjectivité mais transmet une mémoire narrative afin de divertir.

> Si j'avais à raconter l'histoire d'une autre, je raconterais celle que Shahrazade n'a jamais racontée : la sienne propre. […] Car lorsque Shahrazade raconte, elle ne fait pas. Lorsqu'elle sauve sa vie, elle aliène son existence. Le mot chez elle remplace la plénitude d'aimer. Ce mot qui fleurit sur une menace de mort et ignore honteusement le registre de la confession amoureuse. […] Que ferais-je de tant d'histoires, moi qui ne suis curieuse que du cœur d'une femme, que du désir de Shahrazade[745] ?

Le rejet de la référence intertextuelle vaut donc comme un rite fondateur de l'écriture autobiographique : elles mettent à mort la Mère symbolique, elles démolissent une idole pour signifier ce contre quoi une telle écriture est possible[746]. Pour Fawzia Zouari, ce geste inaugural la consacre en tant qu'écrivaine, « libérée » du rôle traditionnel de conteuse[747]. Le genre choisi, l'essai, appuie cette sortie. Par la négation, l'écrivaine entend échapper à toutes les « coordonnées » censées la repérer dans le champ littéraire : représentante d'une communauté immigrée, porte-parole d'une nostalgie du pays ou du sordide banlieusard, ou encore devenue la séduisante fille d'immigrés[748].

Fawzia Zouari s'essaye à cerner la féminité méditerranéenne, sa nature, ses enjeux et son rapport à l'homme, en frayant une voie qui ne soit ni l'homogénéisation du féminisme universaliste ni une déploration sur la femme victime. Sa description de la femme arabe la

---

[745] *Ibid*., p. 13.

[746] C'est ce que Dominique Maingueneau, en analyse du discours littéraire, définit comme l'embrayage paratopique : ce par quoi le texte montre ce qui le rend possible. MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire : écrivain, énonciation, société*, Paris, Dunod, 1993, pp. 174-176 ; *Id.*, *Contre Saint-Proust, ou la fin de la littérature*, Paris, Belin, 2006, p. 73.

[747] CHAULET ACHOUR Christiane, « Contre un imaginaire sous contrôle : *Pour en finir avec Shahrazade* de Fawzia Zouari », dans *Langages au féminin*, Dalila Morsly (dir.), Université d'Angers, Groupe de Recherche Kachina, juin 2002, p. 13.

[748] Pour le nouveau stéréotype de la jeune femme d'origine maghrébine s'identifiant à Schéhérazade : JANICOT Stéphanie, *Dans la tête de Shéhérazade*, Paris, A. Michel, 2008, 324 p.

conduit à poser, comme le fera Joumana Haddad, une différence assumée du féminin et du masculin, d'où un discours paradoxal : elle se dit réticente envers l'uniformité essentialiste des sexes mais appelle à une différence avec l'Autre. L'identité féminine est négative : elle n'est pas faite d'identifications aux valeurs masculines. La gêne s'amoindrit si l'on prend l'essai comme un discours prescriptif, un acte de rupture symbolique, un art poétique et art politique pour la création des femmes arabes d'aujourd'hui. Il prône des positions transgressives, une extranéité à la culture arabe, une altérité par rapport au masculin traditionnel et un pas de côté du temps présent : tous ces déplacements désenclavent le sujet du passé ressassé et le désentravent des surenchères identitaires et leur clientélisme culturel.

La rupture avec Shahrazade est plus qu'un geste instituant de l'écriture féminine : elle figure le faisceau d'écarts rendant possible la création, l'exil qui en fonde le sens : des positions déplacées par rapport aux situations instituées. En définissant une paratopie et les conditions d'exercice d'une écriture arabe au féminine, *Pour en finir avec Shahrazad* énonce une vocation et invente l'espace autre de son écriture, enfin reconquise sur les prérogatives de Shahrazade. « Contre Shahrazade. Mais pour *Les Mille et Une Nuits*. Pour le principe de vie absolue qui régit leur structure profonde[749]. ».

En 1991, Christiane Achour et Simone Rezzoug affirmaient que « l'acte scripturaire, au Maghreb entre autres, ne participe pas des rôles communément fixés à la femme, et il semble signifier toujours, à quelque degré, la désertion d'un poste, voire la transgression d'interdit. L'écriture féminine introduit dans le domaine du *publié*, du public donc du discutable, des éléments qui n'ont pas coutume d'être exposés au débat collectif : psychologie, logique, gestuelle féminine[750]. » Cela est valable pour Assia Djebar, Salima Ghezali et Fawzia Zouari qui toutes trois affrontent la figure symbolique de Shahrâzâd pour représenter ce qui empêche la parole et l'action publiques de la femme.

D'autres écrivain(e)s continuent de faire de Shahrâzâd l'initiatrice de la création. Ils ne reprennent pas tous explicitement le conte des *Nuits* mais font procéder le discours féminin d'un don des contes, quelque part tributaire de Shahrâzâd.

[749] ZOUARI Fawzia, *op. cit.*, p. 90.
[750] ACHOUR Christiane, REZZOUG Simone, « Avant-propos », dans *Diwan d'inquiétude et d'espoir. La littérature féminine algérienne de langue française*, Christiane Achour (dir.), Alger, ENAG, 1991, p. 9.

3. Le don de la parole

> « De toute évidence, il existe quelque chose de particulier, un lien spécial entre la femme et le don, commun à toutes les sociétés, dont certaines féministes voudraient d'ailleurs bien se débarrasser[751]. »

Dans le chapitre précédent, l'affiliation à un héritage s'effectuait selon un questionnement : que garder du legs ? Comment y survivre ? Quelle est sa validité ou son efficience aujourd'hui ? Dans tous les cas, le roman montre comment ce legs est parvenu à la « voix narrative », narration à la première personne ou personnage-relais et ce qui en est fait. Dans tous les cas, les femmes détiennent la transmission de l'héritage. Le corpus du chapitre précédent le montrait déjà. Dans ce corpus et son extension à d'autres textes dans les pages qui viennent, la narration reconstruit des énonciations secondes du conte.

Ces « scénographies[752] » du conte oral manifeste un raccord, plus ou moins fort, de la narration avec la pratique du conte oral, associée allusivement ou explicitement aux *Mille et Une Nuits*. Le texte reconnaît un héritage et ce qu'il en fait, comment il s'en émancipe. Cette transtextualité recouvre plusieurs représentations du legs et plusieurs positions de la narration par rapport à lui, plusieurs discours ou pratiques de cet héritage par la narration :

1. Le legs personnel de contes reçus pendant l'enfance ou la jeunesse et que le narrateur relaie à son tour.
2. La figuration d'une oralité et de l'autre langue de ces textes écrits en français ou en anglais, la préservation d'une « tradition » dans des situations d'exil.
3. L'expression d'une parole féminine, le questionnement sur les conditions et les moyens de la création.

---

[751] GODBOUT Jacques T., *L'esprit du don*, avec la collaboration d'Alain Caillé, Paris/Montréal, La Découverte, coll. « Textes à l'appui, série anthropologie », 1992 p. 43.

[752] À prendre au sens que lui donne Dominique Maingueneau : « […] l'œuvre en tant qu'énoncé implique aussi un contexte : un récit, par exemple, ne s'offre que pris en charge par un narrateur inscrit dans un temps et un espace qu'il partage avec son narrataire. Il faut prendre en compte cette situation d'énonciation, la *scénographie* que l'œuvre présuppose et qu'en retour elle valide. A la fois condition et produit, à la fois "dans" l'œuvre et "hors" d'elle, cette scénographie constitue un articulateur privilégié de l'œuvre et du monde. […] La situation à l'intérieur de laquelle s'énonce l'œuvre n'est pas un cadre préétabli et fixe *: elle se trouve aussi bien en aval de l'œuvre qu'en amont puisqu'elle doit être validée par l'énoncé même qu'elle permet de déployer*. Ce que dit le texte présuppose une scène de parole déterminée qu'il lui faut valider à travers son énonciation. » MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire : Enonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, pp. 121-122. Voir les autres ouvrages du même auteur.

4. La réinvention d'une tradition orale pour s'opposer aux discours politiques de la classe dominante ou de l'Occident.

Dans un article, Christine Détrez et Anne Simon faisaient part de leurs craintes quant à la représentation des lignées féminines, de mère à fille ou d'aînée à cadette ; elle aurait une conséquence de conservation « Cette revendication de l'oralité, de la transmission féminine, de la tradition est souvent analysée comme une appropriation, voire comme ce qui serait le ferment d'une écriture spécifiquement "féminine". Mais elle peut également être vue comme la reconduction de ces mêmes rôles traditionnels[753]. » Elles présentent la critique d'Assia Djebar par Monique Gadant : « les thèmes de transmission féminine, de communauté, de sororité » représente un repli des femmes entre elles. « C'est, dès lors, à une interrogation de la perpétuation des lieux féminins que l'on peut être conduite : le harem, le hammam, omniprésents, même s'ils deviennent les lieux d'une féminité revendiquée, continuent à établir comme quasi "naturelle" la différence entre les sexes, à faire de la séparation, imposée, une valeur, et à instaurer une sorte de "culture féminine", dénoncée entre autres par des historiennes comme Michelle Perrot […][754]. »

Notre corpus semble échapper dans son ensemble à cette clôture, y compris *Ombre sultane* qui, nous l'avons dit, perpétue l'opposition mais ne les associe pas directement à une perpétuation des rôles féminins ; au contraire, dans plusieurs cas, la représentation de pratiques orales de littéraires, du legs reçu est questionné pour ce qu'il apporterait à d'autres types de création. Le questionnement porte plus sur les enjeux d'une transmission, la validité des leçons retenues par rapport à l'évolution des sociétés de la fin du XX^{e} siècle ou sur les possibilités d'une expression personnelle avec ou contre certaines « traditions » littéraires[755]. Les textes dont nous parlons ont tendance à perturber de toute façon les frontières entre des

[753] DÉTREZ Christine, SIMON Anne, « Approches littéraires et sociologiques du sens du social chez les romancières algériennes », dans *Dire le social dans le roman francophone contemporain*, Justin K. Bisanswa et Kasereka Kavwahirehi (dir.), Paris, H. Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Littérature comparée », n°14, 2011,, p. 167.
[754] *Ibid.*, p. 168.
[755] Profitons-en pour un avertissement terminologique : il y a beaucoup de précaution à prendre dans l'usage de ces mots problèmes : « oralité », « conte oral », « tradition ». « L'oralité » consiste plus en procédés de transmission, d'une pratique de la littérature, que de genres spécifiques, immuables, réservés à une production orale. On a tendance à confondre abusivement l'oralité, c'est-à-dire mode de production et niveau de langue, et genres littéraires, parfois dits « populaires » censés convenir, ou être progressivement conçus pour des pratiques orales. Cette confusion renforce la dualité oral / écrit sous laquelle on a tendance à entendre fallacieusement « non-littéraire ou populaire / littéraire », « simplicité / complexité », « féminin / masculin ». Ce qu'on entend par « conte traditionnel oral » mérite là encore d'être défini en fonction des situations socioculturelles. Quant à la tradition, elle est moins une évidence du passé qu'une recréation depuis le présent, qu'on parle d' « invention » de la tradition ou de « fabrication » de la tradition. Quant à notre corpus, *Rêves de femmes* ou *Les Cinq nuits de Shahrazède* montrent la diversité des « récits » inclus dans la transmission ; quant à *When dreams travel*, l'énonciation orale est plus liée à la réécriture du mythe qu'au maintient d'une oralité.

« genres » au demeurant construits culturellement et variables. En revanche, la perpétuation d'une spécificité féminine concernait plus les romans de Sabiha Khemir, *Waiting in the Future for the Past to Come* et d'Halima Hamdane, *Laissez-moi parler !*, les nouvelles de *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djebar ou une certaine valorisation de la « tradition orale » par Fatima Mernissi – compensée par ses activités d'essayiste.

Ce qui suit va nous permettre de repréciser cela.

3.1. Enfance et don du conte

Plusieurs écrivains situent leur écriture narrative dans la lignée des *Mille et Une Nuits* et du conte en général. Certains, comme Mourad Djebel, distinguent les deux : les contes des femmes reçus enfant et *Les Mille et Une Nuits*, lus à d'adolescence. Pour le narrateur *d'Ambre ou les métamorphoses de l'amour* de Mohamed Leftah, elles ont été une lecture d'enfance. Shahrâzâd et *Les Mille et Une Nuits* font partie, de manière indicielle ou fondamentale, d'une tradition que le narrateur ou l'énonciateur second a à transmettre ailleurs, dans un autre pays, dans une autre langue.

Dans *La Prière de la peur* de Latifa Ben Mansour, une grand-mère veille sa petite-fille mourante. Le conte ne la sauvera pas, la jeune femme sait qu'elle va bientôt mourir des séquelles d'un attentat terroriste à Alger. Mais en accompagnant le sommeil, son conte, semblable à l'un d'entre ceux des *Mille et Une Nuits*, fait partie de tout le savoir que l'aïeule, Lalla Kenza, apprend et lègue à sa petite-fille qui, pendant ce temps, rédige un livre sur sa vie[756].

Quand l'homme prend la place de la conteuse, dans *Apprivoiser l'insolence* de Leïla Rezzoug, il s'invente une fille imaginaire. L'allusion la plus directe aux Nuits place clairement le texte sous le signe de la parole de la Sultane : « Comme une sultane enfermée qui s'évade grâce aux mots qu'elle emprisonne sur une page blanche, Albert a épousé cette douce image de la révolte en se laissant guider par ses phantasmes[757]. » Travesti en femme, devenu père et mère, homme et sultane, il délègue la narration des deux récits seconds à un homme et une femme. Les deux récits inculquent des valeurs et une expérience des rapports

[756] BEN MANSOUR Latifa, *La prière de la peur*, Paris, La Différence, pp. 82-109. Dans ce conte, un sultan se démène pour obtenir les raisons qui l'empêcheront de ne pas tuer un exquis jeune homme. Ce chanteur émouvant a osé pénétrer en infraction dans un lieu interdit et surprendre sa fille au bain.
[757] REZZOUG Leïla, *Apprivoiser l'insolence*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures arabes », 1988, p. 13.

féminin/masculin à l'enfant imaginaire. Ils prônent une condition féminine libre et jonglant avec ses désirs, eux-mêmes forces libératoires et périlleuses tout à la fois. Les récits d'Albert reprennent les vertus de la parole de Shéhérazade pour révoquer la douleur et se libérer, lutter contre le spleen qui s'est emparé de lui. Le conteur se fait, à la suite de la Schéhérazade mythique, la voix d'autres personnes qu'il a jadis rencontrées, la voix de leurs expériences amoureuses aussi déchirantes que la sienne et, par extension des déboires des rapports humains, pour raconter, par le détour du conte, sa vie, celle « d'un petit mec qui se joue de ses peurs et aiguise ses armes contre les vacheries de l'existence, qui use de ruses pour survivre »[758]. Si l'on suppose que le destinataire des « contes » est autant lui-même que la fillette, on comprendra que celle-ci n'existe que parce que l'évolution du personnage nécessite un don. Cette future femme sauve l'homme, non plus en tant qu'amante et conteuse comme dans les *Nuits*, mais en tant que réceptrice des expériences de bonheur ou de douleur, en tant qu'héritière et continuatrice de la vie.

Son travestissement trahirait peut-être l'impossibilité d'un lien intime hors des rôles féminins. Dans l'ensemble du corpus compulsé, les représentations suivent la distinction réelle entre les femmes conteuses dans l'intimité et les hommes conteurs sur la place publique. La distinction englobe une différence des pratiques du conte et des pratiques du roman : les narrateurs-conteurs font partie d'une poétique du « jonglage » littéraire avec mystifications, masques des textes écrits et des versions orales, ironie, rhétorique de l'exagération[759]… Les conteuses, elles, favorisent le lien intime et la communauté restreinte des femmes. Le conte tend vers l'histoire personnelle et le devient parfois[760].

L'écrivaine Dominique Le Boucher, dans le prologue à son « conte » *Par la queue des diables*, explique l'importance du conte dans son enfance en banlieue parisienne :

> Ecriture d'abord marquée par la forme de liberté qu'offre à l'enfance une double pérégrination, dans sa tête et sur des chemins qui semblent crever la muraille de l'horizon. Et puis, brutalement, l'inverse nous a saisis à la gorge et nous nous sommes retrouvés dans des banlieues ciselés des poings de fer tendus dans un ciel épais, de concrétions métalliques et de tas d'ordures fumants. […] Il fallait réinvestir cet univers hostile et froid de nos cris et de ce souffle profond qui entraînait nos cerfs-volants dans la boule rouge du soleil […] Je me souviens des petits Algériens avec lesquels nous découvrîmes la possibilité incroyable d'un ailleurs et d'une nostalgie. […] Je me souviens [du père d'un ami Algérien] et de l'oiseau Roc, lorsque je lui disais : "Raconte, raconte…"[761]

[758] *Ibid.*, p. 108.
[759] Trois conteurs principaux : un dans *Pillars of Salt* de Fadia Faqir, un dans *La Nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun, un dernier dans *Arabian Nightmare* de Robert Irwin.
[760] Par exemple, dans *Laissez-moi parler* ! de Halima Hamdane et *Ombre sultane* d'Assia Djebar.
[761] LE BOUCHER Dominique, *Par la queue des diables*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 13.

Les Mille et Une Nuits font partie d'en semble de références, entre ce qui a été lu et ce qu'elle a écouté :

> J'en garde en mémoire, avec tous les défauts et les errements que cela suppose, auxquels je tiens autant qu'au texte lui-même, ce qui m'en a été transmis. Ou, du moins, ce que j'ai cru en recevoir… En tout cas, c'est par ces paroles contiques égarées que j'ai pénétré dans la culture de ceux qui venaient de là-bas, elles étaient passées dans leur vie parce que justement il n'y avait plus de cérémonie, ni de veillées, réservées à cet usage. Et il n'y en avait plus non plus dans la mienne. Nous nous retrouvions donc avec ce manque commun que l'une comblait par son écoute [et] que l'autre ne pouvait complètement oublier[762].

Les Mille et Une Nuits et les contes des Algériens émigrent avec les hommes au cours des années 1960 dans ces lieux « désinvestis » par l'art et le rêve et qu'il faut alors « réinvestir » en joignant à son imaginaire ceux des immigrants :

> Chaque fois que je parle avec des amis écrivains algériens et qu'à nouveau je leur demande : "Raconte, raconte…" j'ai la sensation que le fil brusquement tranché de mon enfance, se renoue avec un autre fil tissé depuis des temps qu'on ne sait pas, dans le ventre juteux d'une grenade. Chacun d'eux m'offre un peu de sa mémoire, un peu de son arbre qui demeure là où il est né, et me relie avec Nidaha, cette déesse sumérienne à tête de serpent qui créa l'écriture et les tablettes d'argile […]. Ce que je voudrais donner, à ceux qui liront les contes de la mémoire, c'est ce que j'ai reçu dans mes mains ouvertes au fil des murmures et des chuchotements, au fil des cris et des silences de ceux qui passent[763].

Le don de la parole est don de la vie, retrouvailles avec la joie, le partage des mots et des choses, l'émerveillement. *Par la queue des diables* met en mots et donne au lecteur un regard, un imaginaire, une vie rescapés dans son enfance, grâce aux immigrés :

> On n'image pas si on ne l'a pas vécu, que dans ces formes d'habitats nouveaux et concentrationnaires se sont percutés des gens venus de partout. […] Alors, à ça, il fallait faire face par le rire, la joie et le rêve pour ne pas devenir fous. […] Moi j'avais été démolie étant gamine par l'impuissance de prendre la vie avec le côté illusoire et merveilleusement poétique qu'elle présente à qui sait regarder où il faut. Ce sont eux qui m'ont appris à rire, à savoir recevoir ce qu'on me donnait sans en faire une histoire, à me sentir chez moi dans les lieux les plus cassés, et surtout, à écouter les histoires. Parce qu'ils étaient des gens de la culture orale, et non pas des livres d'images, ils m'ont fait accomplir le passage entre les images dessinées et les mots qui suggèrent et ouvrent l'imaginaire. Et comment vivre dans un monde aussi pourri si on n'a pas la possibilité de *le reconstruire autre par les mots*[764] ? »

Dans ce « conte moderne » qu'est *Par la queue des diables*, la narratrice Neïla, une enfant, écrit à partir des histoires qu'elle reçoit d'une Algérienne, Loula. Si l'enjeu est bien ici

---

[762] LE BOUCHER Dominique, citée dans CHAULET-ACHOUR Christiane, « Mémoire métisse, "le secret du jardinier". A l'écoute de Dominique Le Boucher », dans *Die Kinder der Immigration/Les enfants de l'immigration, Herausgegeben von Ernstpeter Ruhe, Studien zur Literature und Geschichte des Maghreb*, band 4, *Königshausen & Neumann*, 1999, p. 241.

[763] LE BOUCHER Dominique, *Par la queue des diables*, *op. cit.*, p. 13.

[764] *Id.*, citée dans CHAULET ACHOUR Christiane, « Mémoire métisse, "le secret du jardinier". À l'écoute de Dominique Le Boucher », art. cit., p. 236. Nous soulignons.

de survivre, Loula occupe une fonction capitale : mère de substitution, elle donne les contes aux enfants dans un « rite de la joie partagée[765]. » Parallèlement, elle initie Neïla à la féminité, à l'acceptation de soi. Le statut de Neïla change lui aussi : tandis qu'elle était celle qui écrit dans la première partie du texte, dans la seconde partie qui tourne autour de Loula, elle devient auditrice ; le lien entre son écriture et les contes se fait jour. L'aboutissement de l'écriture intervient à la fin de la troisième et dernière partie. La structure textuelle articule ainsi figure de l'oral et figure de l'écrit, qui fonctionnent de pair et pourraient se schématiser ainsi : le désir vital de raconter par l'écriture puise dans les contes oraux pour se réaliser grâce à la parole reçue. Grâce à Loula, à ses contes, Neïla dépasse les douleurs de l'existence ; l'écriture accompagne puis couronne cette évolution. À son tour, enfin, elle se fait contre-don de la féminité acceptée : « J'écrivais pour donner un sens à l'odeur des mots, pour donner un sens à mon nom, pour ne plus être l'étrangère à la table des autres. J'écrivais pour Loula *un conte de son Algérie*, avec des mots volés à la cité de déserrance, la cité des froidures que l'on porte dans ses veines, afin qu'elle me pardonne de n'être pas ailleurs[766]. »

Ce récit d'un passage à l'écriture grâce aux contes oraux dit l'essentiel de la « dette » et de la responsabilité de l'écrivain : mêler les mémoires narratives dans un milieu hostile où le vivre-ensemble est à inventer :

> Et l'écriture qui vient redonner un sens à notre errance et à nos pertes, cette écriture qui est notre hache de guerre, s'inscrit elle aussi dans cette marge, ce lieu indéfini, ce terrain vague, où les mots un peu sauvages, un peu tordus, un peu éraillés, font des pieds de nez aux conventions littéraires […]. Ecriture qui quête son espace immense, hors de toutes limites d'un monde borné de murs et d'un temps figé dans une flaque de verre, sa liberté dans un fragment de bleu, un ciel ouvert dans un désordre marin qui n'en finit pas[767].

L'enchantement des mots est à prendre dans un sens fort, pratique : ré-enchanter le réel en décalant le regard, en l'abordant et le vivant autrement. Le texte littéraire reconnaîtrait ainsi la dette de l'imaginaire collectif dans la restauration d'un sens du réel, dans le mélange des mémoires culturelles et dans l'invention d'une écriture personnelle, intime et résistante aux négations du réel et aux négations des mixités à construire.

Nous rejoignons ainsi Jacqueline Jondot quand elle identifie les enjeux du conte sous l'égide de Shahrâzâd à la situation des écrivains arabes anglophones qu'elle étudie :

---

[765] LE BOUCHER Dominique, *Par la queue des diables*, *op. cit.*, p. 13.
[766] *Ibid.*, p. 62. Nous soulignons.
[767] *Ibid.*, p. 10.

> L'utilisation des *Nuits*, liées aux mères, leur permet de dire quelque chose d'une enfance irrémédiablement perdue, vécue dans une langue autre que la langue d'écriture. […] ces écrivains ont des comptes à régler et des comptes à rendre, en particulier avec/à ceux qui ont initié leur histoire, à savoir leurs parents leur terre d'origine, dont un certain nombre ont cherché à se couper. Mais au-delà de ces liens, c'est une dette envers une tradition littéraire qu'ils ont contractée, tradition qui englobe aussi bien les *Nuits* que Shakespeare auquel ils se réfèrent tout autant et que certains tissent dans leurs œuvres[768].

Une conclusion similaire serait à tirer de l'exploitation d'un corpus francophone, où les *Nuits* – on vient de le voir – sont jointes à un ensemble de références formant l'héritage que l'écrivain « confie » à des narrateurs. Le « don » du conte d'une femme à « ses » enfants apprend de Shahrâzâd, devenue symbole, la nécessité d'une double survie : d'une personne par la parole et des histoires transformées. Si le don du conte endette l'écrivain auprès de ses donateurs, il fait de la transformation créatrice de l'héritage son contre-don.

Le propre de ces textes consiste moins à réécrire le mythe de Shahrâzâd ou les *Nuits* qu'à les intégrer dans un héritage plus large et les penser sous la forme d'un don, par laquelle narratrices et/ou écrivaines disent ce qu'ils doivent à d'autres qui ont contribué à donner matériaux et sens – direction, objectif – à leurs créations.

3.2. La vocalité diglossique

La scénographie du conte évoque une manière de parler, une vocalité autre que la fausse spontanéité du journal, le « je » réflexif des Mémoires, ou encore que les motivations d'un dialogue. Elle connote un type de voix qui ne se réduirait pas à la narration d'une *fabula* mais renverrait à une tessiture, à des silences, aux ailleurs du texte. Assia Djebar a suffisamment expliqué comment ces voix qu'elle écrivait, il fallait les entendre dans une autre langue que le français. Le discours du conte introduit ainsi dans le roman une parole autre ; il désigne la langue autre, en sourdine dans le texte et revenue d'un passé proche ou lointain ou d'ailleurs. Le narrateur-écrivain d'*Ambre ou les métamorphoses de l'amour*, explore son imaginaire intime, linguistique et culturel à travers les métamorphoses du signifiant « Ambre », un mot traduit de l'arabe, une substance divine mais aussi une maquerelle égrillarde devenue « naine maléfique » – et que le narrateur imagine à l'origine du récit des *Mille et Une Nuits*, la responsable des contes de Shérazade :

[768] JONDOT Jacqueline, « Shéhérazade version arabo-anglaise », inédit, à paraître dans les Actes du colloque « La réception mondiale et transdisciplinaire des *Mille et Une Nuits* ».

> Je décidai de retrouver celle que la femme de mon oncle défunt avait qualifiée de salope et de charogne. Pour moi, elle apparaissait maintenant comme le doigt même du destin, cette naine maléfique qui avait peut-être été à l'origine du drame du roi du pays du fleuve et d'au-delà du fleuve, trahi par la femme de son harem qu'il chérissait le plus, et par là, Ambre responsable de la terrible et implacable vengeance du roi, de ce cortège blanc et rouge de vierges immolées nuit après nuit, jusqu'à…
>
> Jusqu'à l'apparition, comme une aube de grâce, du visage de Shérazade[769].

Ambre trame la venue de Shérazade, l'une et l'autre aux sources du récit. Le conteuse sauve l'enfance du narrateur de cette maudite et rappelle les lectures des *Mille et Une Nuits*. Shérazade et la lecture de ses contes par l'enfant sont dans le mot « ambre », enchaînées à la maudite Ambre. Alors que dans l'écriture s'absente « la sonorité de la lettre originelle, une gutturale », alors que le récit « ne pourra prendre son essor que dans le délaissement d'une âpreté phonématique, la déprise d'un enchantement calligraphique[770] », le souvenir de la lecture fait miroiter dans l'écriture les traces de l'abandon.

Au risque de l'extrapolation, on peut faire l'hypothèse d'une trace de la langue arabe dans l'écriture francophone d'autres écrivains : langue entendue à l'écriture par Mourad Djebel[771], langue autre de la poésie pour Jamel Eddine Bencheikh, représentation de l'oralité des ancêtres nomades dans *Les Hommes qui marchent* de Malika Mokeddem, langue que les gestes et la conversation des femmes suggèreraient dans *Laissez-moi parler !* d'Halima Hamdane, ou encore langue du partage dans *Par la queue des diables*.

Ces suggestions, ces traces de la langue arabe créeraient moins une bilangue lisible qu'une vocalité diglossique[772], une présence feutrée, disséminée ou marginale de la langue arabe. Elle ramènerait à l'enfance et/ou à une langue féminine, à un temps de découverte des *Mille et Une Nuits* ou à la langue d'une communauté.

---

[769] LEFTAH Mohamed, *Ambre, ou les Métamorphoses de l'amour*, Paris, La Différence, 2006, pp. 31-32.
[770] *Ibid.*, p. 8.
[771] En ce qui le concerne, la supposition provient de son écoute des contes oraux durant l'enfant et de sa lecture des *Mille et Une Nuits* en arabe et en français. Cette présence de la langue autre lors de l'écriture a été confirmé par l'auteur lors de son entretien au Centre Culturel Algérien de Paris le 10 février 2011.
[772] Diglossique du fait d'une hiérarchie. Quant à la vocalité, nous la définissons, là encore, à la suite de Dominique Maingueneau : « Le texte est toujours rapporté à quelqu'un, une origine énonciative, une voix qui atteste ce qui est dit. Prendre en compte l'éthos d'une œuvre n'implique pas que l'on en revienne aux présupposés de la rhétorique antique, que l'on considère l'écrit comme la trace, le pâle reflet d'une oralité première. Il s'agit plutôt de prendre acte de la manière dont la scénographie gère sa vocalité, son inéluctable rapport à la voix. » MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire : Enonciation, écrivain, société*, *op. cit.*, p. 139.

3.3. Des nouvelles Shahrâzâd ?

Il existe une tendance de la part des écrivaines à représenter les lieux de la parole féminine, domestique, où se partagent des histoires personnelles, des contes et les « leçons » qu'ils véhiculent. Le texte reconstitue le rapport de la parole à son enfermement, l'influence de son espace socioculturel sur les contenus et les modalités de la parole. La narration transmet et recrée une identité féminine en proposant une réflexivité quant aux manières d'être et de faire existantes et possibles en fonction des contraintes socioculturelles. Dans *Rêves de femmes* de Fatima Mernissi, les histoires provoquent deux interprétations rivales dans le public : celle de Lalla Nani, défenseuse de l'ordre religieux ; celle des autres femmes pour qui ces contes dépassent le simple divertissement et « organisent » une résistance à la soumission par le rêve, la réflexivité et l'incitation à l'action pour les générations à venir. L'écrivaine s'appuie sur la traduction Burton, donc sur une version « exportée », littéraire ; mais le texte véritablement transgressif, c'est celui de la contée et d'une aspiration commune des femmes à la transgression. Dans *Laissez-moi parler !* d'Halima Hamdane, nulle Shahrâzâd pour présider à la contée. Mais l'absence même de l'icône, au vu de ce qu'écrivait Fawzia Zouari rendrait possible la circulation, la mise en commun d'histoires personnelles, relatant souvent des actes transgressifs, qu'écoute la jeune Nejma.

Shahrâzâd laisse sa place à d'autres femmes. Dans *The Night Counter*, elle surgit dans la vie d'une grand-mère libanaise exilée aux Etats-Unis et lui réclame des histoires :

> "Et que se passera-t-il si je ne vous raconte pas une histoire ?" avait demandé Fatima lors de la troisième nuit.
>
> "Sachez que les 1001 nuits dont vous disposez pour raconter vos histoires est un don et une malédiction" avait répondu Schéhérazade. "Mais quand nos histoires sont finies, nos vies finissent aussi. Comprenez-vous ce que je veux dire ?" Fatima n'était pas *hamara*, elle n'était pas un âne stupide. Ce fut ainsi qu'elle en vint à comprendre que, elle, Fatima Abdul Aziz Abdullah, mourrait à Los Angeles, Californie, Etats-Unis, quand Schéhérazade lui rendrait visite pour la mille-et-unième fois. Elle n'avait peut-être jamais lu *Les Mille et Une Nuits* […] mais elle en connaissait les histoires par cœur[773].

Pendant mille et une nuits, Schéhérazade refuse de préciser à Fatima comment elle mourra… et pour cause : à la mille et unième nuit, Fatima ne meurt pas…

---

[773] *" "What if I don't tell you a story ?" Fatima had asked on the third night. "To know you have 1001 nights to tell your stories is a gift and a curse". Scheherazade had replied. "But when our tales are over, so are our lives. Do you understand what I mean?" Fatima was no hamara, no stupid donkey. That was how she came to understand that she, Fatima Abdul Aziz Abdullah, would die in Los Angeles, California, USA, when Scheherazade visited her for the 1001st time. Maybe she'd never read the* The Arabian Nights […] *but she knew the stories by heart.*" YUNIS Alia, *The Night Counter*, New-York, Three Rivers Press, 2009, pp. 11-12.

"Il n'y a pas qu'une manière d'entendre une condamnation." Scheherazade soupira. "Tout ce que je voulais dire c'est que la vie est en fin de compte une somme d'histoires qui sont reliées en nous. Les histoires nous éclairent et nous amusent, et si nous ne connaissons pas la fin, c'est tant mieux. Regarde, je suis celle qui a empêché tes histoires de s'arrêter en ne te disant pas quelle serait la fin, que je ne connaissais pas vraiment. Tu as aussitôt pensé savoir quelle serait cette fin, mais ce n'était pas le cas. En fait, ça c'est une de mes fins préférées"[774].

Par ce déplacement de la parole et du pouvoir des contes, Fatima a pu construire la narration de son identité, à partir des objets-souvenirs qu'elle extirpe de boîtes, et décrire la maison familiale au Liban, les difficultés de l'exil, son désarroi face à la société américaine et aux comportements des jeunes générations.

Cette substitution des places entre Schéhérazade et la vieille femme serait à resituer dans un ensemble de créations où des narratrices – et des écrivain(e)s – cherchent à s'émanciper de la tutelle de Shahrâzâd. Commentant l'essai de Fawzia Zouari, Jamel Eddine Bencheikh s'interrogeait :

Ne symbolise-t-elle [Shahrazâd] pas en réalité la femme assujettie, lésée légalement dans la plupart des sociétés musulmanes ? Ne les [femmes] voit-on pas aujourd'hui, ici et là, s'élever contre leur statut, réclamer la liberté d'expression, refuser de rester murées dans leur demeure de non-droit ? Mais si Shahrazâd ne les privait pas de la parole mais leur montrait au contraire une manière de la prendre ? Là est le perpétuel tourment qu'infligent *Les Mille et Une Nuits* : il suffit d'un éclairage nouveau, d'un angle d'analyse différent, d'un regard plus attentif sur la société musulmane d'hier et d'aujourd'hui pour se demander qui parle, pour ou contre qui[775].

Pour Salima Ghezali, Assia Djebar, Dominique Le Boucher, Fawzia Zouari, Shahrâzâd ne constituerait pas le modèle d'une conteuse supérieure mais un moyen de réfléchir à la place de la femme dans la société et son rôle dans l'apprentissage des codes sociaux et culturels : « Les écrivaines semblent avoir perçu que cette parole féminine était plus à comprendre comme manifestation d'un processus de socialisation. […] Est-ce son "féminisme" qui est la marque de la sultane ou l'expression qu'elle développe, de conte en conte, du malentendu entre les deux sexes depuis la nuit des temps et d'une possible réconciliation si la femme n'outrepasse pas son rôle[776] ? »

---

[774] *“”There is not just one way to hear a sentence”. Scheherazade sighed. “All I meant was that life is in the end a collection of stories that are connected through us. Stories keep us entertained and enlightened, and if we don't know the ending, all the better. Look, I'm the one who kept out stories going by not telling you the ending, as I don't really know it. You already thought you knew the ending, but you didn't. indeed, those are my favorite endings. Surprise.” ” Ibid.*, p. 337.

[775] BENCHEIKH Jamel-Eddine, « *Les Mille et Une Nuits* aux frontières de l'impossible », dans *Les métamorphoses du conte*, Jean Perrot (dir.), Bruxelles/Berne/Berlin, P. Lang, 2004, pp. 72.

[776] CHAULET ACHOUR Christiane, « Sharazad a-t-elle un sexe? Variations féminines actuelles », dans *Féminin/Masculin : Lectures et représentations*, Christiane Chaulet-Achour (dir.), Cergy-Pontoise, Encrage Editions/CRTH, 2000, p. 142.

Pour les écrivaines mentionnées, la référence à Shahrâzâd constitue le modèle de la narration au féminin, un modèle à subvertir pour passer d'une transmission de la mémoire littéraire collective à des discours personnels. Cette subversion renvoie à la possibilité pour les femmes de produire un discours subjectif dans l'espace public et, plus généralement, à une discussion de l'organisation sexuée de la société. Confinée dans un espace clos et maintenue à l'état domestique, la parole féminine n'a pas en soi d'impact sur le monde. Si « […] le sexe le plus malin est rarement celui que les autorités religieuses identifient comme le plus fort. Si la loi écrite donne aux hommes le pouvoir de dominer les femmes, dans la tradition orale c'est le contraire qui est vrai[777] », le problème posé est alors le passage de l'ordre de la représentation à la création personnelle – au sens large –, du modèle à la pratique. Ce sont les actions des personnages, plus que leurs mots, qui troublent l'ordre. Le discours féminin devient transgressif dans l'espace de discours, de polyphonie qu'est le texte ; celui-ci est politique dans le sens où le texte réfléchit l'exercice des énoncés dans la société et les conditions dans lesquelles une expression de soi est possible[778].

Le roman *Pillars of Salt*[779] de l'écrivaine jordanienne anglophone Fadia Faqir travaille astucieusement cette confrontation des discours dans la textualité même. Il n'y est fait qu'une fois référence aux *Mille et Une Nuits*, de manière anodine. Mais c'est pour ses stratégies textuelles que ce roman peut-être comparé au reste du corpus. L'organisation textuelle met en effet en place un conflit des discours entre un conteur et une narratrice, illustrant la répartition sociale, politique des discours ainsi que les limitations et les possibles de la parole féminine.

L'entrée et la sortie de *Pillars of Salt* sont gardées par le conteur masculin. Il occupe les seuils du texte et intervient à quelques moments dans son déroulement. Il apostrophe son public et, avec lui, le lecteur, attirant son attention et se prévalant d'une autorité certaine par son ancienneté dans le métier, ses voyages et ses observations. Il encadre le discours de Maha. Cette femme, une bédouine originaire d'un village près de la Mer Morte, n'interpelle pas le lecteur. Elle raconte sa vie à une citadine d'Amman, Um Saad, originaire de Syrie, avec laquelle elle partage une chambre dans l'hôpital psychiatrique, à une époque où la Jordanie est encore sous protectorat anglais. Le roman alterne ainsi le discours dépréciatif du conteur sur Maha et les discours de Maha et Um Saad sur leurs vies. La différence vaut pour

[777] MERNISSI Fatima, *Le Harem et l'Occident*, *op. cit.*, p. 16.
[778] C'est-à-dire ce qui relève de l'espace public, des pouvoirs, de la codification des « communs » que sont la société et le réel par des valeurs, des vérités, des possibilités…
[779] FAQIR Fadia, *Pillars of Salt* [1996], 4th edition, Northampton (M.A.), Interlink Books, 2007, 230 p. Le titre, *Les Colonnes de sel*, fait allusion à la statue de sel en laquelle la femme de Loth a été transformée. Les lieux représentés par le roman se situent non loin de la Mer Morte – et de la ville de Salt.

émancipation : la femme a la possibilité de construire son identité narrative, même si c'est dans un espace carcéral et avec pour seule attention, celle incertaine d'une femme malade.

L'organisation textuelle reporte à l'échelle du texte la différence entre les deux discours et en fait une lutte… remportée par Maha. Si, dans la diégèse, son histoire aura principalement créé du lien avec l'autre femme, au niveau textuel, celui de la représentation des « voix », elle infiltre finalement la narration du conteur dont elle convertit le discours : les auditeurs du conteur n'entendent plus le discours du conteur mais les aspirations de Maha dans la voix du conteur. Si, dans son histoire, Maha a été enfermée parce qu'elle est revenue au village qu'elle avait fui, dans la dernière partie du conte, elle survit à la destruction par les flammes du village et de ses alentours et rêve sa vie dans un univers féérique. La conversion du discours masculin par la voix de Maha aboutit ainsi à une inversion de l'histoire de la femme de Loth, changée en statue de sel pour s'être retournée vers Sodome.

Pour nous en tenir à notre corpus, en se réclamant de près ou de loin de Shahrâzâd et des *Mille et Une Nuits*, *When dreams travel*, *Les Cinq et Une Nuits de Shahrazède*, *Les Amants de Shahrazade*, *Par la queue des diables*, mettent dans la bouche des narratrices un discours subversif, contestataire de l'ordre social et des discours politiques et historiques. Ce n'est pas une particularité de ce corpus : plusieurs textes qui, sans se référer aux *Mille et Une Nuits*, représentent une contée féminine, associent la représentation d'une énonciation orale avec un discours subversif – nous en avons vu un exemple avec *Pillars of Salt*. Le discours contestataire relève d'une recréation par la narration d'un discours subjectif, distinct de la reproduction d'un patrimoine narratif[780].

Pour certaines écrivaines du corpus, la question posée à Shahrâzâd et aux *Mille et Une Nuits* s'inscrirait dans le prolongement d'une prise de pouvoir qu'a été, au cours de la

[780] La création littéraire se démarque alors de recueils de contes au féminin, censés transcrire une oralité féminine. Pour l'Algérie, Christiane Chaulet Achour pose le problème du traitement du patrimoine oral – contes, fables, proverbes : l'idéalisation de la littérature traditionnelle, folklorique a bloqué pendant longtemps l'accès des femmes à une autre parole que collective : « Le travail de récupération, conservation et analyse du patrimoine ancien est essentiel mais il ne doit pas masquer les ambiguïtés qu'il véhicule. La première ambiguïté est celle de son voisinage étroit avec le statut des langues dans le pays et la contamination par toutes les questions liées à ce statut : langues populaires/langues savantes, discours sur la langue/analyse de la langue, langues dominantes/langues dominées. La seconde ambiguïté est celle de la liaison "naturelle" entre oralité et féminité qui est un fait de société à situer historiquement. Si l'on considère l'écriture féminine moderne, on est en droit de s'interroger sur "l'idéalisation" de la production orale ancienne qui peut aller parfois jusqu'à la "fétichisation ". Ce qui se comprend dans le domaine du chant, les éléments de subversion du statut traditionnel de la femme étant nombreux dans tout ce qui permet l'espace de la scène, l'est moins pour l'œuvre écrite. L'écriture n'est elle pas transgressive parce qu'elle pose à la société actuelle des questions qui la bousculent ? N'est elle pas plus transgressive parce qu'individuelle et s'affirmant hors de chemins du collectif ? Déférence, mimétisme ou re-création, les écrivaines prennent position, par leurs choix et leur travail d'écriture, par rapport à la tradition. » CHAULET ACHOUR Christiane, *Noûn, Algériennes dans l'écriture*, Biarritz, Atlantica, 1998 ; rééd. Paris, Séguier, 1999, p. 47.

deuxième moitié du XX^e^ siècle, l'accès à l'écriture des femmes des pays anciennement colonisés, l'entrée sur la place publique à travers des textes où un discours est tenu sur la société et sur soi, « où une subjectivité s'expose, où un(e) individu(e) se gère, se mettant en marge de l'approbation du groupe[781]. » Cette problématique est transposable par ailleurs aux représentations des marges, des minorités culturelles d'une société.

Quelle soit refusée ou suggérée, la présence symbolique de Shahrâzâd dans ces textes pourrait être un des marqueurs du féminin de l'écriture. Pour reprendre les conclusions de Christiane Chaulet Achour, ces écrivaines « explorent [autrement et ailleurs] les potentialités du texte ancien. Il est, pour elles, l'étincelle qui éclaire un continent encore méconnu, celui des femmes et celui de leurs écritures qui affrontent les aspérités de leur vies[782]. » Non pas d'une écriture naturellement féminine, mais de la construction d'une énonciation et d'un énoncé féminins[783].

La création personnelle passe par la réappropriation des *Mille et Une Nuits*, moins comme œuvre textuelle que comme objet symbolique, pour les soustraire aux autres interprétations de l'œuvre, qu'elles soient patriarcales, orientalistes ou dépréciatives. Salima Ghezali, Fawzia Zouari, Dominique le Boucher, Leïla Rezzoug, ces écrivaines dont nous venons de parler, Shahrâzâd est un symbole de la création qui est à questionner, à contester, à réinvestir autrement pour penser leur écriture.

[781] *Ibid.*, p. 30.
[782] *Id.*, « Sharazad a-t-elle un sexe? Variations féminines actuelles », art. cit., p. 155.
[783] Les propriétés et les enjeux de l'énonciation se préciseraient en fonction du contrat d'énonciation, du lien qu'il définit avec le sujet de l'écriture – le scripteur –, les autres discours et éventuellement la position de l'écrivain dans le champ. Ce sont les outils que mettent à disposition du lecteur l'analyse du discours littéraire et la sociologie de la littérature. Si l'on considère que le féminin de l'écriture ressortit au contrat énonciatif et à la scénographie, on évite toute essentialisation du féminin au profit d'une construction du discours littéraire en rapports avec d'autres discours et avec ses conditions de production socioculturelles.

4. Un nouveau conte oriental : *La Nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun

A la différence des cas exposés plus haut, *La Nuit sacrée*[784] de Tahar Ben Jelloun subit l'influence des *Mille et Une Nuits* et des contes sans questionner ce modèle ni la transmission du legs.

La narratrice passe un contrat de vérité avec le lecteur ; elle prétend rétablir cette vérité en réponse aux versions proposées par les conteurs qui appuyaient leurs dires en brandissant des écrits. Le temps a écrit son corps, lui a donné la vulnérabilité de l'âge tandis que les épreuves franchies lui découvraient son identité. Le terme de la vie rejoint son début, son origine et son innocence :

> Amis du Bien ! Ce que je vais vous confier ressemble à la vérité. J'ai menti. J'ai aimé et trahi. J'ai traversé les pays et les siècles. Je me suis souvent exilée, solitaire parmi les solitaires. Je suis arrivée à la vieillesse par une journée d'automne, le visage rendu à l'enfance, je veux dire cette innocence dont j'ai été privée. […] On vous a raconté des histoires. Elles ne sont pas vraiment les miennes. […] Je savais qu'en disparaissant, je laissais derrière moi de quoi alimenter les contes les plus extravagants. Mais comme ma vie n'est pas un conte, j'ai tenu à rétablir les faits et à vous livrer le secret gardé sous une pierre noire dans une maison aux murs hauts au fond d'une ruelle fermée par sept portes[785].

Double scénographie, on le voit, de la révélation et du conte, dont les résonances mystiques s'entendent dans les textes de Tahar Ben Jelloun, au moins dans le diptyque composé de *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée* ainsi que dans *La Prière de l'absent*[786]. Elle se dissipe bientôt : *La Nuit sacrée* est un roman à la première personne mais qui a besoin de présenter sa narration sous le régime d'une parole orale : exotisme ? Revendication d'une « tradition » ? Couplage du féminin et de l'oralité ? C'est au moins, dans le système intratextuel, une énonciation publique en réponse aux affabulations des conteurs de *L'Enfant de sable*. Dans ce premier volet du diptyque, sept conteurs se concurrençaient pour raconter l'histoire et la mort d'Ahmed-Zahra ; dans *La nuit sacrée*, Ahmed-Zahra, vivante, leur inflige un démenti et dit son identité de femme. Les deux textes se distinguent par leur structure : auto-réflexive,

---

[784] BEN JELLOUN Tahar, *La nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987, 188 p. Ce roman a reçu le prix Goncourt. Né en 1944 à Fès, Tahar Ben Jelloun a participé à la revue *Souffle*s animée par Abdellatif Laabi. En 1971, il part à Paris préparer une thèse de psychologie. D'abord poète, son premier roman, *Harrouda* est publié en 1973. En 1990, il obtient nationalité française. Récompensé de plusieurs prix, il est élu à l'Académie Goncourt en 2008. Il fait partie des écrivains francophones les plus connus et les plus lus. Voir BOUILLON Christian, « Tahar Ben Jelloun », dans *Dictionnaire des écrivains francophones classiques : Afrique subsaharienne, Caraïbe, Maghrbe, Machrek, Océan Indien*, Christiane Chaulet-Achour (dir.), Corinne Blanchaud (collaboration), Paris, H. Champion, 2010, pp. 58-61.

[785] *Ibid.*, p. 4

[786] BEN JELLOUN Tahar, *La prière de l'absent*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981, 233 p.

polyphonique, de facture borgésienne[787] dans *L'Enfant de sable*, elle devient linéaire dans *La Nuit sacrée*. Les jeux de la fiction et du réel, mettant en doute toute relativité dans *L'Enfant de sable* s'excèdent dans un envahissement du merveilleux et du fantasme dans *La Nuit sacrée*.

Qui est-elle cette conteuse qui, fait très rare pour ce type de personnage, prend la parole sur la place publique ? À sa naissance, le père de la narratrice a décrété qu'elle serait le fils qu'il ne parvenait pas à avoir. Le mensonge, la « mascarade » a tourné rapidement en folie d'un homme taraudé par le péché et de son enfant privé de son identité. Le retour à la vérité c'est donc, pour cette femme, la redécouverte de qui elle est vraiment. Le raisonnement relève ici d'une métaphysique et d'une révélation mystique dans le recouvrement d'une vérité de l'être : les apparences, c'est-à-dire le façonnage de l'individu par un pouvoir extérieur, déguisent et trahissent l'identité véritable que l'individu peut ou doit retrouver au fond de lui. Contre le mensonge, le récit d'Ahmed-Zahra accomplit un retour à l'authenticité, comme si un être authentique était recelé sous forme d'essence. C'est d'ailleurs aussi dans les termes d'une révélation que le père, au seuil de la mort, lors de la Nuit du Destin[788], s'explique et s'amende auprès de sa fille, lui redonne un nom féminin et la reconnaît femme, vingt ans après sa naissance.

La mort du père provoque la renaissance de la fille. La première étape de cette renaissance réécrit le mythe de l'origine avec, en accéléré, le retour à l'enfance, l'oubli, la dénudation et la liberté, abrégés par l'exil hors du paradis : la malédiction du mensonge est une fatalité que la purification n'efface pas. La deuxième est celle de l'errance, avec la perte de la virginité et l'indifférence aux blessures du corps. « Je suis en rupture avec le monde, du moins avec mon passé. J'ai tout arraché. Je suis une arrachée volontaire, et j'essaie d'être heureuse, c'est-à-dire vivre selon mes moyens, avec mon propre corps. J'ai arraché les racines et les masques. Je suis une errance qu'aucune religion ne retient. […] Oui, se dépouiller de tout, ne rien posséder pour ne pas être possédée[789]. » Ce détachement ne l'affranchit pas des désirs ni du sentiment d'être maudite. Auprès de l'Assise et de son frère le Consul[790], deux personnes pétries par le manque d'amour et la rancœur, elle subit l'abjection et connait la félicité. Le Consul la guide dans la découverte d'elle-même. « Je n'étais plus cet être de vent

[787] Voir ce qu'en dit Marc Gontard dans *Le Moi étrange. Littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993, pp. 23-24. L'influence de Borges y est constante.
[788] La Nuit du Destin est la nuit où le Coran a été révélé au Prophète. Elle a lieu un des dix derniers jours du mois de Ramadan ; il est dit que le croyant qui fait preuve de piété tout au long de cette nuit verra ses pêchés absous.
[789] BEN JELLOUN Tahar, *La Nuit sacrée*, *op. cit.*, p. 83.
[790] Le Consul, un aveugle qui s'adonne à l'écriture, fait allusion à Borges : « J'essaie de faire de la cécité un atout et je ne la considère pas comme une infirmité », *ibid.*, p. 118. C'est un propos que l'écrivain argentin tenait régulièrement. Cet aveugle renvoie au troubadour aveugle de *L'Enfant de sable*, figuration de Jorge Luis Borges, et au type de l'aveugle dont la cécité permet de développer la vision spirituelle.

dont toute la peau n'était qu'un masque, une illusion faite pour tromper une société sans vergogne, basée sur l'hypocrisie, les mythes d'une religion détournée, vidée de sa spiritualité, un leurre fabriqué par un père obsédé par la honte qu'agite l'entourage. Il m'avait fallu l'oubli, l'errance et la grâce distillée par l'amour, pour renaître et vivre[791]. » L'apprentissage de la dépossession, de la solitude et de la patience est poursuivi en prison, à laquelle elle est condamnée pour le meurtre de l'Assise. Elle y est victime de la cruauté de ses sœurs qui l'excisent et, par cette ultime négation, elle accède au don de vision. Elevée au rang d'écrivain public du pénitencier, elle apprend « beaucoup à travers [les] récits [des prisonnières] sur les mœurs de [sa] société, sur la mesquinerie des hommes, sur la grandeur et la faiblesse de l'âme[792]» jusqu'à sa libération.

Plus encore que les textes d'Assia Djebar, *La Nuit sacrée* stigmatise une phallocratie omniprésente et donne à voir les rapports humains sous la forme d'une vaste névrose collective, saturée de désirs refoulés et mère de ses monstres. Zahra se délivre de ce monde avilissant en se dépossédant de toute attache et atteint, au terme d'une série d'épreuves, un état de clairvoyance où elle perçoit la « très mince couche faite de brume ou de ténèbres » entre la vie et la mort » et les fils du mensonge « entre la réalité et l'apparence, le temps n'était qu'une illusion de nos angoisses[793]. » La spiritualité individuelle sauve l'individu des mensonges et de l'asservissement.

L'ambiguïté sexuelle de Zahra a été levée, mais pas pour une identité de femme : pour une indifférence des formes prises par le corps, dont la sexualisation est circonscrite au vagin, lieu des supplices et des pulsions. L'ambiguïté de la réalité et des apparences, de la vérité et de la fiction a été reconnue au terme d'un détachement purificateur dans un « merveilleux ambigu : spirituel-charnel[794]. » Au terme de *La Nuit sacrée*, son identité narrative, elle, est accomplie dans son « étrangeté » : « Mon histoire n'a ni grandeur ni tragédie. Elle est

[791] *Ibid.*, p. 38.
[792] *Ibid.*, p. 177.
[793] *Ibid.*, p. 188.
[794] DÉJEUX Jean, « Les romans de Tahar Ben Jelloun, ou Le territoire de la blessure », dans *Carrefour de cultures : mélanges offerts à Jacqueline Leiner*, Régis Antoine (dir.), Tübingen, G. Narr, 1993, pp. 282-283. L'auteur cite Ben Jelloun pour relativiser l'adhérence à la mystique : « Ben Jelloun recourt au merveilleux onirique pour aboutir ici à une union spirituelle ambiguë […]. Cependant il faut savoir que son rapport à l'Islam "n'est pas religieux mais culturel" et que c'est par ce chemin "mystique" qu'il aime l'Islam. » *Ibid.*, p. 283. Y aurait-il là encore ambiguïté ? Un jeu sur les illusions et les essences, les mensonges et les vérités, à la manière de Borges mais qui s'exprimerait à partir d'un langage mystique pour faire un ancrage culturel? Ou la revendication d'une démarche spirituelle, ni cultuelle ni agnostique ? Si *La Nuit sacrée* n'est pas un récit mystique, il en récupère pourtant son idéologie : la séparation de l'être et du corps, la purification par la violence corporelle, l'existence d'une vérité au-delà des apparences, une essence féminine… Si une distance est à prendre par rapport à cette conception religieuse, rien ne l'indique.

simplement étrange. J'ai vaincu toutes les violences pour mériter la passion et être une énigme[795]. » Etrangeté dont Marc Gontard fait une caractéristique majeure des romans marocains francophones des années 1980-1990 :

> Après avoir cherché à s'intégrer dans une identité collective renaissante, le Moi tente aujourd'hui de découvrir ses propres repères, dans un contexte marqué par un plurilinguisme générateur de concurrence culturelle, par des forces de rétroaction dont les effets sont parfois imprévisibles et par des situations de clivage où s'exaspèrent les virtualités d'affrontement.
>
> Dans un environnement aussi mouvant où l'ouverture et le métissage sont vécus, tantôt comme une chance, tantôt comme une menace, le Moi qui fait retour à lui-même se trouve confronté à sa propre opacité de sorte que l'écriture, au Maroc, ces dernières années, me semble travaillée par cette figure fondamentale d'un Moi étrange, ambivalent, pluriel, et bien souvent indéchiffrable[796].

Lecteur des *Mille et Une Nuits*, Tahar Ben Jelloun ne crée pas de rapports transtextuels forts entre elles et ses romans, reconnaissant plutôt une influence souterraine et ponctuelle des contes oraux, redécouverts par sa lecture des *Nuits.* Cette influence se remarque par des références, des personnages, ou de possibles réécritures comme celle de l'histoire du quatrième frère du Barbier, dans *La Prière de l'absent*[797]. L'influence structurelle tiendrait quant à elle à l'emboîtement des récits – qui n'est pas propre aux *Nuits* redisons-le – et au besoin de raconter, d'ajouter des histoires aux histoires comme pour montrer la nature inépuisable du signifiant et de la narration[798].

Dans *La Nuit sacrée*, *Les Mille et Une Nuits* n'apparaissent explicitement que par deux références qui mentionnent leur lecture par les personnages[799]. Dans *L'Enfant de sable*, le

---

[795] BEN JELLOUN Tahar, *La Nuit sacrée, op. cit.*, p. 6.

[796] GONTARD Marc, *Le Moi étrange. Littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993, p.8.

[797] Un chauffeur de taxi est floué par des clients étranges : au terme du trajet, le chauffeur découvre que « sur la banquette arrière il y avait trois sacs en toile blanche remplis de paille. Dans le coffre, il y avait une sacoche pleine d'ossements humains. J'allais devenir fou, j'ai hurlé. Personne ne m'entendit. Je mis la main dans ma poche pour vérifier s'ils ne m'avaient pas refilé de la fausse monnaie, et je trouve quatre pierres, des cailloux pas plus grands que des poires. » *Id.*, *La prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, p. 124. Dans l'histoire du quatrième frère du Barbier, un boucher découvre à la place des pièces d'or d'un client mises de côté des bouts de papier découpés. Il provoque un esclandre mais, en riposte, le client, un magicien, l'accuse de vendre de la chair humaine et transforme un mouton pendu à un crochet dans sa boutique en homme. Dans *La prière de l'absent*, le chauffeur de taxi demande à ses nouveaux passagers de raconter des histoires ; le premier entame la sienne par une formule proche de certaines des *Mille et Une Nuits* : « Ton histoire, si elle est vraie, me rappelle ce qui est arrivé l'année dernière à mon cousin qui se croyait plus rusé que tout le village. » *Ibid.*, p. 125.

[798] Alina Gageatu-Ioniscescu identifie la reprise des *Mille et Une Nuits* par les romans de Ben Jelloun dans les structures d'enchâssement évoquant l'infini, le symbole de la bibliothèque, l'interruption et la reprise différée des histoires ainsi que la réduction du personnage à la fonction « d'homme-récit ». Voir GAGEATU-IONISCESCU Alina, « Lectures de sable : les récits de Tahar Ben Jelloun », Thèse de doctorat en Littérature française, sous la direction de Marc Gontard et Lelia Trocan, Université Rennes 2 et Université de Cracovie, Septembre 2009, pp. 187-209.

[799] Le Consul imagine une firme qui embaucherait des femmes pour apprendre par cœur des livres et les réciter à des clients. « Dans une pièce décorée à l'orientale, une dizaine de belles femmes, toutes habillées en Schéhérazade, se proposaient de raconter chacune une partie des *Mille et Une Nuits*. On était en pleine féerie. » 98. L'autre référence mentionne la lecture des *Mille et Une Nuits* par Zahra : « Je lus bien sûr les *Mille et Une*

premier volet sur la vie de Zahra, une référence est faite à l'histoire de Tawaddûd et il est dit que Zahra a lu « toutes les traductions » des *Mille et Une Nuits*[800]. En faire un hypertexte caché reviendrait à les identifier dans la figuration du conte oral, dans les structures d'emboîtement minimales et dans la répétition de structures narratives[801]. L'hommage à Borges sous les traits d'un troubadour aveugle de Buenos Aires ou le nom de Sindbad donné à un personnage d'un autre roman sur la spiritualité, *La Prière de l'Absent*, peuvent donner plus de poids à l'hypothèse d'une présence des *Nuits*. Tout compte fait, le modèle des *Mille et Une Nuits* paraît plus concourir à la recréation d'une tradition de la narration orientale, à mi-chemin entre l'évocation des *Mille et Une Nuits* et la recréation d'une oralité « authentique » par la scénographie du conte et, si l'on suit l'hypothèse énoncée plus haut, par le bilinguisme qu'elle figure. Cette hypothèse est en l'occurrence validée dans la thèse de Sarra Gaillard : selon l'autrice,

> l'écrivain essaie de rendre [la saveur] des images et des figures mythiques gardées des contes merveilleux que sa mère ou sa grand-mère lui ont sûrement racontés pendant son enfance. Des figures comme celles du "cavalier en gandoura bleue du Sud" traversant le pays sur sa jument (page 37), de l'apparition humaine des Djnouns dans les hammams (page 64), ou encore celle du Saint ou de la Sainte guérissant les malades avec de "l'huile d'argan" (page 181) ou seulement avec leur salive, sont très courantes dans l'imaginaire maghrébin et plus précisément dans les récits fabuleux des femmes. […] Ainsi, la traduction de cette oralité n'est pas faite de façon mécanique, même si *La Nuit sacrée* présente une expression très proche de l'arabe dialectal. Il s'agit plutôt d'une transposition métaphorique et locutive, donc littéraire; exigeant de ce fait, de la part de l'écrivain, un travail minutieux sur la langue, les mots et les images. […] Cet effort de transposition de l'oral à l'écrit apparaît à plusieurs niveaux : le rythme de la phrase telle que Ben Jelloun l'écrirait en arabe, les noms de personnages : l'Assise ou Zahra, enfin le titre : *La Nuit sacrée*[802].

Nuits, par petits bouts. Je sautais d'une nuit à l'autre et imaginais bien les conséquences du désordre que je provoquais. » *Ibid.*, p. 146.

[800] BEN JELLOUN Tahar, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, p. 182

[801] C'est l'interprétation faite par May Farouk dans son étude sur l'œuvre de Tahar Ben Jelloun. Les traces d'une modélisation par *Les Mille et Une Nuits* seraient, outre les références, la duplication des récits par les différentes versions de l'histoire de Ahmed-Zahra dans *L'enfant de sable*, les enchâssements – limités – et le « style oriental » des images. Cette interprétation demande quelques forçages puisqu'elle élague la littérature narrative pour la centrer sur *Les Mille et Une Nuits*, mais elle n'est pas inintéressante d'un point de vue pragmatique et du choix de référence recevables par le lecteur. FAROUK May, *Tahar Ben Jelloun, étude des enjeux réflexifs dans l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 131-141.

[802] GAILLARD Sarra, « Le retour du récit dans les années 1990 : Oralité, jeu hypertextuel et expression de l'identité chez T. Ben Jelloun, R. Mimouni, F. Mellah, V. Khoury-Ghata et A. Cossery », Thèse de doctorat nouveau régime, sous la direction du Pr. Charles Bonn, Université Paris-Nord-Villetaneuse, 1993, p. 121. Pour l'analyse de la phrase, l'autrice ne prend qu'un seul exemple d'une structure figée « cinq doigt d'une main » traduite littéralement de l'arabe dialectal et montre la similitude entre la structure syntaxique en arabe et en français ainsi que celle du nombre de syllabes. C'est peu pour pouvoir extrapoler. L'idée d'une transposition de l'oral à l'écrit rend mal compte de tout ce qui change dans le passage d'un mode à l'autre : rythme de la prose, structuration supra-phrastique, disparition de la gestuelle et des intonations… Plus loin, en étudiant l'origine du titre, elle nuance justement l'idée de transposition : « le travail de l'auteur ne consiste pas à rendre en français, telle quelle sa langue maternelle; mais à créer un texte littéraire "beau et exigeant" [Ben Jelloun], à partir du rapport qu'elle peut avoir avec sa langue d'écriture. » *Ibid.*, p. 124.

La notion d'oralité pose évidemment problème : il s'agirait de ne pas confondre la variation interne à une langue et une pratique narrative. D'après Sarra Gaillard, *La Nuit sacrée* cumulerait les deux : des traits calqués de la langue dialectale et des motifs de la littérature orale, afin de rendre une « voix essentiellement féminine[803] » et inscrire des traces de la langue arabe dans la langue française plutôt que de transposer l'oral et de former une « bilangue[804] ».

Tahar Ben Jelloun réinvente une tradition du « conte oriental », à partir des contes populaires et des *Mille et Une Nuits*, entendues enfant, redécouvertes à l'âge adulte et transformées par une écriture romanesque au confluent d'autres influences :

> Souvent, la critique dit que mes romans sont des contes. Or, ce n'est pas tout à fait juste, parce qu'un conte est quelque chose qui est raconté, qui est dit, parlé. Or, moi, je travaille énormément mon écriture, j'emprunte tout de même à des influences venant de l'Occident. L'écrivain qui m'a le plus incité à écrire c'est James Joyce. […] Or, s'il y a quelque chose d'absolument éloigné du conte oriental c'est bien Joyce. Ils n'ont rien à voir et pourquoi je revendique ces deux héritages : l'héritage de ma grand-mère qui me racontait des histoires et puis l'héritage d'un grand écrivain : James Joyce ; l'un m'a donné une structure romanesque assez extraordinaire et puis l'autre m'a donné l'envie de raconter des histoires[805].

Dans la perspective d'une implication du lecteur dans le jeu intertextuel et l'interprétation du texte, *Les Mille et Une Nuits* ont l'avantage de pouvoir être facilement reconnaissables en tant que modèle de *La Nuit sacrée* et de permettre un rattachement de la *Nuit sacrée* à ce qui a été construit comme une tradition du conte oriental, mélangeant *topoï* de la réalité arabo-musulmane, conteuse, sexualité et enchâssement des histoires[806].

Si nous admettons que *Les Mille et Une Nuits* sont un modèle, qu'en déduirons-nous ? Dans une lecture rétrospective, Zahra deviendrait une Schéhérazade[807] libérée, beaucoup plus

---

[803] *Loc. cit.*

[804] « Il n'est pas un écrivain bilingue, avertit Jean Déjeux, mais par la pratique de l'écriture française il a appris […] sa différence. […] La différence exprimée dans la langue étrangère est non seulement celle de son être marocain et de sa culture première, mais encore celle de la perte que le phantasme central révèle et que la fiction littéraire tente de faire partager au lecteur à travers une symbolique de simulacres et de masques, de dissimulations et d'ambiguïtés, sachant mal parfois la blessure. » DÉJEUX Jean, art. cit., p. 275. Voir ce que nous avons dit plus haut sur la « vocalité diglossique ».

[805] BEN JELLOUN Tahar, « L'imaginaire dans les sociétés maghrébines », dans *Les cultures du Maghreb*, Maria Roque (dir.), Paris/Montréal, L'Harmattan, 1996, p. 142.

[806] Pour une problématisation de la notion de « tradition » et de l'opposition entre « société d'écriture »/ « société traditionnelle », se reporter à LENCLUD Gérard, « Qu'est-ce que la tradition ? », dans *Transcrire les mythologies : tradition, écriture, historicité*, Marcel Détienne (dir.), Paris, A. Michel, 1994, pp. 25-44. L'auteur présente les objections formulées à l'encontre d'une évidence de la tradition par laquelle le présent se situe dans la continuité du passé et il compare les deux manières d'inverser la tendance en pensant la tradition comme une « invention » ou une « fabrication. »

[807] En étudiant l'onomastique, « Sachant par ailleurs que Zahra détient la parole, dans *La nuit sacrée*, un peu comme Shahrazâd dans *Les Mille et Une Nuits*, on se demande si par un jeu sur l'homophonie au niveau du radical, (*Zahra*) ne donne pas la réplique à (*Shahra*), la fameuse conteuse orientale, détentrice d'une parole vive et séculaire; du moins telle que Arabes et Occidentaux se la représentent. » GAILLARD Sarra, op. cit., p. 124.

subversive que son modèle car elle ose conter au dehors et raconter sa vie – mais moins subversive parce qu'elle ne lutte pas contre la mort. En outre, la démarche spirituelle cèderait la place au merveilleux des *Nuits* ou cohabiterait avec, dans une représentation de l'entre-deux du rêve et du réel, de la fiction et de la vérité. Enfin, l'envie du père d'avoir un fils à tout prix serait une reprise d'un motif fréquent dans les *Nuits.* Le lecteur se satisfera de « scènes de genre », de motifs caractéristiques comme l'intimité au hammam et les pratiques sordides de la sexualité – qui relèvent en même temps d'une représentation délibérément fantasmatique et névrotique de la réalité.

Cet encodage du conte oriental et les expressions imagées donneraient du grain à moudre à ceux qui ont accusé Tahar Ben Jelloun d'exotisme[808]. Il faut reconnaître que beaucoup d'ingrédients y sont : arrière-plan de la place Jemaa el-Fna, conteuse, lieux communs du conte oriental, société réduite à son refoulé et à la morbidité psychique qui en découle, violence envers les femmes… Est-ce le prix à payer pour une dénonciation ? Les dommages collatéraux du plaisir de l'imagination ? Une adaptation à des codes littéraires ? De la complaisance[809] ? Tahar Ben Jelloun y a répondu dans ses interventions par le droit à la liberté d'imagination, par le plaisir de l'écriture dans la langue française et par le « passage » d'un imaginaire collectif dans une création individuelle. En 1996, il se défendait ainsi d'un discours réaliste sur le Maghreb, rendu impossible par ce que la « réalité [y] dépasse la fiction[810].» Sa démarche serait plutôt celle d'un « écrivain qui appartient à cet imaginaire populaire riche et complexe […] » et « cambriol[e] le réel », « ce qui veut dire prendre du réel un certain nombre d'éléments et de matériaux pour fabriquer les fictions que l'écrivain redonne, ensuite, au public. […] le "cambrioleur" est quelqu'un qui présente, en fait, un miroir. Ce miroir est forcément déformant mais il oblige les gens à se voir dedans. […] La littérature, dans la mesure où on lui donne de l'importance, devient plus importante que le

[808] Surtout à la sortie de *La Nuit sacrée*. Sur cette polémique voir BOURKHIS Ridha, DEJEUX Jean, « Entretien avec Jean Déjeux », dans *La rhétorique de la passion dans le texte francophone. Mélanges offerts à Jean Déjeux*, Ridha Bourkhis (dir.), Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 183-187.

[809] Pour Sarra Gaillard, « si T. Ben Jelloun se laisse envahir par divers aspects de sa culture maternelle, c'est moins pour amuser un public européen avide, il est vrai, d'insolite et de magique, que pour traduire au plan scripturaire son altérité ». Quelle altérité ? Celle du regard français sur l'Arabe : « la "fausseté" ou "le degré de fidélité" d'une image par rapport au pays "regardé" devient ici un faux problème, car l'image littéraire, plus qu'une représentation collective, ou [idéologique] est d'abord dans le cas de Ben Jelloun une image au sens plastique et artistique du terme; c'est à dire une icône. […] L'écriture de T. Ben Jelloun réfléchirait par conséquent le regard narcissique du Français sur l'Arabe. Dès lors, *La Nuit sacrée* devient une surface dans laquelle le lecteur français se reconnaît puisqu'il y retrouve sa représentation, son propre langage sur l'Autre. » *Ibid.*, pp. 174-175. N'y a-t-il pas contradiction entre expression de son altérité et aliénation au regard de l'autre ? Dénonciation des maux d'une société et leur neutralisation par la réflexion du « regard narcissique » ?

[810] BEN JELLOUN Tahar, « L'imaginaire dans les sociétés maghrébines », art. cit., p. 139.

réel, alors que le réel est plus terrible, plus terrifiant que tout[811]. » Le réel est plus complexe également, plus subtil et plus hétérogène.

Le récit de Tahar Ben Jelloun fait prédominer l'imaginaire des contes et de la littérature sur la représentation de la réalité, cet imaginaire étant susceptible de mieux révéler les blessures, les manques-à-être et les angoisses. *Les Mille et Une Nuits* président au désir d'écriture, elles stimulent l'envie de raconter des histoires et c'est surtout, semble-t-il, de cette manière que les textes de Ben Jelloun les nomment et les honorent : « J'adore raconter des histoires. C'est un métier et une passion. Ça permet de dire autre chose que l'événementiel. Le principe littéraire le plus fondamental de tous les temps, c'est celui des *Mille et Une Nuits.* Raconte-moi une histoire ou je te tue… Nous sommes condamnés à raconter des histoires sous peine de disparition[812]. » Un personnage de *L'Auberge des pauvres* précise ce refus de « l'événementiel » : « […] les gens ont besoin de rêver et d'oublier leurs misères, ils aiment qu'on leur raconte des histoires comme si nous étions encore à l'époque des *Mille et Une Nuits*[813]. » Raconte-moi une histoire pour me divertir du réel : principe suprême des *Mille et Une Nuits*. Les écrivains dont nous avons parlé précédemment, Mourad Djebel, Salima Ghezali, Arezki Metref, Mostefa Nissaboury créaient justement pour dire qu'ils n'étaient plus à l'époque des *Mille et Une Nuits*.

Bien que le modèle des *Mille et Une Nuits* ne paraisse pas très donateur en significations, *La Nuit sacrée* méritait un peu d'attention pour le présupposé transtextuel qui peut intervenir dans la lecture et par la différence entre les enjeux de cette énonciation orale et celle des textes évoqués précédemment. *La Nuit sacrée* fait certes entendre la voix d'une femme tenant des propos contestataire de l'idéologie dominante mais, à la différence des personnages féminins dont nous avons parlé, ce n'est pas pour questionner son inscription socioculturelle mais pour la nier. Passive, laissant l'initiative aux autres, refusant toute attache sociale, elle réduit aux pulsions et à la blessure de son sexe[814].

---

[811] *Ibid.*, pp. 144-145.
[812] BEN JELLOUN Tahar, « Deux cultures, une littérature », Propos recueillis par Pierre Maury, L*e Magazine Littéraire*, n°329, 1995, cité par Alina Gageatu-Ionisescu, op. cit., pp. 188-189.
[813] *Id., L'Auberge des pauvres*, Paris, Seuil, 1999, p. 283.
[814] Dans une analyse au vitriol de l'idéologie des romans, Françoise Gaudin affirme que le point de vue reste phallocentrique et orientaliste : « Les textes accomplissent une bonne action : ils font entendre la voix des femmes. L'auteur donne la parole à la mère comme il la donne à Aïcha, à Dada, à Zineb et aux autres. Sans vouloir contrecarrer la portée "révolutionnaire" d'un procédé dont on mesure l'artifice, on admettra que le rôle de la femme est bien réduit. Outre que son importance dans la perpétuation des traditions et des modèles a déjà été soulignée, elle n'a dans le récit aucun rôle spécifique. C'est une image, comme le fantasme, qui sert parfois de bouée à un être perdu. » GAUDIN Françoise, *La fascination des images. Les romans de T. Ben Jelloun*, Paris, L'Harmattan, coll. « Littérature », 1998, p. 147.

Par la scénographie du conte, il figure la présence d'une autre langue et manifesterait un rattachement à une tradition du conte arabe. Mais ce n'est pas pour transmettre un legs : le point de vue fantasmatique sur l'individu et la société l'emporte sur le questionnement de l'héritage et sur les moyens et le sens de la transmission.

Il n'y a pas que la narratrice et que le statut de la vérité qui soient ambigus : l'héritage affiché par le texte l'est tout autant, entre ancrage dans une culture arabe et conversion au conte oriental.

5. « Le possible n'est pas possible » : Shéhérazade et *Lilith*

> « Peut-être que l'un des prénoms de Shéhérazade avait été Lilith ou Layil ? Peut-être s'agissait-il d'une précédente épouse de Chahriâr, assassinée par le souverain[815] ? »

Auteur de *Shéhérazade et son romancier (2e éd.)*, l'écrivain iranien Reza Baraheni reprend avec plus de précision Shahrâzâd et son mythe dans *Lilith*, un texte moins labyrinthique et complexe mais tout aussi déconcertant. Ce récit à la première personne parodie la genèse de l'homme par le discours de Lilith, cette femme qui, selon un mythe judaïque, aurait précédé Eve aux côtés d'Adam. Première d'entre les femmes, née du limon et non de la chair de l'homme, elle fut chassée du Paradis pour avoir refusé de se soumettre à Adam.

Dans un premier temps, plus qu'une parodie, *Lilith* est un travestissement burlesque du mythe judaïque :

[815] BARAHENI Reza, *Shéhérazade et son romancier (2e éd.), ou l'Auschwitz privé du Dr Charifi* [1997], trad. Katayoun Shahpar-Rad, Paris, Fayard, 2002, p. 54.

> Ça se passe avant l'apparition d'Evavia. Elle n'existe pas encore. Ou alors, si elle existe, Adonanaï ne nous l'a pas encore ramenée. Franchement, de quoi il a peur, Adonanaï ? Bon, il y avait cette caméra dans les mains d'Adadam. Il photographiait n'importe quoi. Il filmait. Pas moyen de savoir ce qu'il branlait. En plus, chaque fois qu'il voulait faire la mise au point, sa main tremblait. Il aurait bien aimé que je l'aide, mais moi, ça ne m'intéressait pas. J'y vois toute seule, pas besoin de voir à travers ce machin-là. […] Adadam n'était pas du tout curieux de moi. […] Un vrai benêt, une merde, de la tête aux pieds c'était une merde. […] Il se promenait tout nu, caméra à la main, avec son bout de chair tordu en trop, collé en haut des cuisses[816].

Dieu, affublé du sobriquet « Adonanaï », prend très à cœur son rôle de metteur en scène ; il veut filmer, caméra au poing, les premiers ébats du couple. Ce Démiurge très intelligent, voyeuriste et narcissique, est néanmoins affligé d'un fort handicap : l'amnésie.

Ayant refusé de se coucher sous Adadam et ayant inversé les positions, Lilalou-Lilith s'exile du Paradis et laisse sa place à Evavia, Eve, soumise comme les anges. Elle gagne la nuit d'où elle tire son nom, l'obscurité qui la *voile* et la dérobe au regard et à la puissance d'Adonanaï.

Shahriar fait partie des avatars d'Adonanaï. Shéhérazade est « sœur » de Lilith

> Shéhérazade dit [à Lilalou] : "Dans l'ancien temps, c'était un peu plus facile. Tu racontais une histoire au type. Impossible de savoir ce qui se passait dans sa tête. […] Cette vie est à crédit. Elle se paie à coups d'histoires. Elle dure tant que je conte. […] Je déversais un flot continu. Je vivais sous la menace de l'épée, alors ma langue se déliait. Je tissais là, juste devant lui, et le canevas que j'avais préparé se modifiait du tout au tout. Il écoutait comme un enfant. […] il disait : "Raconte seulement, raconte, car j'ai peur de moi-même, je m'effraie. Si tu te tais, je ne sais quel fléau j'infligerai au monde"[817]."

Frappée et sodomisée par un Shariar brusquement furieux, Shéhérazade raconte l'histoire du médecin Yûnan en y incluant d'autres motifs : celui de la maladie d'amour décelée seulement par une personne plus perspicace que les autres et celui du roi qui veut s'approprier une esclave. À partir de ce moment, Shéhérazade décide de tromper Shahriar et son désir la porte vers un poète, seul homme avec qui elle pourrait connaître l'union et le plaisir, un frère : « je dis des histoires, lui des poèmes : quoi de plus fraternel[818] ? »

---

[816] BARAHENI Reza, *Lilith*, trad. Clément Marzieh, Paris, Fayard, 2007, p. 11. Reza Baraheni est né en 1935 à Tabriz en Iran. Sa langue maternelle, l'arézi, est interdite et il s'exile dans la langue persane puis dans la langue anglaise. Il a enseigné la littérature à Téhéran avant d'être emprisonné sous le régime du Shah puis sous celui de la République Islamique. Après sa libération, interdit d'enseignement, il anime un atelier littéraire clandestin. Il part au Canada en 1990 après avoir échappé à plusieurs tentatives d'assassinat et recommence à enseigner la littérature. Certains de ses textes, écrits en persan et en anglais, sont censurés en Iran.
[817] *Ibid.*, pp. 46-47.
[818] *Ibid.*, p. 64.

> J'ouvrais. Il entrait. A peine avait-il refermé la porte que j'étais dans ses bras, sans volonté. Lilalou, comment raconter ce qui se passait avant et ce qui se passait ensuite ? Tout se mélangeait, je ne sais comment, c'était à la fois mêlé et démêlé. Je ne distinguais, pas plus que lui, mes membres des siens. Chaque fois j'avais la sensation d'être une fleur qu'il devait remarquer, cueillir et respirer pour la dévorer ensuite, l'anéantir. Mais il n'y avait pas de fleur. Pas avant son arrivée. La fleur, il la façonnait entre ses doigts. […] Avec lui, Lilalou, je ne savais jamais si j'étais au-dessus ou en dessous, c'était comme si j'étais au-dessus ou en dessous, c'était comme si on m'avait étendue pour dorer mon corps au soleil […] C'était une liaison toute particulière, tissée dans une autre matière, d'un autre monde[819].

Ce passage est à mettre en regard de l'union fugace de Lilalou avec un autre poète. Dans un bordel de Tabriz, Lilith se fait passer pour une vierge dont l'hymen se régénère après chaque défloration. Des files d'hommes se pressent pour « la gloire d'écarter en personne le voile de l'hymen. […] Une fois satisfaits mes clients perdent l'usage de la parole. Ils ne peuvent répéter à personne le secret de l'hymen. Ils deviennent muets et s'habillent de noir. Aucun n'est à même de raconter son histoire[820]. » Un poète se présente, qui aspire à comprendre le mystère de l'hymen et celui des hommes habillés de noir. Il est mis dans un panier et introduit dans un jardin paradisiaque. Interdit d'aimer Lilith, il contient son désir avec les suivantes de celle-ci pendant sept jours et sept nuits.

> J'ai envie de lui dire qu'il vit à des milliers d'années dans le passé ou dans le futur. Qu'il est sorti de l'axe du monde. […] Cette distance, il faut la conter partout à haute voix. J'ai envie de lui dire que son désir est un désir fictionnel dont l'écho fera vibrer les ciels et la terre. J'ai envie de lui révéler le paroxysme de l'imaginaire. Je me déshabille. Entièrement nue, je lui dis d'en faire autant. Je congédie toutes mes femmes. […] Un instant il me regarde dans les yeux. Je veux qu'il voie. Peut-être se rappellera-t-il qui je suis. J'entrouvre ses lèvres avec ma langue, je l'y abandonne. Il ferme les yeux, rien qu'un instant. Je lui dis : "Ouvre les yeux".
>
> Il les ouvre. Il est dans le panier et descend dans l'obscurité. […] Maintenant il porte un habit de deuil et erre de ville en ville. À ses yeux, le monde entier porte le deuil. Nul n'est chez soi[821].

L'extase a duré à peine plus qu'un battement de paupière. La perte de la félicité pour ne pas avoir pu contenir son désir jette dans le malheur mais laisse ouvert l'espoir : « chaque millénaire il y a un homme, un ticket à la main », qui n'est pas vêtu en noir mais qui « redescendra du panier en pleurs[822]. »

La structure narrative, de la découverte des hommes en noir jusqu'à la sortie du paradis et le port de l'habit de tristesse qui s'ensuit, sont réécrits de l'histoire de la première princesse dans *Le pavillon des sept princesses* de Nezami. Une version de cette structure se retrouve

[819] *Ibid.*, p. 63.
[820] *Ibid.*, p. 93-96.
[821] *Ibid.*, pp. 110-111. Le gardien du bordel est un certain « Monsieur K. », figuration de Franz Kafka. « Parce qu'il a le sens des responsabilités, il s'est posté à l'entrée du bordel et déchire les tickets. A ses yeux, tout le monde est au service d'une grande machine infaillible. » *Ibid.*, p. 103.
[822] *Ibid.*, p. 111

également, sensiblement différente, dans l'histoire du troisième calender dans *Les Mille et Une Nuits*.

Les deux unions avec les poètes s'opposent aux deux scènes de viol : Shéhérazade par Shahriar, Lilalou, âgée de treize ans, par son geôlier. Après le viol, face au bourreau, c'est elle qui crie « Coupez-coupez ! », écho à Adonanaï qui, quand Lilalou faisait rater le tournage, criait de derrière sa caméra : « Coupez ! Coupez ! ». Couper la tête, couper le voile, couper le regard : trois gestes liés à la puissance masculine et à son désir de mort.

Contre cette séparation, qui est celle de toute métaphysique, la rencontre incestueuse de Shéhérazade et de Lilith avec deux poètes attribuerait à la création littéraire le pouvoir de rapprocher ce qui était séparé. Ces deux réécritures procèdent différemment : la première transforme nettement le conte de Shahrâzâd ; la seconde suit la structure de l'histoire tirée du *Pavillon des Sept Princesses*. En revanche, ces deux réécritures ont des résultats similaires : la séparation. La violence sanctionne la trahison de Shéhérazade : elle et son amant poète sont lapidés. « Shéhérazade demande : "C'est maintenant qu'ils frappent ?" Je réponds : "N'aie pas peur, ce n'est pas toi que les cailloux toucheront." Les meneurs lancent les premières pierres. Je tiens Shéhérazade dans mes bras. Je termine la toile, la plie et la range en moi. Maintenant, les yeux bandés, je passe au travers des pierres qui me traversent. Sans me retourner je les vois : ils gisent tous deux sous le tas de cailloux[823]."

En aboutissant à une séparation, ces deux réécritures de textes fictionnels appellent ainsi toute création littéraire à retenter l'union incestueuse de Lilith avec Shéhérazade et des deux femmes avec les poètes. Commentant ces deux épisodes, Clément Marzieh, le traducteur de *Lilith*, à l'interprétation duquel nous nous rallions, explique :

> Ces deux femmes, de chair et de verbe, cherchent l'homme qui les libérera de l'aliénation des pères et du mensonge, qui saura, en s'unissant à elles, dissiper les malentendus. Ce ne peut être qu'un poète, qui révèlera, comme une évidence, mais aussi une révolution, l'entière liberté de la jouissance. Par cette union, conteuse et conteur font entrer le monde dans l'ordre de la pure existence, au-delà de toute contingence […].
>
> Ce mélange pur de la poésie et de la prose, des deux sexes dans un élan parfait d'amour, un désir pur, semble l'objet ultime de Réza Barahéni, l'expression de la vie même, l'essentiel préservé, le seul reste palpitant, encore vivant, jusque sous les coups les plus durs portés à l'intégrité de l'âme et du corps, dans la torture des geôles et l'aliénation de la morale[824].

La voix du désir attaque le logos masculin sur le terrain du langage. Lilith se rebelle contre le langage démiurgique et sa logique idéaliste : le nom crée la chose, l'architecture du

[823] *Ibid.*, p. 67-68.
[824] MARZIEH Clément, « "A quoi aurait-il servi d'avoir une sœur sinon ?" », publié sur le site de la revue remue.net : http://remue.net/spip.php?article2117 [dernière consultation le 24/10/2011]

logos reflète celle de l'univers. Le discours provocateur, blasphématoire vise tous les mythes monothéistes, et au moins un de leurs avatars : *Les Mille et Une Nuits*, qui légifèrent la supériorité de l'homme sur la femme et répriment par la violence la peur provoquée par la femme.

Le code des mythes est déréglé par la voix qui met à nu certains des signes majeurs, dont celui du voile et de ses différentes significations.

> Pourquoi aucune femme ne pourrait-elle voir Dieu et monter au ciel en un clin d'œil le jour de cinquante mille ans ? Les espaces vides qui s'étendent entre les planètes et les millénaires et qui s'étirent jusqu'à l'infini, ne m'appartiennent-ils pas ? Ce mot que je prononce à l'instant ! C'est dans le langage que le viol du monde, du temps et de la raison s'est perpétré. Cette langue ne m'appartient-elle pas ? Quel est le lien entre cette langue et ces sexes pour qu'on répète sans cesse : "Préservez vos sexes". Du seuil où je me tiens, moi, Lilalou, je franchis le cadre et j'annonce qu'il n'y a qu'un seul espace, celui du rideau, celui du théâtre, du jeu, ce jeu même. […] Nous parlons par la fente du rideau[825].

La voix de Lilith, qui « ne surgit véritablement que dans l'obscurité », affole la polysémie du voile : l'hymen, le rideau, l'invisible mystérieux, et le manipule à plaisir en saturant les emplois de ces référents. Tous ces voiles, qui interdisent à la femme de dominer du regard, sinon subrepticement, par la fente du rideau, s'unissent dans le signifié noyau qui dit la séparation entre le possible et l'impossible, le permis et l'interdit, la séparation fondatrice des mythes sacrés et de la domination de l'un sur l'autre.

« Nous parlons par la fente du rideau » : le rideau, voile-objet garant de la virginité, est traversé ; la transgression du signifiant-capital, le voile, devient le signe de la transgression poétique. Malgré l'hymen, à travers l'hymen, la femme parle par son sexe, hors de la sphère du pouvoir, dont elle rompt le cercle ; elle parle de l'autre côté de la langue, par le souffle – qui fait la poésie. La parole de la femme, Lilith ou Shéhérazade, est ce souffle venu des entrailles, exhalé de cette fente, de cette source tellurique et physique et qui crée le monde[826].

Le refus de la séparation, cette remontée au-delà d'un partage originel, c'est ce que Reza Baraheni appelle dans *Lilith*, dans *Shéhérazade et son romancier (2 éd.)* et dans d'autres textes, l'inimpossible. Ce n'est pas la négation de l'impossibilité, par quoi on reste dans le système binaire, mais la négation du clivage fondamental. Réaliser l' « inimpossible » revient à la création quand elle ne sépare pas le réel et le rêve : Lilith parle, dit et écrit dans le rêve des hommes, comme sa sœur qui, dans *Shéhérazade et son romancier*, fait naître les rêves par lesquels elle apparaît au romancier.

[825] *Ibid.*, p. 59
[826] *Ibid.*, p. 64.

Entre la parodie du début et la réécriture sérieuse de la fin, la voix de Lilith cite, moque, invective et, à son acmé, se grise de scansion et se déchaîne en glossolalies – point extrême du dérèglement de la langue. Cette voix démembre la syntaxe et la logique : la séparation, acte fondateur des mythes de domination, est réincorporée dans une langue du désir où le rythme et le souffle de l'oralisation font l'union. Dans l'histoire de Shéhérazade, derrière le rideau se tiennent les scribes : le voile distingue l'oral de l'écrit. La création littéraire, telle que la conçoit Reza Baraheni, refuse cette autre séparation qui discrimine l'élevé et le vulgaire, le savant et le populaire, l'idéal de l'écrit et le commun de l'oral. C'est pourquoi tout texte n'a de vie que lu et devenu souffle.

Achevé en 2005, le texte *Lilith* est aussitôt adapté par le metteur en scène français Thierry Bedard – qui avait collaboré avec Baraheni pour créer *En Enfer* et *Leçons de poétique* au festival d'Avignon. Le spectacle, intitulé *Exilith*, est joué en France et en Suisse. La voix de Lilith, venue d'un corps polymorphe, cette langue du désir, sensible dans le rythme prosodique du texte grâce à l'excellente traduction de Marzieh, trouve sur la scène une parfaite incarnation.

Dans le dossier de presse, Reza Baraheni donne des indications sur ce qu'il a voulu faire passer dans ce texte :

> *Exilith* devrait être lu pour ce qu'il est : un texte sur les femmes, la femme originale, la première femme, la femme rêvée. Mais c'est aussi un texte de la souffrance des femmes partout dans le monde, en particulier la souffrance des femmes au long des âges sous le joug des trois patriarcats d'Abraham.
>
> Judaïsme, Christianisme et Islam. C'est aussi la souffrance des lieux de désastres politiques contemporains, mais se référer seulement aux atrocités de régimes violents politiserait le texte à un degré qui annihilerait sa valeur artistique.
>
> *Exilith* c'est la langue du désir, de l'imaginaire du désir, avec lesquels arrive la douleur que crée la privation du désir et du plaisir, c'est-à-dire l'oppression.
>
> Je vois ce matériau de prose et de poésie comme un royaume de désir, d'imagination, de plaisir, et de l'agonie qu'est la privation de tout cela. En ce sens souffrir c'est être privé de l'accès au plaisir, qui est également l'accès fondamental à l'art. Voyez, même dans la langue de la religion se distingue le reflet du désir ; c'est pourquoi elle séduit les gens. Lisez ce texte de ce point de vue je vous prie. Il ne faudrait pas le réduire à une provocation politique ou religieuse. Nous montons sur scène avec notre désir et notre imagination, et avec la peine d'en être privé[827].

Sur scène, le désir évolue dans les corps d'une comédienne et d'une danseuse. Le dépouillement du style a pour espace le dépouillement de la scène et la nudité des deux femmes. Les voiles, des vieux tapis persans et des couvertures, font des rideaux, reposent sur la nudité de la comédienne, s'agitent avec la danseuse ou volent sur la scène. La voix de la

[827] À consulter en ligne : http://cdr.tours.pagesperso-orange.fr/0506spectacles/exilith/EXILITH.pdf

femme dialogue avec le son d'un saxophone pour réaliser l'union de deux souffles, féminin et masculin, et recouvrer ce que la voix a de plus physique.

La création de Reza Baraheni a consisté à retourner au-delà de Shéhérazade, encore plus loin que le mythe profane des *Mille et Une Nuits* dont la scène expose le clivage homme/femme et le rapport de domination : l'homme qui a le droit de trancher, la femme qui subit, les scribes qui transcrivent peut-être derrière le rideau. Ce n'est plus Shéhérazade qui fait entendre les autres femmes, mais Lilith qui s'incarne en Shéhérazade et la fait parler. *Exilith*, enfin, achève la recherche d'une langue au-delà de la séparation : la mise en voix et en corps de Lilith et le vol des voiles abrogent la loi de séparation. Il n'y a plus de scribes derrière les rideaux.

6. Conclusion

À la faveur de ce chapitre, nous avons pu compléter des observations faites au chapitre précédent. La mise à l'épreuve du mythe de Shahrâzâd, son désœuvrement, ont conduit à admettre l'obsolescence du modèle pour la création, parce qu'utopique dans *Les amants de Shahrazade*, parce qu'inapproprié à la modernité d'une écriture singulière dans *Pour en finir avec Shahrazade*.

Shahrâzâd reste pourtant une référence à partir de laquelle penser la création féminine. Ce qui est retenu est la relation de Shahrâzâd à Dunyâzâd tandis que Shahriyâr n'est plus l'adversité neutralisée au bout de mille et une nuit mais la négation malgré laquelle il faut créer, voire la condition de la création. Le mythe devient celui de la création féminine, née malgré et contre l'adversité : domination masculine, marginalisation, dédain.

Cette interprétation, distante d'avec le conte de Shahrâzâd, répond à l'écart entre le mythe et une situation contemporaine d'exil : exil du référentiel passé, exil d'une langue, exil d'un pays.

Si dans *The Night Counter*, le personnage permet que soit racontée l'histoire de la famille de Fatima et l'identité culturelle construite par la nouvelle génération, dans *Apprivoiser l'insolence* et *Par la queue des diables* la figure de la conteuse initie une création personnelle dans un mouvement de don et de contre-don : don de contes pour la construction d'une identité personnelle, contre-don de l'écoute et de l'écriture à venir et collaboration des

mémoires : celle du pays d'où la conteuse est partie et celle de pays présent ou de sa marge. L'objectif de Dominique le Boucher serait à rapprocher de celui d'autres écrivaines et écrivains afin de mieux comprendre l'enjeu d'une transmission des contes qui ne soit pas exotisme ou pure nostalgie : « […] mon principal souci était de donner aux gens l'impulsion du conteur et de leur faire prendre conscience de ce que nous perdrons en ayant supprimé cette facette essentielle de notre transmission commune d'un inconscient social et individuel[828]. »

Pour les écrivaines, l'enjeu consiste à faire d'un modèle traditionnel une œuvre individuelle, transformatrices de valeurs, ce qui les conduit à remettre en cause le schéma moral du conte et le prestige du personnage et à réévaluer les situations d'exercice du discours littéraire. Le mythe de Shahrâzâd devenue initiation à un discours féminin correspond à la structure de base proposée par Jamel Eddine Bencheikh. L'affrontement des discours, celui qui a été tu et celui qui occupe l'espace, détermine ainsi *Pillars of Salt*, *La Nuit sacrée* et *Lilith*. Mais seul le premier construit un discours féminin en tant que narration d'une identité personnelle subvertissant la domination masculine. *La Nuit sacrée* réinvente une tradition du conte oriental pour raconter la libération spirituelle d'un être fait de cauchemars, ni homme ni femme. *Lilith*, enfin, occupe une place à part dans le corpus. Sa critique du mythe et de ses signifiants cardinaux par une poétique du désir le rapproche de l'entreprise romanesque de Githa Hariharan. À partir d'un dialogue, d'une interpellation et d'une exploration du mythe, tous deux tentent de proposer une création capable d'aller en-delà ou au-deçà du mythe patriarcal. Alors que *La Nuit sacrée* rêve la voix d'une Shahrâzâd asexuée, dont le désir est absent de la langue du texte, *Lilith* crée la poésie d'une voix féminine très loin des charmes orientaux de la parole conteuse.

[828] LE BOUCHER Dominique, citée dans CHAULET-ACHOUR Christiane, « Mémoire métisse, "le secret du jardinier". A l'écoute de Dominique Le Boucher », art. cit., p. 240.

CONCLUSION

Dans la première partie de cette thèse, le mythe de Shahrâzâd représentait dans les récits de John Barth et Italo Calvino l'art narratif des contes, dans une version réélaborée du motif du lecteur avide d'histoires. L'autre grande direction du mythe va vers la symbolique de la Femme éternelle présenté par Hiam Aboul Hussein et Charles Pellat. Dans ces deux directions, comme dans celle dessinée par notre corpus, il arrive que la réécriture atteigne une limite où le conte n'existe plus – sauf chez Barth, comme hypotexte à recouvrir, à transposer.

Tout se passe comme si le mythe littéraire de Shahrâzâd différait du conte proprement dit : il a tendance à se rétracter en un motif cliché de la narration contre la mort, absentant le reste du conte-cadre et *Les Mille et Une Nuits*. L'enjeu se déplace. Selon la perspective que nous avons choisie, où ce motif organise un discours de contestation et d'autres formes d'expressions, singulières, c'est la tendance qu'il s'agirait de souligner. Elle représente en soi, par l'abandon des *Mille et Une Nuits*, un geste significatif, qu'il soit revendiqué ou non. Le mythe y est transformé par les exigences de l'expression d'une identité personnelle, de la transmission de modèles de comportement moraux et sociaux adaptée à la société contemporaine. Le motif représente surtout une figure du passage, de la transmission. Les deux romans qui reprennent le plus le conte de Shahrâzâd, *When dreams travel* et *Les Cinq et Une Nuits* font du remplacement de la matière narrative l'objet et l'enjeu de la réécriture : pour le premier, il s'agit de se réapproprier le mythe et d'opposer à une mémoire monumentale une mémoire créatrice, consciente de la responsabilité de la transmission ; pour le second, il est un espace d'utopie et d'affabulation et d'un sens du passé donné par la recréation. C'est sans doute autour de ces deux romans que les autres peuvent se lire autrement que comme une usure – véritable – du conte : fondamentalement, elles posent alors, la question de ce qui est à transmettre par la fiction.

TROISIÈME PARTIE

LES MILLE ET UNE NUITS EN COMMUN : ENJEUX LITTERAIRES ET CULTURELS

Chapitre 1 : *Les Mille et Une Nuits* et l'imaginaire oriental

1. L'exotisme des *Mille et Une Nuits*

> « Les Persans et les Turcs ne se reconnaîtraient pas… mais nous, Européens, nous les y reconnaissons parfaitement[829]. »

Monument fondateur du conte oriental, catalyseur d'une dynamique, *Les Mille et Une Nuits* d'Antoine Galland ont résisté au temps et aux versions concurrentes, francophones et europhones grâce à son importance historique et à la nouveauté qu'elle introduit. D'une part, d'après les analyses de Jean-Paul Sermain, Antoine Galland s'inscrit dans une continuité plurielle du roman du XVII^e^ siècle, ironique vis-à-vis de l'idéal chevaleresque et ses illusions, du roman du XVIII^e^ siècle qui opère un retour vers le réel objectif et du conte de fées : « Galland écrit à une époque de défiance à l'égard du merveilleux comme à l'égard du monde concret, il invente un univers qui construit l'enchantement tout en le tenant à distance, créant un espace favorable au plaisir des choses et des corps, à leur moral et à leur beauté[830]. » D'autre part, sa traduction distrayante entend informer le lecteur sur les mœurs et les coutumes orientaux : ses contes « doivent plaire […] par les coutumes et les mœurs des Orientaux, par les cérémonies de leur religion, tant païenne que mahométane ; et ces choses y sont mieux marquées que dans les auteurs qui en ont écrit et que dans les relations des voyageurs. Tous les Orientaux, Persans, Tartares et Indiens, s'y font distinguer, et paraissent tels qu'ils sont, depuis les souverains jusqu'aux personnes de la plus basse condition[831]. »

Cet avertissement, fréquemment cité parce qu'il légitime cette traduction et prépare à la lecture de contes étonnants, informe de la portée morale des récits malgré les différences culturelles : « pour peu même que ceux qui liront ces Contes soient disposés à profiter des exemples de vertus et de vices qu'ils y trouveront, ils en pourront tirer un avantage qu'on ne

[829] Un critique, au sujet de *L'Enlèvement au sérail* de Mozart, cité par SERRET Simone, p. 20.
[830] SERMAIN Jean-Paul, Les Mille et Une Nuits *: entre Orient et Occident,* Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2009, p. 126.
[831] GALLAND Antoine, « Avertissement », dans *Les Mille et Une Nuits*, trad. Antoine Galland, éd. cit. p. 21.

tire pas de la lecture des autres Contes, qui sont plus propres à corrompre les mœurs qu'à les corriger[832]. » Cette portée morale signifie que ces contes, s'ils enseignent une autre culture, n'en sont pas moins compréhensibles et proches des valeurs sociales du lectorat visé par le traducteur. Antoine Galland ne cherche pas à surprendre par l'étrangeté : à l'inverse, il s'efforce de rendre compréhensible et familier cet Ailleurs et d'amoindrir au maximum l'écart. Il « acclimate » les *Nuits* dit Sylvette Larzul :

> […] ménageant une place non négligeable aux notes et aux commentaires, c'est en fait à une véritable initiation à l'Orient que se livre le savant dans ses Contes arabes. […] L'adaptation participe [au] souci de dosage entre éléments familiers et éléments étrangers, nécessaire à la lisibilité. Quant à l'occultation, elle correspond souvent à l'évacuation d'éléments qui, du fait de leur caractère très particulier, n'auraient rien signifié pour un public encore peu averti. Ainsi, à côté d'une osmose plus ou moins poussée, entre éléments authentiques et éléments empruntés, la représentation des spécificités arabo-islamiques dans les Nuits de Galland s'opère selon un clivage particulièrement net entre un monde matériel quasiment évanescent et un univers socioculturel beaucoup mieux rendu[833].

Cette transmission respectueuse de « l'univers socioculturel » de l'Autre donne une vision embellie, luxueuse de l'univers matériel. Il offre ainsi un terrain d'élection aux rêveries sur l'Orient fabuleux propagées au long du XVIII^e^ siècle par le conte oriental et amplifiées par l'orientalisme du XIX^e^ siècle qui remplace le documentaire du conte par les récits d'aventures individuelles[834]. L'exotisme émerge de la multiplication des contes orientaux : en 1710, l'orientaliste Pétis de La Croix, rival de Galland, professeur au Collège Royal, avec l'aide supposée de Lesage, publie *Les Mille et Un Jours : contes persans*, prétendument tirés de manuscrits authentiques[835]. De Persans, ils n'ont que l'apparence : *Les Mille et un jours*[836] appartiennent en réalité à la longue série des pastiches suscités par la version de Galland. Jacques Cazotte avec sa *Suite des Mille et Une Nuits* : *le Diable en Arabie* et Gueulette avec ses *Contes chinois* tandis que des parodies, comme celles d'Hamilton[837], ou encore de Crébillon, cherchent à se moquer ou à discréditer cette mode ; les uns comme les autres,

---

[832] GALLAND Antoine, « Avertissement », art. cit., p. 22.
[833] LARZUL Sylvette, *Les traductions françaises des* Mille et Une Nuits, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 86-87.
[834] SIRONVAL Margaret, *Id.*, "The Image of Sheherazade in French and English Editions of the *Thousand and One Nights* (Eighteenth-Nineteenth Centuries)", art. cit., p. 237.
[835] Dans sa préface, Pétis de La Croix reconnaît sa dette envers Galland en soulignant les points de comparaison flagrants, voir PÉTIS DE LA CROIX, François, *Les Mille et un jours, contes persans*, Paul Sebag (éd.), Paris, Ch. Bourgeois, 1980, p. 34. L'argument du conte cadre est inversé par rapport à celui des *Nuits* de Galland : c'est une femme, Sutlumemé, convaincue à la suite d'un rêve que tous les hommes sont des traîtres, qui décide de rester vierge. Sa nourrice lui raconte alors des histoires pour la convaincre de se marier avec Togrul-Bey.
[836] Selon Martino, il ne faudrait pas sous-estimer leur impact : « encore qu'ils forment un bagage moins considérable que *Les Mille et Une Nuits*, [ils] emplirent, jusqu'à la combler, la mémoire avide des lecteurs français (p. 254).
[837] Voir à ce sujet PERRIN Jean-François, « Les contes d'Hamilton : une lecture ironique des *Mille et Une Nuits* à l'aube du XVIII^e^ siècle », Aboubakr Chraïbi (éd.), pp. 276-297. Pour tout ce qui a trait au conte oriental, voir les travaux de ce dernier ainsi que ceux de Jean-Paul Sermain.

quelle que soit leur opinion sur ces contes, sont en réalité désireux de profiter de la demande, de l'ouverture d'un marché. Mais, que leurs intentions soient favorables ou hostiles, ils contribuèrent à l'évolution du conte oriental[838]. Toujours est-il qu'ils renforcent la prégnance du conte oriental, tout en installant l'univers des *Mille et Une Nuits* dans l'imaginaire européen.

Ces *Mille et Une Nuits* ont-elles contribué à l'orientalisme ? Richard van Leewen pense que ce sont surtout les caractéristiques génériques et formelles du modèle, son ambiguïté générique et son rapport à la réalité qui ont interpellé les auteurs : « apparemment, les auteurs qui ont entrepris d'intégrer *Les Mille et Une Nuits* au champ littéraire européen n'étaient pas tant intéressés par les aspects descriptifs orientalistes que par les caractéristiques formelles de l'œuvre et son apparent succès à intégrer le naturel et le surnaturel, le réel et le symbolique. Les références à l'Oriental n'impliquent pas une vision pseudo-réaliste de l'"autre" mais un déguisement de soi et un signe de schizophrénie interne[839]. » Il poursuit :

> La traduction française des *Mille et Une Nuits* effectuée par Galland n'a pas généré un genre orientaliste, ou un ensemble cohérent d'idées sur l'Orient. Elle a en revanche stimulé le remodelage des genres européens, les enrichissant d'une « vue de dehors », de nouvelles formes et de nouveaux concepts, exprimés dans le conte oriental, le roman philosophique, le roman satirique et le roman fantastique. Elle a trouvé sa voie dans le champ littéraire européen en refaçonnant les genres existants et en les transformant par sa capacité à bouleverser les conventions génériques et à forcer les auteurs à trouver de nouvelles formes[840].

En revanche, Bridget Orr montre que dans le théâtre populaire – farces, bouffes, pantomimes, mélodrames –, la traduction d'Antoine Galland a influencé une vision de l'Orient luxueux, despotique et sensuel[841].

Deux siècles après celle d'Antoine Galland, la traduction de Joseph Charles Mardrus[842] a fait à son tour événement sur la scène culturelle française[843] et supplante pour un temps celle

---

[838] Voir MARTINO Pierre, *L'Orient dans la littérature française aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Paris, Hachette, 1906, pp. 256-270.

[839] VAN LEEUWEN Richard, « Orientalisme, genre et réception des *Mille et Une Nuits* en Europe », dans Les Mille et Une Nuits *en partage*, *op. cit.*, p. 139.

[840] *Ibid.*, p. 140.

[841] ORR Bridget, « Galland, Georgian Theatre, and the Creation of Popular Orientalism », in The Arabian Nights *in historical context: between East and West*, Saree Makdisi and Felicity Naussbaum (ed.), Oxford/New-York, Oxford University Press, 2008, pp. 102-129.

[842] Joseph Charles Mardrus passe son enfance en Egypte Sa nourrice l'emmène à des séances d'exorcismes et de guérison, réservées aux femmes. Il assiste également aux séances du conteur public. Il connaît le dialecte du Caire. À dix ans, il part faire ses études secondaires et supérieures à Beyrouth. Il obtient son diplôme de médecine en 1892. À peine arrivé à Paris en 1893, il est introduit dans le salon de Mallarmé. Margaret Sironval soulève avec beaucoup de précautions la question du rôle de Mallarmé dans la traduction des *Nuits* par Mardrus : le poète avait lu avec plaisir la récente traduction de John Payne et cherchait de son côté à faire faire une

qui la précédait. Entre temps, Caussin de Perceval en 1806 et Trébutien en 1828 avaient commis chacun une traduction mais sans parvenir à s'imposer.

Au cours de ces deux siècles, l'Angleterre s'était dotée de deux trois traductions autonomes, dont celle de Richard Burton. Deux siècles au cours desquels *Les Mille et Une Nuits* n'ont pas déserté la culture française. Au contraire, elles ont été répandues de la cour vers l'ensemble du territoire français grâce aux éditions à bas prix que transportaient les colporteurs et à l'étranger grâce aux nombreuses traductions qui en sont faites – dès 1706 pour les versions pirates[844]. À Paris, au XIX^e^ siècle, les lettrés et les artistes se procurent les éditions illustrées. *Les Mille et Une Nuits* satisfont et satisferont aussi bien l'aristocratie et les savants que les milieux bourgeois et populaires. Au XIX^e^ siècle, Margaret Sironval distingue trois types d'éditions : l'une orientaliste, lettrée destinée à un public de savants, d'aristocrates et d'artistes ; une pour « tout public » ; et une populaire diffusée par les colporteurs. Cette division en formules et en mode de transmission est à relever car, même si tout ne se passe pas comme dans le domaine arabe, on voit que plusieurs véhicules des *Mille et Une Nuits* et plusieurs publics peuvent cohabiter. En Europe, la circulation des *Nuits* dément la perspective progressiste selon laquelle elles iraient de l'oral illettré vers la transcription et la littérature : l'œuvre est capable de contenter différents types de lecteurs. Au XIX^e^ siècle, continue Margaret Sironval, les « forts tirages, destinés à rendre compte des préférences de lecture des Français, fixent du même coup le statut des *Mille et Une Nuits* considérées désormais comme modèle de valeur classique. Les contes s'inscrivent dans cette relation entre "plaire et instruire", où la valeur esthétique est aussi une valeur morale. Or, les contes de Galland s'inscrivent dans ce courant de pensée, ils sont réputés agréables, divertissants et remplis d'enseignements[845]. » Dans la deuxième moitié du siècle, l'attrait pour l'Orient incite à la multiplication des rééditions et les *Nuits* « entrent dans la littérature de jeunesse[846]. »

---

nouvelle traduction française des contes. Théodore de Banville avait été dépêché à la recherche d'un éditeur et Manet était pressenti pour les illustrations. Voir SIRONVAL Margaret, *Album* Mille et Une Nuits, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, pp. 90-91. Ce n'est pas à Paris qu'il rédige sa traduction, mais sur les paquebots où il est médecin. Avec sa femme, qu'il photographie en odalisque en 1906, ils voyagent longuement, notamment au Maghreb et au Moyen-Orient. En 1922, il publie une traduction du Livre des morts et en 1925 une traduction du Coran. Voir CHESNAIS Marion, PAULVÉ Dominique, Les Mille et Une Nuits *et les enchantements du docteur Mardrus*, Paris, Editions Norma/Musée du Montparnasse, 2004, 127 p. Ses *Mille et Une Nuits* seraient à l'image du personnage qu'était le Docteur Mardrus : encanaillées, facétieuses et mystificatrice. La personnalité du traducteur, son capacité à raconter des histoires, y compris celle de sa vie, sa connaissance du peuple cairote ont sans doute joué en faveur de son *Livre des Mille nuits et une nuit*.

[843] Voir JULLIEN Dominique, *Les amoureux de Schéhérazade*, *op. cit.*, pp. 71-119.

[844] Sur la diffusion éditoriale des *Mille et Une Nuits*, voire SIRONVAL Margaret, « Le flambeau des *Mille et Une Nuits* de Galland à Mardrus », dans Les Mille et Une Nuits *en partage*, *op. cit.*, pp. 313-328 ; *id.*, *Album* Mille et Une Nuits, pp. 42-56.

[845] *Id.*, « Le flambeau des *Mille et Une Nuits* de Galland à Mardrus », art. cit., p. 325.

[846] *Ibid.*, p. 326.

Peu repris par les peintres orientalistes, les *Contes arabes* occupent les scènes de théâtre par plusieurs spectacles à succès : un « opéra-féerie » adapté d'Aladin qui atteint cent trente représentations en 1822 ; un deuxième au Théâtre du Châtelet en 1881 avec des décors fastueux ; un troisième en 1899, à l'Olympia. Cette même année 1899, où Mardrus commence sa traduction, le poème symphonique *Schéhérazade*, composé en 1888 par Nikolaï Rimski-Korsakov, est joué en la capitale.

Ces spectacles ne sont pas les seuls. Sans forcément s'inspirer des *Mille et Une Nuits*, ballets et opéra profitent de l'engouement pour l'Orient : *Le Dieu et la Bayadère* en 1830, le ballet *Le Diable amoureux* en 1840, celui de Théophile Gautier, *La Péri*, en 1843. La certitude d'obtenir des recettes considérables est d'ailleurs une condition nécessaire à la production de décors et costumes coûteux : « Le coût de ces grands spectacles, pour lesquels on confectionne parfois de surcroît des centaines de costumes, était considérable. Etant donné le risque, les directeurs de théâtre essaient de limiter les mauvaises surprises en choisissant des sujets à la mode. Mais la splendeur des décors fait souvent ressortir la faiblesse des livrets[847]. » Certains critiques s'indignent alors du sort fait aux *Contes* de Galland par la soumission à la splendeur de l'apparat. Qui dit mode dit aussi soirées costumées : « À cette marée de sultanes et de houris auxquelles la scène et la rue ne suffisent plus, les bals masquées de l'Opéra offrent un terrain de jeu supplémentaire. […] De la scène à la ville, le chemin passe par les nombreux bals masqués, privés et publics » dont celui d'Alexandre Dumas, permettent d'être « un autre pour quelques heures, d'un autre sexe, d'un autre rang social ou d'une autre culture[848]. »

Le Livre des Mille nuits et une nuit de Mardrus satisfait le désir de plusieurs lecteurs d'avoir une version non-expurgée et authentique de l'œuvre. Comme l'ont montré les analyses de Sylvette Larzul, il entreprend le mouvement inverse à celui d'Antoine Galland en faisant une traduction exotique et étrange. Il conquiert les cercles littéraires de Paris. André Gide, Francis Jammes, José Maria de Heredia, Camille Mauclair, Pierre Louÿs ou encore Auguste Rodin ne tarissent pas d'éloges quant à cette traduction.

En parallèle à l'enthousiasme des lecteurs, cette traduction est critiquée par les orientalistes, en particulier par le traducteur des *Cent et une nuits*, Maurice Gaudefroy-Demombynes, à cause de la mauvaise foi de Mardrus et son manque de scrupules : il n'indique pas ses sources dans la traduction ; lui réclame-t-on des précisions, il fait mystère

[847] KAHANE Martine, *Costumes des* Mille et Une Nuits, Saint-Pourçin-sur-Sioule/Moulins, Bleu Autour/Centre National du Costume de Scène, 2008, p. 104.
[848] *Ibid.*, p. 97.

d'un manuscrit invraisemblable, liste toutes les sources existantes ou encore se réclame de la tradition orale. Mardrus s'appuie principalement sur l'édition de Bûlaq et emprunte à celle de Calcutta ainsi qu'à celle, bilingue, de Maximilien Habicht. Quant aux sources secondaires, il emprunte à divers recueils[849] et s'inspire peut-être de la traduction de Richard Burton qu'il a lue – et sur le titre de laquelle il calque le sien.

En ce qui concerne la méthode de traduction, il déclare ostensiblement qu'« une méthode, seule, existe, honnête et logique, de traduction : la littéralité, impersonnelle, à peine atténuée pour juste le rapide pli de paupière et savourer longuement… Elle produit, suggestive, la plus grande puissance littéraire[850]. » Il qualifie cette traduction de « littérale et complète » comme le faisait avant lui Richard Burton. Mais sa traduction n'est en fait pas moins infidèle que celle de Galland. Comme l'a montré Sylvette Larzul, la littérarité de la traduction revient à rendre l'étrangeté de la langue autre par « une pléthore de lexies transcrites », des « figements rendus mot à mot » et de nombreux calques[851], ce qui réactive les figures de la langue. Sémantiquement toujours, il fait proliférer les connotations érotiques nettement au-delà des épisodes circonscrits dans les *Nuits*.

À l'échelle du texte, Mardrus amplifie les descriptions et interpole des scènes de son cru en gratifiant son public de nombreux poncifs. « Cette inflation verbale, doublée de modifications diégétiques, n'est d'ailleurs nullement gratuite car, en filigrane, s'inscrivent les fantasmes d'un Occident qui projette sur l'Orient ses rêves de femmes offertes et de chaude sensualité[852]. » Du syntagme au texte, les manipulations de Mardrus, telles qu'elles sont présentées par Sylvette Larzul, concourent à rendre un pittoresque maximal et de l'érotisme avec une teinte burlesque.

> Si les *Alf layla wa-layla* ne condamnent pas le plaisir et l'illustrent à l'occasion, un hiatus les sépare néanmoins des *Mille Nuits et une Nuit* de Mardrus. Le texte arabe, qui conjoint volontiers plaisir et passion, montre l'amour sous ses multiples facettes, alors que les *Nuits* de la Belle époque, à travers une pléthore de déviations et d'interpolations, privilégient l'amour charnel. Le traducteur, qui fait de l'Orient la patrie du plaisir, ne ménage par ailleurs aucunement le bon goût, puisqu'à côté de traits poétiques, il cultive un style particulièrement truculent. Ce dernier ne s'applique nullement aux seules séquences érotiques, mais s'étend à l'ensemble de la version française, ce qui lui confère une dimension burlesque absente de l'original[853].

[849] Nous l'avons dit dans le premier chapitre de cette thèse : il reprend « L'histoire du Prince Diamant » à un recueil hindoustani de Garcin de Tassy, des histoires populaires prises à Yacoub Artin-Pacha et des histoires du Hodja Nassr-Eddine.
[850] MARDRUS, Joseph-Charles, « Préface de l'édition originale », dans *Le Livre des* Mille et Une Nuits, éd. cit., p. 1.
[851] LARZUL Sylvette, *Les traductions françaises des* Mille et une Nuits *: étude des versions Galland, Trébutien et Mardrus*, *op. cit.*, p. 175.
[852] *Ibid.*, pp. 181-182.
[853] *Ibid.*, p. 199.

Les amplifications des descriptions, la réécriture symbolistes des textes, les calques qui réactivent des locutions imagées, l'humour ostentatoire censé être « typiquement » arabe, orientalisent *Les Mille et Une Nuits* et concourent à en faire un spectacle : « Couleur locale, orgie visuelle, visions, impressions : le texte de Mardrus sera lui aussi, pour un public du début du siècle de l'image, une passerelle entre le verbal et le visuel[854] ».

Mardrus se défend des critiques en se réclamant de l'art et non de la science : qu'importe l'exactitude puisque son « ouvrage est destiné aux lettrés et aux artistes qui n'ont que faire d'un bagage de notes ennuyeuses[855]. » Sa traduction plaît aux artistes et aux mondains pour ce qu'elle comble des manques creusés par Galland deux siècles plutôt : elle rétablit les poèmes et, par la trahison de ses sources, par la surenchère, satisfait le goût pour l'étrangeté exotique et l'érotisme et conforte de nombreux stéréotypes sur « l'Orient ». Le *Livre des Mille nuits et une nuit* fait voyager et fantasmer.

Si les érudits la critiquent pour son manque de fidélité, les écrivains s'en régalent et se félicitent d'avoir enfin accès à une traduction authentique, c'est-à-dire selon la démonstration faite par Dominique Jullien, érotique et exotique[856]. Les lecteurs sont enchantés par cet Ailleurs sensuel, mélange sulfureux d'innocence et de grivoiseries imagées, dont l'érotisme prouve l'authenticité. Se fiant à Mardrus plus qu'à Galland, ils voient dans les additions ingénument érotiques, voire paillardes, les trésors que l'érudit du XVII^{e} siècle aurait pudiquement escamoté :

> Les paradigmes de la sensualité et de l'authenticité convergent, et s'empruntent souvent mutuellement leur langage. La nouvelle version offre aux lecteurs le double plaisir de la familiarité et de la nouveauté. *Les Mille et Une Nuits* de Mardrus sont lues, non comme un texte nouveau, mais – charme plus efficace encore – comme une nouvelle apparence d'un texte familier, une version adulte des enchantements de l'enfance, où la volupté érotique vient s'ajouter à l'émerveillement enfantin et aussi permettre au lecteur devenu grand d'y accéder de nouveau sans effort[857].

Le mélange sulfureux de sensualité et de candeur, d'allégresse amoureuse et de perversité satisfait l'esprit fin-de-siècle qui règne encore, alors que la réécriture des poèmes à la manière symboliste auréole le traducteur. Ce symbolisme, cette manière fin-de-siècle ainsi que les calques de l'arabe et l'humour grivois estampillent cette traduction d'un label oriental,

---

[854] JULLIEN Dominique, *Les amoureux de Schéhérazade*, *op. cit.*, p. 118.
[855] MARDRUS Joseph Charles, *Revue critique d'histoire et de littérature*, tome XLI, n°26, 25 juin 1900, p. 516, cité par JULLIEN Dominique, *op. cit.*, p. 89.
[856] *Ibid.*, p. 93.
[857] *Ibid.*, p. 102.

c'est-à-dire d'un Orient espéré et fantasmé. L'origine cairote de Mardrus et sa personnalité d'aventurier à la faconde joviale contribuent à asseoir cette authenticité.

Les rééditions illustrées du Livre ne tardent pas : la première en 1908 avec des miniatures persanes. Parmi ces rééditions de luxe, citons pour les plus célèbres celle publiée par Henri Piazza en 1926-1929 avec des dessins de Léon Carré et Mohammed Racim ; et celle de Fasquelle et Gallimard en 1955 avec des aquarelles « fauves » de Kees van Dongen. En ce XX^{e} siècle, *Les Mille et Une Nuits* se contiennent encore moins qu'auparavant dans le texte : elles sollicitent les arts picturaux, les arts dramatiques et le septième art. La venue des Ballets russes à Paris ne dépend pas de la traduction récente mais a parfaitement consonné avec elle. Ces Ballets Russes représentent leur spectacle *Shéhérazade* le 4 juin 1910. Ce n'est pas seulement un moment important pour la popularité des *Mille et Une Nuits*, c'est également un événement pour le ballet que modernise Fokine. Le chorégraphe transforme la danse pour la rendre naturelle, dionysiaque, suivant en cela le projet de la danseuse américaine Isadora Duncan[858]. Cette modernisation s'accorde à celle des décors fantaisistes et non plus réalistes fait par Léon Bakst, aux costumes qui magnifient le corps de la femme[859] et à la mise en scène avec le poème de Michel Georges Michel d'une orgie sexuelle et barbare. Ces *Mille et Une Nuits* donnent à voir un Orient des pulsions, avec autant d'intensité dans la sexualité débridée que dans la répression. Le public, parmi lequel sont présents Marcel Proust et Raynaldo Hahn, acclame ce spectacle – qui sera remonté en 1951 et en 2001 au Palais Garnier.

Le poème de Michel Georges Michel donne le déroulé de l'histoire, révèle les intensités dramatiques et les mouvements des corps sur la scène. Pendant que Schahriar est parti à la chasse pour tromper l'ennui qui émousse sa férocité – « Sur le fil de sa lame et l'éclair de ses dents / Se reflète l'ennui des heures languissantes » – Shéhérazade se livre à la fureur des sens avec l'Esclave d'Or – rôle tenu par le célèbre danseur Nijinski. « Shéhérazade en pâmant / Le suit sur la litière / Où tantôt sommeillait Shariar… » Autour d'eux, la bestialité des esclaves s'accouple aux joyaux féminins, dans cette alliance de la barbarie primitive, animale et du raffinement : « Celui-ci a saisi une almée à la taille / Et comme un carnassier / Rampant, l'emporte sous un arbre. / D'autres bras, / Noirs et nus sur les gazes lamées / Frissonnent et s'enroulent, les muscles se jouant. » L'embrassement des corps incarne un Orient multicolore, abondant en variétés diverses de joyaux et de femmes, lourd de senteurs. Sans oublier la musique que le poème transcrit dans le physique : « Les barbares mélopées / Fièvres, râles /

[858] PASTORE Margharita, *Schéhérazade : archéologie d'un spectacle mythique*, DEA d'Etudes Théâtrales, sous la direction de Georges Banu, Paris III-Sorbonne Nouvelle, Institut d'Etudes Théâtrales, 2002, pp. 26-30.
[859] *Ibid.*, p. 50.

Chants d'amour exacerbent les danses. » L'arrivée du sultan, présent d'abord par le regard et par son épée, donne le signal d'une mutation de cette mêlée[860] en massacre. « Les chasseurs rejoignent les danseuses défaillantes… Ceux-ci, les pieds aux reins des victimes surprises / Arrachent les chevelures dont le henné dore leur main. / L'éclair courbe des lames s'éteint dans les entrailles, / Les seins, dont le lait blanc rosit la chair coupée / La lance heurte des dents fardées pour le sourire / Et perce avec effort des ventres impubères. Ils frappent à la gorge sans même / Regarder les yeux / Sans même être émus de l'amour. » Transition de la jouissance au meurtre, inversée dans les procès : l'ordre syntaxique montre la violence faite et ce sur quoi elle s'applique : ce qui était voué au plaisir. La violence est un paroxysme de l'acte sexuel, son couronnement : la violence s'exprime en termes charnels et conclut dramatiquement l'orgie. Le frémissement parcourt le poème : du plaisir à son exténuation sanglante, des chairs assoiffées de jouissance à la convulsion d'agonie. A la fin il ne reste qu'une survivante, Shéhrazade, la favorite qui se suicide dans un élan tout à fait digne d'une tragédie ponctuée par le souvenir du désir : « Soudain elle arrache à ses bourreaux un poignard. / D'un coup elle se frappe et se traîne aux pieds rouges / Du superbe empereur. / – Le bras tombe, la tête penche, le sein monte – / et meurt. / Tandis que la roideur du muscle fait frémir / L'œillet d'or sur sa peau triomphale[861]… »

Ce poème rompt avec le merveilleux des spectacles précédents et de la traduction de Galland. Il coupe les liens qui reliaient les *Nuits* à l'enfance. C'est un Orient plus réel, au moins plus physique et privé de l'enchantement magique, qui surgit ici. On peut imaginer l'écart entre cette débauche sexuelle et sanguinaire, où la violence meurtrière elle-même est sexuelle et à laquelle participe Shéhrazade la conteuse suite à on ne sait quelle nomination perverse de la femme de Shahriar, entre cette débauche d'énergie donc et les histoires d'Aladin, de la fée Pari-Banu, du bonhomme Ali Baba…

Avec Mardrus et les Ballets russes, l'exclamation de Jules Janin, un demi-siècle plus tôt, paraît incongrue : « C'est le livre de l'enfant, c'est le livre du jeune homme, c'est aussi le livre du vieillard. […] Quel est donc ce livre qui convient à toutes les positions de la vie, que la jeune fille peut ouvrir sans danger, et qui passe ainsi de main en main comme le ferait

[860] C'est une mêlée des corps, des couleurs, des sons, eux-mêmes alliant sensualité et animalité, ivresse et dévoration.

[861] Voir en annexe le poème en entier. Léon Bakst avait proposé initialement une autre fin : les servantes devaient être cousues dans des sacs et jetées à la mer, mais cette condamnation, quoiqu'existant dans les *Nuits*, a été jugée trop risible. Voir KAHANE Martine, *op. cit.*, p. 109.

quelque poème national ? On n'est donc pas en marge des bonnes mœurs en lisant *Les Mille et Une Nuits*, c'est presque un acte patriotique[862]. »

En 1932, le célèbre historien d'art Élie Faure qualifiait *Les Mille et Une Nuits* de « poème épique, historique, social, philosophique, érotique, lyrique[863] ». Il ajoutait un peu plus loin : « Le célibat et le harem, complémentaires l'un de l'autre, s'accordent dans cette hantise, que l'inassouvissement de l'un et les promiscuités de l'autre recréent sans cesse et extériorisent minutieusement. La femme ne peut avoir d'autres buts que de plaire au maître, ou de le tromper. Et le mari musulman est le plus trompé des maris, ce qu'il sait d'autre part fort bien dès qu'il ne s'agit pas de lui-même. La prison n'y fait rien. Le sort commun des femmes fait de chacune, quel que soit son rang, la complice de toutes les autres. L'adultère et le cocuage sont le sujet permanent, et à peu près unique des *Mille et Une Nuits*[864]. »

Dire que de Galland à Mardrus, il ne s'agit plus des mêmes *Mille et Une Nuits* n'est donc pas qu'une tautologie liée à l'acte de traduire : le milieu de réception, les attentes du lectorat, les représentations et le style de la traduction, diffèrent nettement, voire excessivement.

Le *Livre des Mille nuits et une nuit* n'a pourtant pas remplacé complètement *Les contes arabes* d'Antoine Galland. En France, cette nouvelle traduction n'est pas accessible à tous les publics du fait du prix de l'édition et de ses contenus. A l'exportation, elle séduit Thomas Edward Lawrence à qui un éditeur propose de la traduire avant que Powys-Mathers ne le fasse[865], mais elle n'a pas l'aura de la version pionnière du XVIII^{e} siècle. L'écrivain espagnol Vicente Blasco Ibañez la traduit en 1916 avec des illustrations de Francisco Polvo[866].

Le spectacle de Diaghilev a eu un grand retentissement artistique. « Les Ballets Russes auront modifié à jamais l'esthétique théâtrale, introduisant l'unité entre décors et costumes, désormais dessinés par la même main ou en symbiose par deux artistes différents, traduisant le climat ou l'évocation plus que le réalisme, imposant la toute-puissance de la couleur[867]. » Ce ballet imposant participe de la « transmédiatisation » des *Mille et Une Nuits* et sa tournée

[862] JANIN Jules, « Introduction », dans *Les Mille et Une Nuits*, trad. Antoine Galland, Paris, Morizot, 1864, cité par SIRONVAL Margaret, « Le flambeau des *Mille et Une Nuits* de Galland à Mardrus », art. cit., p. 327.
[863] FAURE Élie, *D'autres terres en vue*, Paris, Seuil, coll. « L'école des livres », 1995 [1932], p. 100.
[864] *Ibid.*, pp. 108-109.
[865] Pour Lawrence, la version de Mardrus était la meilleure, mais bien qu'il ait répondu favorablement à l'éditeur sa connaissance de l'arabe ne lui aurait pas permis d'entreprendre ce projet. Voir IRWIN Robert, Arabian Nights*: a companion*, *op. cit.*, pp. 39-40.
[866] ROALES-NIETO Y AZAÑÓN Amalia, « Les illustrations de la première édition en espagnol des *Mille et Une Nuits* », dans Les Mille et Une Nuits *dans les imaginaires croisés*, *op. cit.*, pp. 199-203.
[867] KAHANE Martine, *op. cit.*, p. 112.

aux Etats-Unis, après Paris, aurait contribué à la mode orientale des films hollywoodiens. Nous rejoignons en cela le propos de Dominique Jullien : « Le succès qu'obtint la nouvelle traduction de Mardrus ne peut se comprendre sans les liens étroits qui se tissent entre la littérature, la peinture, la mode, la musique et la danse. Le même public qui applaudit aux Ballets russes lit la *Revue blanche* et assiste aux extravagantes soirées orientales [du] grand couturier Paul Poiret […][868]. » Une de ces soirées orientales est intitulée « La Mille et deuxième nuit » et rassemble en juin 1912 trois cent invités triés sur le volet au château du Butard dans un décor reproduisant un palais mirifique. Mardrus y contribue en faisant les cartons d'invitation avec Raoul Duby. Hors du théâtre, on rejoue dans la mode vestimentaire et dans les soirées l'Orient de la scène. Un cabaret de Montmartre, nommé Shéhérazade, sera un des hauts lieux de cet orientalisme festif pendant les années 1920.

Un autre spectacle remarquable, « Mârouf, savetier du Caire » a lieu le 15 mai 1914 à l'Opéra-Comique ; il est adapté de l' « Histoire échevelée du gâteau au miel d'abeilles » par Lucien Népoty et est joué sur une musique d'Henri Rabaud. Le choix du conte et de la musique se différencie des Ballets russes. Côté conte, l'histoire de Mârouf est plus réjouissante. Comme Aladin, elle représente un destin bouleversé, une ascension d'une piètre condition sociale et conjugale vers la réalisation du bonheur dans l'amour, les richesses et les honneurs, ce prodige étant dû aux talents de mystificateur de Mârouf. Côté musique, Henri Rabaud dit avoir choisi une inspiration dans l'orientalisme français du XVIII^{e} siècle par opposition à « l'orientalisme barbare et rigoureusement impressionniste que les merveilleux Russes nous ont révélé en ces dernières années[869]. » Il fait exécuter des mélodies imitées de la musique arabe mais qui restent dans la tradition musicale française de l'époque : pas d'emphase, de la clarté et un bon ordonnancement…

En Angleterre, la traduction Mardrus inspire en 1923 les décors pour la mise en scène par Basil Dean de *Hassan,* pièce de James Elroy Flecker[870]. Fokine se charge de la chorégraphie. La pièce reprend différents motifs des *Mille et Une Nuits*, à partir de la traduction de Burton : les sorties d'Harûn ar-Raschid et des éléments pris à 'Alâ' ad-Dîn Abû sh-Shâmât. La pièce se moque du calife et de ceux qui l'accompagnent et sert beaucoup de stéréotypes sur l'Orient : la naïveté des gens du peuple, la sensualité, la tyrannie désinvolte du

[868] JULLIEN Dominique, *Les amoureux de Schéhérazade, op. cit.*, p. 76.
[869] Cité par SERRET Simone, « Orient-Occident », dans *Mârouf, savetier du Caire*, livret de Lucien Népoty, éd. André Segond, Arles, Actes-Sud/Opéra de Marseille, p. 19.
[870] FLECKER James Elroy, *Hassan : The Story of Hassan of Baghdad and How He Came to Make The Golden Journey to Samarkand*, Fairford, Echo Library, 2010, *Nights* 249 *to* 269. *The Book of the Thousand Nights and a Night*, trad. Richard Burton, edition quoted, vol. 3, pp. 157-219.

souverain, la cruauté du bourreau et surtout la dépréciation de l'islam par la religion plus mystique du héros, Rafi[871].

Des spectacles tirés des *Mille et Une Nuits* sont également produits dans le monde arabe grâce à des dramaturges comme al-Qabbâni, de Najîb al-Rih'ânî et Badî' Khayrî, dont les pièces de divertissement « étaient propres à satisfaire les goûts de faste et de grandeur d'un public qui, échappant momentanément aux contraintes de la réalité, allait retrouver au théâtre le souvenir de son passé glorieux, des vertus des Arabes d'avant et d'après l'Islam[872]. »

Le succès des *Mille et Une Nuits*, le livre le « plus abondant en images au monde » selon Herman Hesse[873], dépend pour une bonne part de ces spectacles ainsi que des éditions illustrées qui apparaissent dès la traduction du XVIII[e] siècle[874]. L'édition illustrée conditionne l'accès des « contes » au statut d'œuvres. Les illustrations enveloppent le texte et lui donnent la caution de la qualité artistique. Quant à la lecture, on devine aisément l'importance de l'image pour la représentation d'un univers étranger, d'un ailleurs méconnu, d'objets magiques et de créatures surnaturelles. D'un siècle à l'autre, d'un illustrateur à l'autre, les représentations des génies, par exemple, ou simplement des costumes, diffèrent sensiblement et informent de l'évolution de la réception des *Mille et Une Nuits*, ainsi que les autres créations picturales comme les lithographies de Marc Chagall en 1948, celle d'Henri Matisse en 1950, ou encore, récemment, les calligraphies magnifiques d'Hassan Massoudy accompagnant le conte de Sindbad[875]. Enfin, les illustrations corroboreraient la richesse visuelle des *Nuits* que louaient, outre Hesse, Hugo von Hofmannsthal, Enno Littman et Henning[876]. La collaboration de Joseph Charles Mardrus à des éditions illustrées et au spectacle grandiose pour l'Exposition internationale des arts et techniques le 9 juillet 1937 ou

---

[871] Deux lecteurs de cette pièce y voient une haine de l'islam de la part de Flecker. AL-GARRALLAH Aiman S., NA'ANA'H Ibrahim, "Georgian Terrains : The Islamic Orient In James Elroy Flecker's *Hassan*", *Studies in Literature and Language*, vol. 1, n°4, 2010, pp. 10-11.

[872] BENCHENEB Rachid, « Les dramaturges arabes et le récit-cadre des *Mille et Une Nuits* », *Revue de l'Occident musulman et de la méditerranée*, vol. 18, n°18, 1974, p. 7.

[873] "*das reichste Bilderbuch der Welt*", cite par HAASE Donald, "The *Arabian Nights*, Visual Culture, and Early German Cinema", in *The Arabian Nights in Transnational Perspective*, *op. cit.*, p. 248.

[874] La première édition illustrée des *Mille et Une Nuits*, par Marillier, est publiée dans le *Cabinet des fées* en 1785. C'est cette même année qu'est publiée aussi la première édition illustrée en Angleterre. Etrangement, Schéhérazade n'apparaît pas dans la présentation du conte-cadre par ces illustrations. Elle n'est représentée qu'à partir de 1840 en France ou 1814 en Angleterre : à la différence de ce qui se passait auparavant, les conditions dans lesquelles sont racontées ces histoires, la menace de mort, occupent le devant de la scène. Voir SIRONVAL Margaret (éd.), *Album* Mille et Une Nuits, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 58-66; *Id.*, "The Image of Sheherazade in French and English Editions of the *Thousand and One Nights* (Eighteenth-Nineteenth Centuries)", in *The Arabian Nights and Orientalism: Perspectives from East and West*, Tetsuo Nishio and Yuriko Yamanaka (ed.), London/New York, I.B. Tauris & Co Ltd, 2006, pp. 219-239.

[875] *Sindbad*, trad. Antoine Galland, ill. Hassan Massoudy, Paris, Editions Alternative, 2006, 94 p.

[876] HAASE Donald, art. cit., p. 251.

encore la présentation du film de Lotte Reiniger, *Les Aventures du prince Achmed*, lors de sa sortie en France vont dans ce sens[877].

L'image sous toutes ses formes a été l'un des meilleurs intercesseurs des *Mille et Une Nuits*. Elle a contribué à leur intégration à l'orientalisme pictural – peintures, monochromes et films et devient un vecteur majeur des *Nuits* au XX^{e} siècle. Dans son ensemble, la peinture orientaliste s'intéresse peu aux *Mille et Une Nuits* et laisse le travail pictural aux illustrateurs. Le cinéma s'adjoint aux spectacles et devient un média majeur pour la diffusion de l'exotisme. En 1929, Hermann Hesse s'inquiétait d'ailleurs de cette inflation des autres médias, dont le cinéma, qui, selon lui, détruisait l'art de la narration[878].

Depuis l'Aladin de Georges-Albert Smith en 1899, de nombreux films s'inspirent des *Mille et Une Nuits* et surtout d'Ali Baba, Aladin ou d'un mélange de personnages et de lieux communs. En France, Georges Méliès, magicien devenu réalisateur, crée *Les palais des Mille et Une Nuits* en 1905[879] ; en 1921, Charles-Roger Dessort reprend l'histoire de Mârouf ; Jean Moran s'inspirera du même conte en 1929. Le film de Lotte Reiniger, *Les aventures du Prince Ahmed* (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*), produit entre 1923 et 1926, salué à sa sortie par René Clair, Jean Renoir et Louis Jouvet, est particulièrement remarquable : conçu à partir de silhouettes découpées à la manière du théâtre d'ombres chinoises, il constitue le premier film d'animation important.

Le cinéma hollywoodien a emprunté de bonne heure aux *Mille et Une Nuits* en prenant beaucoup de liberté à l'égard des trames narratives des *Nuits*. Souvent, ce sont quelques motifs qui sont repris dans une trame récurrente : pour vivre pleinement son amour avec une princesse, un prince détrôné ou un aventurier doit franchir plusieurs épreuves, par exemple dans deux des *Voleur de Bagdad* : le premier consacré aux acrobaties merveilleuses du héros joué par Douglas Fairbanks, le second des frères Korda où le héros tenu par Sabou semble être un modèle du futur *Aladin* de Disney. Il n'y a pas de femmes extraordinaires comme dans *Les Mille et Une Nuits* : la femme y est toujours magicienne ou amoureuse enfermée. Ni les célèbres *Mille et Une Nuits* de John Rawlins en 1942, ni le *Sindbad le Marin* de Richard Wallace en 1947, où Fairbanks moins voltigeur donne la réplique à Maureen O'Hara, n'adaptent de conte. Il s'agit de patchworks de motifs et de clichés picturaux de l'Orient ; la trame narrative est consacrée à la conquête d'un trésor ou d'une femme.

[877] JULLIEN Dominique, *op. cit.*, pp. 118-119. Le spectacle du 9 juillet 1937 se déroule sur la scène. La musique fut composée par Arthur Honegger.
[878] HAASE Donald, art. cit., p. 248.
[879] Ce film peut être visionné sur différents sites Internet. Pour une liste plus longue de films, voir l'annexe.

Un procédé des reprises cinématographiques a consisté à fondre Schéhérazade dans l'identité d'une princesse et, donc, à la détacher de son rôle de conteuse pour en faire une femme amoureuse – dans *The Arabian Nights* de John Rawlins en 1943 ou *Les Mille et Une Nuits* de Philippe de Broca en 1990. Le personnage tend à perdre son rôle central et sa singularité en devenant semblable à toutes les autres princesses orientales ; sa seule originalité est éventuellement son goût pour le conte. Sindbad passe par une reconversion similaire, de commerçant chanceux et cupide au statut de jeune aventurier téméraire.

Danseuse ou princesse, la Schéhérazade « occidentale » perd, selon Fatema Mernissi, ses qualités intellectuelles et la femme orientale son entregent, comparativement à certains personnages féminins des *Mille et Une Nuits* qui prennent des initiatives et dirigent le couple. Au théâtre, au ballet et au cinéma, la femme séduirait plus par son corps que par son esprit, un corps que les orientalistes dénudent complètement et que les cinéastes recouvrent de quelques voiles suggestifs. « Pourquoi, en Occident, se demande Fatema Mernissi, le corps est-il à ce point séparé du spirituel que même la danse orientale y est synonyme d'agitation ? Et pourquoi le dialogue homme-femme, si cher à Schéhérazade, et qui passe par un échange où l'intellectuel et le physique sont inséparables, échappe-t-il à ceux qui dominent le monde[880] ? »

À la suite d'un certain nombre de spectacles, ces films servent-ils un exotisme moral, politique ? Des critiques, dont Ziauddin Sardar, ont incriminé l'*Aladin* de Disney dont les personnages, à l'exception des deux héros, sont dévalorisés[881]. De même, Fatema Mernissi affirme l'existence d'une continuité historique allant de la fin des harems aux spectacles de danses orientales puis aux films, des photographies des danseuses aux actrices un peu dénudées dans le cinéma hollywoodien[882].

Au cinéma comme en littérature, la parodie attire l'attention sur les conventions du genre et sur l'idéologie qui lui est éventuellement liée tout en se prémunissant d'une adhésion complète à celle-ci. Avec pour modèle *Les Mille et Une Nuits*, la reprise parodique fait jouir le spectateur des grosses ficelles de l'exotisme artistique – costumes, types de personnages, situations dramatiques stéréotypées – mais avec une dérision qui détache des contenus

[880] MERNISSI Fatema, *Le Harem et l'Occident*, *op. cit.*, p. 84.
[881] SARDAR Ziauddin, *Orientalism*, Buckingham, Open University Press, 1999, pp. 102-105. Sardar poursuit et durcit la réflexion de Saïd avec la littérature et le cinéma du XX^{e} siècle. Sur *Aladin*, consulter par ailleurs *Le Monde* du vendredi 26 novembre 1993.
[882] COTENTIN Régis, « Habités par des imaginations que nous n'avions pas choisies », dans *Miroirs d'Orients : dessins, photographies, autochromes, vidéo*, catalogue de l'exposition organisée au Palais des Beaux-arts de Lille, du 15 mai au 31 août 2009, Paris/Lille, Somogy/Palais des Beaux-arts, 2009, p. 101.

idéologiques. Avec la parodie divertissante, il est possible que la dimension technique et, donc, ludique prenne le dessus sur les autres visées du produit. *Finalmente… le mille e una notte* [*Les 1001 nuits érotiques*], film de série B d'Antonio Margheriti parodie la trilogie de la vie de Pasolini ainsi que l'univers des *Mille et Une Nuits* : à un sultan impuissant, on prescrit des histoires érotiques. La dimension politique du plaisir chez Pasolini disparaît mais le film amplifie l'association de la parole et du plaisir. Le type de film, à petit budget et programmé pour respecter les règles du genre, rend obligatoire l'étalage d'un exotisme surfait et conventionnel, somme d'ingrédients du genre attendus par le spectateur plus que discours idéologique.

Les 1001 nuits érotiques fait ressortir les connotations sexuelles associées au mythe de Schéhérazade, ce qui est second dans le conte et que spectacles, films et réécriture se font une joie d'exacerber. L'univers des *Mille et Une Nuits* devient un univers sur-connoté, voire symbolique, totalement coupé d'une réalité – ce qui ne veut pas dire qu'il est exemple d'une nostalgie d'un passé lointain, légendaire, où ce monde aurait existé.

Les spectacles véhiculent l'orientalité du corps féminin. Pour Fatema Mernissi, l' « Occident » a totalement identifié la femme arabe au corps de l'odalisque, alangui, prêt à la pâmoison. Fatema Mernissi déplore que la Schéhérazade des spectacles soit « dépourvue de la plus puissante des armes érotiques qui soient, le *nutq*, le cerveau comme siège de la parole. Le *nutq*, c'est la capacité de l'être humain de traduire ses pensées en mots pour communiquer avec autrui. […] La Schéhérazade orientale ne danse pas. Elle pense et elle parle[883]. »

Encore très récemment, l'Orient indéfini, luxueux et bariolé, occupe toujours les scènes de danse, par exemple le spectacle *Mille et Une Nuits* à la Cigale en 2005 par l'ensemble el Darbak.

[883] MERNISSI Fatema, *Le Harem et l'Occident*, *op. cit.*, p. 49.

2. Au sujet de quelques réécritures

Le *Livre des Mille nuits et une nuit* a suscité plusieurs textes mineurs dans la production de leur auteur. Avant la publication complète du *Livre…* de Mardrus, Tristan Klingsor avait commis dans la *Revue blanche* du 1er janvier 1902 un poème en l'honneur de « Schahrazade ». Il en republia une partie l'année suivante dans un ensemble poétique sur l'Orient. Ce poème est un chant d'amour adressé à la conteuse des *Nuits* et un hommage à Mardrus.

2.1. Deux contes par Henri de Régnier et Claude Farrère

Au cours de la première moitié du siècle, deux contes reprennent le récit-cadre des *Nuits*. En 1926, *Le veuvage de Schéhérazade*, œuvre mineure d'Henri de Régnier, qui voyait dans *Les Mille et Une Nuits* « des grottes étincelantes de l'imagination orientale[884] », donne une suite pleine de mélancolie et du désenchantement marquant les dernières œuvres de l'auteur. Schéhérazade, fille de savetier et courtisane, a remporté le défi lancé par Shariar aux conteurs du pays. Devenue sultane, imbue d'elle-même, « comme tous les auteurs, irritable et rancunière », elle s'ennuie dans sa prison dorée depuis qu'elle ne risque plus sa vie[885]. L'assassinat du sultan son mari et sa prise de fonction opportuniste à la tête de l'Etat animent brièvement sa vie avant que l'ennui ne revienne, encore plus fort. La solution ? Non la fuite mais, à la suite de son défunt mari, des contes : « Certes, comme Shahriar elle ne ferait pas décapiter le conteur ennuyeux ! Elle se contenterait de lui faire couper les oreilles pour le punir de n'avoir pas sur charmer les siennes. Schéhérazade n'était pas cruelle […] mais la sagesse a ses heures d'ennui[886]. » Las ! « Les inventions merveilleuses, qui la divertissaient fort quand elles naissaient dans son esprit, lui paraissaient sans intérêt lorsqu'elle les entendait de la bouche d'un autre. Que ces aventures sont donc monotones, avec leurs lampes merveilleuses, leurs jarres enchantées, leurs génies, leurs monstres, leurs trésors, leurs voyages, leurs grottes, leurs sortilèges et tout ce à quoi se plaît la pauvre imagination des hommes que tout cela est donc vain et fastidieux ! […] Qu'avait-elle à faire de ces billevesées

[884] Cité par SIRONVAL Margaret, *Album* Mille et Une Nuits, *op. cit.*, p. 107.
[885] Le cliché de la langueur orientale trouve ici une formulation accomplie : « Schéhérazade avait vu les heures de cette journée torride s'écouler lourdement aux larmes régulières des clepsydres et aux grains successifs des sabliers sans que rien n'apportât de soulagement à la langueur accablée de son impatiente lassitude. » RÉGNIER (de) Henri, *Le veuvage de Schéhérazade*, Liège, Editions de la Lampe d'Aladdin, 1926, p. 9.
[886] RÉGNIER (de) Henri, *op. cit.*, p. 37

et de ces bourdes[887] ? » Mais l'Amour, incarné dans un mystérieux voyageur, un conteur silencieux, la sauvera de sa mélancolie. *Le veuvage de Schéhérazade* s'achève sur cette dernière lueur symboliste ; *Le voyage d'amour ou l'initiation vénitienne*[888], suite au *Veuvage*, dégradera cet idéal dans les étreintes saphiques de Schéhérazade avec une Parisienne.

Le veuvage de Schéhérazade est une suite parodique qui prend un malin plaisir à « souiller » la légende merveilleuse de la conteuse et pervertit le modèle des *Mille et Une Nuits* – à une de ses apogées même si la vogue suscitée par la traduction de Mardrus s'éteint. Il illustre l'envahissement des contrées les plus enchanteresses par le dépérissement et l'extinction de la volupté ; il décrète l'impossibilité d'un réconfort dans l'ailleurs du rêve et, d'une certaine manière, se détache des aspirations symbolistes que seule la fin, par le retour des charmes de l'idéal, récupère.

Le second de ces contes, la *Shahrâ Sultane* de Claude Farrère[889], n'est pas une suite mais une version alternative du conte-cadre. Shahrâ et Fehimâ, les deux filles du vizir de Sh'Riar, un usurpateur, sont mariées en secret au prince légitime. Shahrâ, une adolescente de quinze ans, et son mari déguisé en Fehimâ s'offrent en mariage au sultan « chien, fils de chien » et l'empoisonnent. Le Prince et ses deux femmes vécurent heureux. « Des légendes naquirent, dont aucune n'égale, d'ailleurs, le véritable récit que vous venez d'entendre, vous tous qui avez écouté, assis en rond[890]. » Cette vérité sur la légende de Shahrazade est à prendre avec humour : Claude Farrère la parodie et joue de la concurrence par un effet de crédibilité. À côté de la parodie, l'auteur semble vouloir rassembler tous les éléments d'un conte oriental, tel qu'il aurait pu parvenir à l'auteur au cours de ses voyages[891]. Ce conte mélange tous les Orients musulmans et au-delà : turc, arabe, persan… Roi des îles de Perse et de Chine, Shah'Riar méprise son peuple musulman, a un bourreau et un bouffon chinois nommés Ts'in et sa mère a le titre de « Valideh » et les femmes sont tenues dans des « haremlicks ».

Shahrâ Sultane imite les garanties d'authenticité du *Livre des Mille nuits et une nuit* : la scénographie du conte oral peut faire croire qu'il s'agit d'un conte tel qu'il s'en dit sur les places ; les notes pseudo-ethnographiques, imprécises, rapprochent du réel et, enfin, la

[887] *Ibid.*, 42-43.
[888] RÉGNIER (de) Henri, *Le voyage d'amour ou L'initiation vénitienne*, Paris, Mercure de France, 1930, 251 p.
[889] FARRÈRE Claude, *Shahrâ Sultane*, suivi de *La mer*, Paris, E. Flammarion, 1931, 245 p. Frédéric-Charles Bargone, dit Claude Farrère, est né en 1876 à Lyon. Il fait une carrière militaire dans la marine jusqu'en 1919. Prix Goncourt en 1905, admirateur de Pierre Loti, il est élu à l'Académie Française en 1935 en devançant Paul Claudel.
[890] *Ibid.*, p. 62
[891] Le reste du recueil rassemble les histoires rapportées par un Amiral.

réécriture à la manière de Mardrus récupère l'authenticité que certains lecteurs ont perçu dans la traduction trente ans plus tôt. Difficile pourtant de faire la part des choses entre le ludisme de la version concurrente et le faire-croire de l'imitation.

Les hypertextes d'Henri de Régnier et de Claude Farrère, bien qu'ils soient des productions secondaires s'écartent de la légende Schéhérazade : le premier bafoue l'enchantement des contes avec une suite qui fait rupture ; le second fait semblant de concurrencer la légende et l'authenticité des contes de Mardrus. Pour Hiam Aboul Hussein et Charles Pellat, ces deux « romans » lancent le mythe de Schéhérazade, femme symbolique et éternelle[892]. Le conte de Claude Farrère, « Shahrâ Sultane » se rapproche plus de la traduction de Joseph Charles Mardrus dont elle reprend des formules, le goût pour l'amplification et l'exotisme étrange. La narration est attribuée à un conteur arabe, qui interpelle de temps à autre son public, assis en rond autour de lui – comme celui des conteurs de Tahar Ben Jelloun. L'épigraphe prétend rétablir la vérité sur l'histoire de Schéhérazade : « à la mémoire de cette conteuse dont tout le monde sait par cœur la légende et dont personne encore n'écrivit l'histoire véritable. » Cette histoire véritable est le roman d'un Orient d'intrigues et d'horreur.

2.2. *Schéhérazade* de Jules Supervielle (1948)

En 1948, la pièce *Schéhérazade* de Jules Supervielle revient au merveilleux d'Antoine Galland. Cette comédie d'amour et – malgré l'envie de Supervielle – d'humour[893], en hommage aux *Mille et Une Nuits*, est mise en scène par Jean Vilar, au festival d'Avignon le 17 juillet 1948[894]. Elle est consacrée aux relations entre Shariar, Shahzénian, Schéhérazade et Dinarzade. La contée passe en coulisse : elle est logée dans une ellipse. Le drame amoureux et humoristique se joue autour de Shariar, homme fruste, instable, soumis aux émotions du moment. Son frère, qu'il rudoie, est, quant à lui, comme empêtré dans son existence, mal à l'aise dans son corps et d'autant plus gauche qu'il est rudoyé par son frère et troublé par les sœurs. Il est plus particulièrement amoureux de Schéhérazade qui représente la bonté, la pureté et dont les qualités humaines plus que narratives aident Schahriar à surmonter son âme colérique et tourmentée.

Le cinquième personnage important, la sorcière, fait jouer les ressorts de l'action. La magie introduit l'humour par la révélation des non-dits, de l'inconscient ; elle provoque le

[892] ABOUL HUSSEIN Hiam, PELLAT Charles, *op. cit.*, p. 33.
[893] Dans une lettre à Etiemble du 30 janvier 1942, Jules Supervielle écrit : « Je relis ou plutôt je lis – je n'en connaissais qu'un ou deux – *Les Mille et Une Nuits*. Peut-être en tirerai-je une pièce pour Jouvet. Je la voudrais dramatique, magique aussi – et presque sans humour (il y en aura malgré moi). » Cité par SIRONVAL Margaret, *Album* Mille et Une Nuits, *op. cit.*, p. 221.
[894] Il en a été tiré un téléfilm en 1971, réalisé par Pierre Badel, pour l'ORTF.

comique de situation et augmente le ridicule ; dramatiquement, elle assiste la colère du roi avant de le ramener à une humilité définitive.

La mise en scène et le texte diffèrent des grands spectacles : le décor est moins fastueux, sans grand apparat afin, peut-être, de ne pas étouffer le jeu des acteurs ; le texte, surtout, est dépourvu du lexique orientalisant des mots calqués de l'arabe ou la référence à tous les objets, turbans et yatogans, fontaines et joyaux ; pas d'honneurs rendus à la virilité ni de métaphores de la femme. Dans la pièce, le motif de la narration disparaît ; Schéhérazade triomphe par son amour confiant, sa probité et l'aide de la magie. Le secours du cheval enchanté et de la magicienne récompensent ses vertus. Incarnée par cette héroïne, la poésie a pour mission de dissiper les angoisses de l'homme et de ré-enchanter le monde. L'Orient merveilleux de cette pièce est un Ailleurs de convention, un décor de convenance, adéquat à la comédie mais moins approprié à la recherche poétique de Supervielle.

Ce n'est pas l'Orient envoûtant qui séduit le poète mais la magie inhérente à la réalité, un monde où rien n'est ce qu'il semble être.

> Rien de commun avec le surréalisme littéraire. Ici rien n'est gratuit. Tout ce qui arrive est précis et motivé par le besoin confus que nous en avions. Ici tout est rêvé mais lumineux et nous ne sortons pas de l'émerveillement dans cet Orient de légende où chaque horizon connaît le vertige des mirages, dans cette aurore du monde et de la fable où les choses de la terre encore mouillées, encore tendres de l'originelle rosée créatrice se transforment continuellement. […] Tout y est bourgeons, promesses qui tiennent leurs promesses […]. Et je suis d'autant plus heureux de leur rendre ce tardif hommage que, trop longtemps hanté par mon propre rêve et par ma conception de la fable, je n'avais accordé qu'une distraite attention aux plus beaux contes du monde. C'est le passage du réel au surnaturel qui m'intéressait ainsi et non pas le coup de baguette magique qui se joue de nos possibilités matérielles. Que Schéhérazade me pardonne. Dictés par son génie, tous les moyens sont bons quand il s'agit de sauver une vie humaine. Shariar avait soif de miracles encore plus que de sang[895].

La légèreté divertissante de la pièce ne permet sans doute pas d'approfondir ce surnaturel omniprésent, le ravissement en puissance dans tout objet, mais Supervielle tient ces propos dans son recueil de 1959, *Le corps tragique*. Après la pièce de théâtre et le poème vient l'hommage en prose qui explicite le lien avec la poésie. Au fur et à mesure de ces trois textes, le lien entre les contes de Shéhérazade et la poésie se précise : la réconciliation morale – avec soi et avec les autres – dans *Shéhérazade* ; l'éclaircie poétique dans « Schéhérazade parle » et l'émerveillement dans « Les pleins pouvoirs de Schéhérazade ». Cet hommage rattrape les compromissions de la pièce de théâtre et prononce une adhésion plus entière à la croyance appelée par le poème. L'évidence du merveilleux, l'enchantement spontané, naïf,

[895] SUPERVIELLE Jules, « Les pleins pouvoirs de Schéhérazade », dans *Le corps tragique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1959, pp. 147-149. Dans ce recueil, il rend également hommage à Paul Claudel, Saint-John Perse, Garcia Lorca et Nicolás Guillén.

étonné serait un mode de vérité et d'être que *Les Mille et Une Nuits* offrent à l'écriture de Jules Supervielle.

2.3. Un texte pour adolescents : *Schéhérazade* de Nicole Vidal (1962)

Le roman *Schéhérazade* de Nicole Vidal est un cas à part : il s'agit d'un roman de commande pour « L'histoire fabuleuse », une collection de Gallimard destinée aux adolescents. Mais il est relativement intéressant à double titre : d'une part il convertit *Les Mille et Une Nuits* au roman historique. Tout ce qui ressortit au merveilleux est évacué et la romancière renchérit sur la psychologisation du conte introduite par Mardrus en donnant une épaisseur de personnage à Schéhérazade et à Schahriar. Le couple y devient le héros ; le suspens, rattaché à la ruse de Schéhérazade et à l'évolution de ses sentiments pour son mari. Schéhérazade, exilée de sa légende, n'a plus une existence indistincte de l'action. Elle se rapproche d'une héroïne de roman, avec ses choix rationnels, ses passions et ses excès. D'autre part, grâce à cette dimension réaliste, il peut reprendre la psychologie du conte-cadre de Marie Lahy-Hollebecque dans *Le féminisme de Schéhérazade* : le roman, comme l'essai, fait des *Mille et Une Nuits* une leçon sur les relations conjugales, sur l'apprentissage d'une relation juste et de confiance entre mari et femme – ce qui est important au vu du public visé, les adolescentes du début des années 1960. La femme refuse de se soumettre à la férule, elle doit recourir à des ressources de finesse pour apprivoiser la violence de l'homme.

La conséquence volontaire ou involontaire de ce réalisme pédagogique est de donner du crédit aux représentations de l'Ailleurs : cela enseigne autant sur l'Orient d'autrefois que sur soi.

L'exploit surhumain de Schéhérazade est rendu plus accessible : contrairement à ce qui en a été dit, Schahriar n'a pas tué les vierges du royaume des années durant ; surprenant sa femme dans les bras d'un autre, il s'est vengé. Puis, sous l'influence de son entourage, il a annoncé par provocation qu'il tuerait chaque nouvelle femme dès qu'il en serait lassé. Il ne tarde pas à passer à l'acte avec une première jeune fille, dont l'attitude ressemble plus à ses yeux à celle d'une courtisane qu'à celle d'une vierge.

> Shahriar a toujours été un bon prince jusqu'à son malheur. Certes, il est violent et emporté, jaloux et impulsif, certes, il est mal entouré, mais vous-même [le père de Schéhérazade] ne l'avez-vous pas toujours défendu devant moi ? Ne m'avez-vous pas toujours affirmé qu'il avait été trop tôt sevré de tendresse, qu'il était trop jeune monté sur le trône, cet endroit à l'entour duquel grouillent en général les pires flatteurs, hypocrites et débauchés du royaume ? […] Si on le laisse dans cet état, il finira par devenir vraiment ce qu'il joue à être : cynique, désabusé, amer. Il est temps d'avoir pitié de lui… temps aussi d'avoir pitié de nous, car un mauvais prince fait un royaume souffrant[896].

Inspirée par la version de Mardrus – mais avec une fin différente – via, peut-être la lecture de Marie Lahy-Hollebecque, Nicole Vidal reprend quelques personnages à Mardrus dont l'hideuse et fourbe entremetteuse. Dans un roman où l'essentiel de la matière est faite de dialogues, des contes et du discours indirect libre, l'Orient se manifeste beaucoup par l'onomastique, les expressions empruntées à Mardrus, des termes arabes et des citations imprécises du Coran ou autour de scènes de genre, de motifs stéréotypés du harem bavard, des beuveries du roi.

La contée de cette Schéhérazade commence par des histoires présentes dans les *Nuits*. La narration rapporte le début du conte du marchand et du génie, mentionne celui du pêcheur et le génie, réécrit l'histoire du boiteux, victime du barbier – allégée stylistiquement –, fait référence à l'histoire de Dalîla la Rouée et allusion à « l'histoire de l'aveugle Baba Abdallah » et reprend les motifs des concours. Une fois l'installation faite dans les *Nuits*, la narration importe des contes inventés ou absents des *Mille et Une Nuits*. Le premier dénonce la lâcheté de ceux qui « se déchargent de leur folie[897] » en invoquant un tiers, Djinn, destin ou être humain. La fin du conte plaque un épisode plutôt issu du folklore chrétien que musulman : le génie s'en va voir Allah – qui s'exclame, par une plaisanterie douteuse : « Par Moi-Même ! » La moralité enjoint vigoureusement à endosser ses responsabilités, à assumer ses fautes, à prendre en main sa vie. L'idéologie se tourne plus vers celle du lecteur que vers les leçons normalement émises dans les *Nuits* – axées sur la justice, la méfiance envers les femmes, la générosité, la piété voire le renoncement aux biens matériels et à la débauche charnelle. Le second justement, utilisant la technique de l'enchâssement, présente la ruse des femmes mais avec une conclusion favorable. Le troisième s'apparente lui aussi à un conte de ruse et, comme le précédent, s'adapte bien aux contenus des *Mille et Une Nuits*.

Hiam Aboul Hussein et Charles Pellat se sont montrés particulièrement virulents envers ce roman de commande, faute de saisir son projet pédagogique : après avoir reproché à

[896] VIDAL Nicole, *Schéhérazade*, Paris, Gallimard, coll. « L'Histoire fabuleuse », 1962, pp. 52-53.
[897] *Ibid.*, p. 100.

l'écrivaine l'emprunt à la traduction de Mardrus d'images « littérales », calques de la matière arabe, ils enfoncent le clou :

> La Schéhérazade de Nicole Vidal est une belle personne, sage et cultivée, et une conteuse de talent qui rivalise avec les narrateurs professionnels, mais elle manque de relief, car à force de vouloir faire de l' « orientalisme », l'auteur l'a noyée dans un flot de détails insignifiants et a étouffé sa voix sous les caquets des commères qui peuplent le harem de son père et celui de son épouse[898].

Ces « détails insignifiants » et les murmures du harem ont leur importance : ce roman, malgré son exotisme agaçant, est une vaste entreprise d'historicisation du conte, voire d'affadissement : tout est rendu vraisemblable. Toutes les femmes ensemble, avec leurs palabres et les anamorphoses de la rumeur, font un personnage majeur du roman, aussi dangereux que le roi et ses mauvais conseillers. Dès son mariage, le peuple modifie la vérité, « le symbole même se détachait de son support, Schéhérazade-idée finit bientôt par n'avoir plus rien à voir avec Schéhérazade-personnalité[899]. » En conséquence, Schéhérazade montre un Orient féminin dont le malheur vient de son oisiveté, de son ignorance et des bavardages et croyances qui s'ensuivent.

L'enjeu du roman est de refaire du conte un exemple moral, en s'inspirant probablement des analyses de Marie Lahy-Hollebecque : ce qu'a fait Schéhérazade a été possible par le passé et cela peut l'être encore aujourd'hui. La sultane des *Mille et Une Nuits* n'est plus l'héroïne légendaire qui a fait abjurer sa loi meurtrière à un tyran sanguinaire, exploit exceptionnel, destiné à ne jamais se répéter. Elle est devenue une femme courageuse qui a su aimer et faire connaître l'amour à un homme qui a commis une fois un crime passionnel.

Ce roman a un intérêt littéraire enfin : en attribuant à la rumeur la légende de Schéhérazade, Nicole Vidal justifie pour la mémoire des *Mille et Une Nuits* sa réécriture historique. Elle peut raconter autrement l'histoire de la conteuse, la raconter de manière plus vraisemblable dans la mesure où elle la rend doublement nécessaire : pour présenter les mécanismes de la mise en légende et faire de telle sorte que Schéhérazade soit un modèle accessible, qui parle à toute femme.

Les reprises divertissantes des *Mille et Une Nuits* misent beaucoup sur l'univers dépaysant des contes arabes ; que ce soit au cinéma, sur scène ou en littérature, ces reprises profilent des *Nuits* par des traits indispensables et convenus, par des lieux communs dans la

[898] ABOUL-HUSSEIN, Hiam, PELLAT, Charles, *op. cit.*, p. 52.
[899] VIDAL Nicole, *op. cit.*, 60

représentation sans lesquels le type de texte dérogerait à ce qui serait attendu, c'est-à-dire à une représentation conventionnelle de l'Orient que ces reprises partagent avec une grande qualité de films, romans, pièces de théâtre voire peintures de l'Orient. Cette reconnaissance d'un « conte oriental » typique a un intérêt éditorial évident. Si l'on en croit l'anecdote de René de Ceccaty, le roman *Le myrte et la rose* de l'Italienne Annie Messina est passé, à sa sortie en 1982, pour un vrai conte arabe. L'imprécision du chronotope avec une datation aux alentours de l'an mil et une localisation en la ville de Bisah accueillent des *topoï* du récit oriental : la visite au hammam, l'arrière-plan du harem impliquant l'extrême virilité du héros[900], la description d'un palais réduite à des éléments conventionnels[901], les personnages et les situations types assoient un imaginaire stéréotypé, attendu, confortable, authentifié par quelques expressions en langue arabe. *Le Myrte et la rose* rassemble quelques motifs et lieux communs qui, vus de loin, feraient penser à certains que l'on rencontre dans *Les Mille et Une Nuits* dans les histoires d'amour – récits longs et anecdotes : la convoitise sexuelle d'un tiers, l'accomplissement viril et intellectuel des hommes démontré au cours d'épreuves, les scènes de bataille, personnages typiques… Mise à part ces éléments topiques, l'intrigue représentant l'amour d'un homme mûr – qui n'a rien d'un Abû Nûwas – pour un adolescent et surtout le modèle d'un amour sublimé dans le suicide n'est pas vraiment adéquat aux valeurs culturelles des *Nuits*.

L'univers des *Mille et Une Nuits* se situe entre le légendaire et l'historique, sans que ces deux types de chronotopes soient véritablement dissociables. Dans les spectacles, les nouvelles d'Henri de Régnier et de Claude Farrère, la pièce de Jules Supervielle, l'action se déroule dans un Orient pluriel, tant arabe que turc et persan, sans repères temporels précis.

Ces textes remplissent un cahier des charges esthétique et narratif du récit oriental. Les pastiches humoristiques affichent ces obligations avec ostentation : l'imitation facétieuse ou au distanciée exhibe les clichés narratifs que la tradition, naissante ou bien installée, recommande et que le lecteur désire – à commencer par les lecteurs du XVIII^{e} siècle que la traduction de Galland avaient mis en appétit de conte oriental.

[900] « Jamais le prince n'avait été aussi empressé auprès de la belle Lailah, qu'il ne négligeait pas pour autant les autres beautés de son harem, se conformant ainsi au précepte du Coran selon lequel l'homme doit diviser également ses faveurs entre toutes ses femmes », *Ibid.*, p. 64.

[901] « Ornée de tapis et de tentures précieuses, la pièce comportait de vastes fenêtres qui ouvraient sur un frais patio garni de fleurs et de fontaines. Contre le mur du fond se dressait le grand lit où le prince avait l'habitude de dormir seul […] quelques tables basses et des sièges incrustés de nacre complétaient cet ameublement à la fois sobre et luxueux ; d'étincelants braseros de laiton ajouré mettaient ça et là une note plus lumineuse. » *Ibid.*, p. 42.

Le pastiche érotique fait concorder le désir de lecture et un univers de fantasmes. Les « contes » érotiques à la manière du recueil *Une nuit dans un harem maure* (*A Night in a Moorish Harem*)[902] crée un espace fantasmatique clos, presque a-référentiel : les limites du harem peuvent signifier celles d'un monde fictif, un miroir des désirs sexuels qui, certes, échange avec les représentations collectives de l'Orient musulman mais s'octroie une certaine autonomie ou insouciance quant au réel présent ou historique et se plaît surtout à continuer une tradition littéraire.

La solidité de cette tradition est visible si l'on compare ce recueil érotique avec les pastiches comme le *Cher Hazad* de Janine Teisson et *La mille et deuxième nuit* d'Alain Nueil, publiés respectivement en 1993 et 1996. Dans ces trois cas, le harem abrite des histoires sulfureuses et amusantes, trompant l'enfermement et les frustrations. *Cher Hazad* parodie le conte-cadre des *Mille et Une Nuits* : une femme, autrefois victime du mépris de son mari, oblige chaque nuit un homme à lui faire l'amour et le fait exécuter au matin. Hazad sauve sa vie non en racontant mais en faisant redécouvrir son corps et l'art de l'attouchement amoureux et en retardant *ad libitum* la pénétration. Les contes lascifs ponctuent et agrémentent cet apprentissage. *La mille et deuxième nuit* d'Alain Nueil est une revanche d'un scribe eunuque sur *Les Mille et Une Nuits* d'amour : ce sont des « contre-*Mille et Une Nuits* », parodiques et révélatrices. Si le genre est facilement en proie aux poncifs de la tradition et à la répétition à l'intérieur même du recueil, les contes de Janine Teisson et d'Alain Nueil mettent à profit le couplage de la narration et du plaisir. Le lien des *Mille et Une Nuits* est de parodie et de connivence :

> Gentil lecteur [avertit la narratrice], pourquoi t'interroger plus avant sur le titre du modeste ouvrage que tu as entre les mains ? Bien sûr tu trouveras au fil de ses pages deux ou trois détails, pas plus, qui te feront soupçonner une ressemblance entre la petite histoire qu'il offre à ta curiosité et quelque illustre et merveilleuse œuvre orientale ; mais ne te méprends pas, si le prénom de notre héros présente un semblant d'homonymie avec celui d'une princesse fameuse, si sa langue est aussi agile que celle de cette dame, la personne pour laquelle il la fait aller si bon train au moment où commence mon histoire est une sultane et non le sultan moustachu dont la cruauté fit naître l'œuvre célèbre[903].

[902] ANONYME, *Une nuit dans un harem maure*, éd. et trad. Carine Chichereau, Paris, Ph. Picquier, 2001, rééd. coll. « Picquier poche », 2007, 187 p. Le recueil a été écrit à l'époque victorienne par un lettré anglais.

[903] TEISSON Janine [dit El Djanina], *Contes à la sultane : Cher Hazad*, Castelnau-le-Lez, Editions Climats, 1993, p. 7. L'image de couverture représente un jeune homme caressant le sexe d'une femme nue et passive. Une esclave, le sein dénudé apporte des rafraîchissements et observe la scène. C'est une illustration de conte libertin réélaboré à la manière orientaliste. Seule l'inversion entre l'esclave blanche et la reine noire provoque un décalage. L'ouvrage a été réédité en cette année 2011 aux Editions Chèvrefeuille étoilée. L'image de couverture reste très suggestive mais moins sexuelle : pas d'étreinte, le jeune homme allongé raconte, la reine blanche et nue joue du luth.

Ici la narration se fait caresse. L'agilité de la langue ne promet pas que des contes exquis. Dans *La mille et deuxième nuit*, cette narration qui fait naître le plaisir de la reine n'est pas qu'astuces, gauloiseries ou ferveurs amoureuses : elle témoigne tout autant des sévices, de l'esclavage des corps, des mutilations génitales auxquelles les personnages sont soumis au fil d'une Histoire sans commisération. Comme son prédécesseur du XIX^e^ siècle, ce recueil n'hésite pas à répéter l'envers du plaisir : la libre expression de la sexualité, sous toutes ses facettes – permises narrativement par la diversité des femmes du harem ou l'expérience consistante du narrateur – associe la volupté à des expériences avilissantes et traumatisantes, à l'opposé de la célébration du corps.

Alors que les contes de *La Mille et deuxième nuit* semblent s'inscrire dans une sexualisation orientaliste d'un monde musulman, arabe et indien, où toutes les licences sexuelles ont lieu[904], le recueil de Janine Teisson en fait surtout le lieu d'une recollection d'histoires de différentes « origines » et d'une redécouverte du merveilleux du plaisir par des récits où la sexualité est l'occasion de situations extraordinaires ou cocasses. Les *Nuits d'Hazed* parodient le conte-cadre des *Mille et Une Nuits* et différents types de récits, du conte merveilleux à la chronique historique, tout en pastichant quelquefois, par la voix d'Hazed, le langage imagé attribué aux Orientaux – ce que ne manque pas de lui reprocher la reine. Le merveilleux et l'humour donnent à imaginer des amours enchanteurs possibles à partir de situations initiales qui préparaient pourtant à l'absence d'amour, à l'esseulement et à la violence. À la manière de certains contes d'Amérique du Sud, le merveilleux n'est pas un registre dévolu aux contes d'enfance et l'érotisme à la vraisemblance – par quoi le fantasme paraît plus réalisable. L'extraordinaire et le libidinal vont de concert pour tirer chaque personnage de sa pesanteur, sans distinction de sexe ou de catégorie sociale. Cela confère au conte une dimension éthique et politique tout en subvertissant la tradition du conte oriental.

Les implications idéologiques de ces textes ne sont plus ceux d'*Une nuit dans un harem maure* où l'anonyme érotomane participait, consciemment ou non, à confirmer l'image d'un « paradis érotique » oriental alliée au « désir politique » de l'Europe quant à un Ailleurs à posséder ; mais, en donnant à fantasmer un « paradis érotique » oriental aux lecteurs masculins, ces contes du harem participaient également « à promouvoir la libération sexuelle[905]. » La tradition de l'exotisme érotique des *Mille et Une Nuits*, catalysée par les traductions de Richard Burton et de Joseph-Charles Mardrus, n'a donc pas disparu – et

[904] SAID Edward W., *L'orientalisme : L'Orient créé par l'Occident* [*Orientalism*, 1978], Paris, Seuil, 1997, 422 p. 219.
[905] CHICHEREAU Carine, « Introduction », dans *Une nuit dans un harem maure*, *op. cit.*, p. 49.

d'autres textes que ceux cités en témoignent, par exemple *The Odalisque* de Richard Manton. Mais cet exotisme de la littérature est sans doute moins idéologique et plus nostalgique.

Tandis que certains romans empruntent des éléments narratifs aux *Mille et Une Nuits*, à l'exemple *Le grand vizir de la nuit* de Catherine Hermary-Vieille[906], de très nombreux romans historiques recourent à l'Histoire de l'empire ottoman, aux rêves de l'Andalousie arabe ou aux guerres de Saladin contre les croisés[907]. Le panel de « sujets » romanesques est étendu et la Bagdad des *Mille et Une Nuits* n'est plus qu'un espace-temps historique parmi de très nombreux autres – à moins de considérer que tout sujet lié à l'Orient fait penser aux *Mille et Une Nuits*.

Dans la deuxième moitié du XX^{e} siècle, le roman historique, reproduisant la féminisation de l'Orient par le harem se conformerait à une tradition masculine, stratégiquement – parce que cela séduit – ou par inadvertance, sans conscience de cette tradition. Quant à cet exotisme et ses implications idéologiques, des interprétations divergentes restent possibles : ces éléments de l'imaginaire collectif, à force d'être installés dans les traditions artistiques, se naturalisent et se modèrent en perdant ce que la condescendance culturelle a de plus visible et en décrochant du réel présent. Le roman *Bayarmine* de Vénus Khoury-Ghata, racontant indirectement la vie d'une favorite du dernier sultan ottoman, peut provoquer une lecture féministe et une lecture exotique[908]. S'appliquant à dire un Ailleurs historique, l'écrivain fait pourtant des choix partiaux. Evoquer l'Orient par la vie des palais et des héros princiers, s'il a pour but le divertissement, perpétue une vision restreinte de l'Ailleurs. Mais faire un nouveau conte à la manière des *Mille et Une Nuits*, écrire un roman en reprenant des motifs de ces contes, n'est-ce pas inéluctablement donner à lire au lectorat européen un Orient merveilleux et fantasmé ? En l'absence de référence explicite ou d'allusions suffisamment singulières, *Bayarmine* de Vénus Khoury-Ghata semble

[906] HERMARY-VIEILLE Catherine, *Le grand vizir de la nuit*, Paris, Gallimard, 1981 ; rééd. « Folio », 1983, 250 p. Le roman rapporte, par l'entremise d'un conteur, la fin des Barmécides, présente dans la traduction de Mardrus.

[907] Fayçal Bey, dans *La dernière odalisque* (Paris, Stock, 2001), raconte l'histoire de sa grand-mère dans le sérail du dernier bey de Tunis. *L'Egyptienne* de Gilbert Sinoué qui se déroule sous l'invasion napoléonienne de l'Egypte avec une héroïne nommée Schéhérazade. Mentionnons la série romanesque de Tariq Ali qui traite de chacune de ces périodes historiques saillantes. Ce que l'on pourrait appeler l' « égyptophilie » perdure également : les romans populaires continuent à traiter de l'Egypte pharaonique.

[908] Pour une lecture féministe, voir CHITOUR Marie-Françoise, « *Bayarmine* de Vénus Khoury-Ghata ou l'ouverture du harem », dans *Les 1001 Nuits et l'imaginaire du XX^{e} siècle*, *op. cit.*, pp. 199-216. Tandis que pour Zahida Jabbour, *Bayarmine* de Vénus Khoury-Gata « s'obstine à dessiner une image négative de cet Orient ottoman dont elle dévoile, en les poussant jusqu'à l'excès, les laideurs » : JABBOUR Zahida Darwiche, « Ecriture de soi dans la langue de l'Autre : Andrée Chédid, Nadia Tueni et Vénus Khoury-Gata », dans *La langue de l'Autre ou la double identité de l'écriture*, Jean-Pierre Castellani, Maria Rose Chiapparo et Daniel Leuwers (dir.), Tours, Publication de l'Université François Rabelais, 2001, p. 119.

prendre modèle sur une « tradition » plus générale du récit oriental, comme le faisait autrement Tahar Ben Jelloun, procédant d'un imaginaire auxquels contribuent sans doute *Les Mille et Une Nuits*, mais pas seulement : contes et romans orientaux, récits de voyages en Turquie ou au Moyen-Orient. La lecture avec les *Nuits* n'est pas une démonstration d'un hypotexte programmé par l'écrivaine mais un signe du rôle de médiateur des *Mille et Une Nuits* dans la réception de romans sur l'Orient.

Souvent, ces romans privilégient la représentation d'un univers palatial, intime et luxueux, avec son harem inamovible et ses intrigues en coulisses du pouvoir et des amours tumultueuses. À l'opposé, d'autres romans, on le verra, *Les 1001 années de la nostalgie* de Rachid Boudjedra et *Ambre ou les métamorphoses de l'amour* de Mohamed Leftah montrent l'envers des *Mille et Une Nuits*, celles du peuple et des oppressions et non plus celle des fastes. Dans la seconde moitié du XX^{e} siècle, un reste d'exotisme demeure donc par une représentation partielle de l'Orient arabo-musulman : partiel et très tronqué car centré sur la grande Histoire et les histoires des grands, centré sur le monde du raffinement et la vie des courtisanes et des reines. La figure de l'Odalisque se déclinait encore peut-être dans les films hollywoodiens jusqu'aux années 1970 et dans des romans, mais cohabite avec des personnages féminins plus téméraires, actifs et effrontés, comme l'héroïne de *L'Odalisque des sables* d'Evelyne Boukoff ou *L'Egyptienne* de Gilbert Sinoué.

Si l'exotisme se manifeste au minimum par une vision restrictive, tronquée d'un Orient arabe luxueux et lascif et, au maximum, par les vestiges d'un discours condescendant et stéréotypé sur l'Autre, alors il dépend autant de l'idéologie liée à une tradition littéraire qu'à un décodage imprévu ou impondérable de la part du lecteur : ainsi, les romans de Tahar Ben Jelloun et d'Assia Djebar peuvent conforter les conceptions réductrices d'un monde arabe essentiellement patriarcal, où les femmes sont nécessairement soumises et où l'Islam est une religion forcément oppressive et uniforme, tout cela grâce à l'ignorance de la complexité et de la diversité des situations géopolitiques.

Dans son célèbre et polémique *Orientalism*, Edward Said ne se réfère que cinq fois explicitement et en passant aux *Mille et Une Nuits*. L'orientalisme selon Saïd est une formation discursive par laquelle les pratiques scientifiques et artistiques, tout ce qui relève de l'imaginaire au sens large, profitent à une domination de l'Autre, à une définition de soi dans l'opposition à l'Autre. Cet orientalisme implique que les pratiques culturelles, loin d'être objectives, sont sous-tendues par des préjugés et des intérêts politiques et économiques. Les

études sur la photographie par Malek Alloula[909] confirment la dépendance des photographes à l'idéologie impérialiste. D'autres études nuancent les travaux en discutant certains cas abordés par l'intellectuel ou critiquent sa théorie en lui reprochant entre autres de reconduire l'opposition Orient-Occident qu'il dénonce, d'assimiler tout discours sur l'Autre à une volonté de domination et de créer des monolithes unis en synchronie et en diachronie là où il y aurait une diversité de pratiques et d'autres rapports à l'Autre que celui de la domination et du racisme[910]. *Orientalism* a donc eu le mérite d'allumer une mèche par une réflexion certes partisane et discutable mais qui, à la suite de certains outils théoriques de Michel Foucault, montre l'intrication des rapports de pouvoir et de savoir et l'importance d'un dispositif de savoir de l'orientalisme[911].

Quant aux rapports entre cet orientalisme et *Les Mille et Une Nuits,* ils sont impensables hors d'une précision des forces en présence, version, lecteurs, traducteurs, héritages. Les traductions de Mardrus et de Burton et les créations qu'elles ont engendrées ont contribué à entretenir une vision fantasmatique et à certains égards péjorative de l'Orient – étendu du Maghreb à la Perse. A leur suite, les spectacles ont reproduit des clichés et, donc, des stéréotypes culturels qui réduisaient l'Autre à des traits sériés

Les Mille et Une Nuits sont difficilement catégorisables une bonne fois pour toute : tout au plus peut-on critiquer les codifications appliquées à telle ou telle traduction – ce que fait Sylvette Larzul – et l'idéologie du discours paratextuel. Edward Saïd s'intéresse ainsi plus à Antoine Galland et à Richard Burton qu'aux *Mille et Une Nuits*, tant il est impossible de fixer une unité suffisante des *Nuits*, même en se « limitant » à leur histoire moderne. Les *Nuits* ont évidemment une part dans la construction d'un imaginaire et d'un ensemble de connaissances sur l'Ailleurs mais ne sauraient se réduire à une logique politique unique.

---

[909] ALLOULA Malek, *Le harem colonial. Images d'un sous-érotisme* [1981], Paris, Séguier, coll. « Les Colonnes d'Hercule », 2001, 95 p.

[910] Pour une lecture de l'Orientalisme, voir AL AZM Sadik Jalal, "Orientalism and Orientalism in Reverse", *Khamsin: Journal of Revolutionary Socialists in the Middle East*, n°, 1981, pp. 5-26; trad. fra. Jalel El-Gharbi et Jean-Pierre Dahdah, « Orientalisme et orientalisme à l'envers », dans *Ces Interdits qui nous hantent*, Aix-en-Provence/Beyrouth/Marseille, Maison méditerranéenne des sciences de l'homme/IFPO/Parenthèses, 2008, pp. 151-176

[911] L'effet de l'ouvrage de Said, par les polémiques soulevées, a été justement de considérer de plus près, avec plus de finesse les diverses pratiques culturelles en fonction des moments. C'était sans doute nécessaire qu'un intellectuel jette la première pierre, fût-elle pavé, pour stimuler la réflexion

Richard van Leuwen pose quelques pistes de réflexion sur ce problème : si, remarque-t-il, les XVIII[e] et XIX[e] siècles

> sont les siècles au cours desquels l'image que l'Europe avait du monde est refaçonnée, où se construisent des systèmes de catégories capables de contenir les nombreuses découvertes, les nombreux peuples étrangers, la multiplicité du monde, et de définir la place de l'Europe au sein d'un monde dont l'aspect est en changement rapide. La tradition des *Mille et Une Nuits* en Europe doit être examinée dans ce contexte épistémologique, comme une partie du processus de construction d'un corpus de connaissances et de goûts. Il faut cependant garder à l'esprit que ce processus n'est pas unidimensionnel, mais s'inscrit dans un échange continu d'informations et d'opinions, suivant plusieurs canaux[912].

Ce processus pluridimensionnel perd sa fonction informative, anthropologique à la fin du XX[e] siècle. Les nouvelles traductions, de Mushin Mahdi, René Khawam, Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel… ne se revendiquent d'ailleurs plus d'une visée informative sur l'Ailleurs. La démarche devient historique et philologique.

Les récits exotiques et les romans historiques entretiennent la légende d'un âge florissant, d'un moyen-âge voluptueux. L'Orient arabe y devient affaire d'un passé lointain ; la fiction historique pourvoit aux thèmes de l'Histoire commune de l'Europe et du monde arabe, aux romances conventionnelles et aux représentations de relations sexuelles inégales, fantasmées et redoutées autour du harem. Elles restent dans les parages de l'Orient conventionnel : celle des chefs, des conquérants – dont l'aventurier est une version – des romances de palais et des promesses de fortune et de puissance. Le romancier – ou le cinéaste – obéit aux règles d'une tradition artistique, à l'efficace d'un genre, à des recettes, sans obligatoirement illustrer une idéologie consciente.

Que sont aujourd'hui *Les Mille et Une Nuits* parmi la multitude des images de l'Ailleurs diffusées par les médias culturels, de la publicité au cinéma ? Au XX[e] siècle, l'exotisme des *Nuits* suit l'importance prise par l'image. Dès le XIX[e] siècle, « [les] grandes firmes se saisissent des images des contes pour rappeler aux consommateurs que leur plaisir sera égal à celui qu'ils ont pris à la lecture ou au spectacle des *Mille et Une Nuits*[913]. » La créativité engendrée par la traduction de Joseph Charles Mardrus du XX[e] siècle avait fait sentir les prémisses de l'exotisme de masse dont parle Jean-Marc Moura : cinéma, paralittérature, médias…. « Les "tendances décoratives" de l'exotisme populaire ou touristique coexistent ainsi avec la disparition de l'une des principales vocations de la littérature exotique, la

[912] VAN LEEUWEN Richard, « Orientalisme, genre et réception des *Mille et Une Nuits* en Europe », dans Les Mille et Une Nuits *en partage*, *op. cit.*, pp. 130-131.
[913] SIRONVAL Margaret, *Album* Mille et Une Nuits, *op. cit.*, p. 193.

révélation narrative d'un pays et d'un peuple lointains. […] L'exotisme est entré en crise au sens où se font sentir simultanément la nécessité et la difficulté d'un renouvellement[914]. »

L'exotisme d'hier reste présent dans certains médias et pratiques, le tourisme principalement, tout en occupant toujours idéologiquement les discours géopolitiques et culturels. Si *Les Mille et Une Nuits* ne sont pas toujours, loin de là, la source pour imaginer l'Orient légendaire, elles restent la référence artistique la plus « parlante » – les accroches éditoriales et publicitaires en témoignent qui utilisent régulièrement le cliché « l'Orient des *Mille et Une Nuits* ». Finalement, nous pourrions revenir aux remarques de Richard van Leeuwen sur l'introduction des *Mille et Une Nuits* en Europe et l'invention d'une tradition orientale modelée sur elles : où commence l'idéologie ? Une « rêverie » imperméable à des jugements culturels est-elle possible ? Quelle est l'autonomie de l'esthétique par rapport à l'axiologie et la morale culturelles ? Ces questions simples peuvent être posées tant pour les textes littéraires que pour les spectacles et les adaptations pour la jeunesse, ce dernier public étant peut-être celui où la perméabilité à l'idéologie est la plus forte.

3. Le fétichisme oriental : l'odalisque de *Shérazade*

L'exotisme oriental a fait de l'odalisque sa figure d'élection. Elle est le fantasme de la femme arabe en attente de l'homme, la vision d'un corps intime épanoui dans le secret du harem. En pénétrant auprès de cette odalisque, par la peinture, la photographie ou le texte, l'« occidental » atteint le cœur de l'Orient. L'odalisque est une projection sexuelle et peut, éventuellement, être un symbole de l'Ailleurs à conquérir par sa partie féminine, fantasme de possession à l'opposé et pourtant rejoignant des photographies de cadastre et panorama des paysages.

Au XX^{e} siècle, nous avons vu que l'odalisque prend des apparences différentes au spectacle et au cinéma. Au XX^{e} siècle, elle reste une référence pour des romans historiques mais aussi pour des créateurs qui la prennent comme un modèle auquel on peut adhérer ou que l'on peut subvertir. Dans ce second cas, celui de la subversion, il y a, on va le voir par un exemple, un reste d'attirance pour l'odalisque. Dans le premier volet d'une trilogie

[914] MOURA Jean-Marc, *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX^{e} siècle*, Paris, H. Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », n°14, 1998, p. 255.

romanesque, l'écrivaine française d'origine algérienne Leila Sebbar[915] met face à face son héroïne, une adolescente fille d'immigrés algériens nommée Shérazade, et des images d'odalisques. Leila Sebbar se réfère moins au personnage des *Mille et Une Nuits* qu'à l'image que l'imaginaire « occidental » a construit d'elle. La trilogie romanesque de Leila Sebbar est adjacente à notre réflexion sur les réécritures des *Mille et Une Nuits* mais elle vaut d'être remarquée pour son attitude duelle d'appropriation critique de l'héritage orientaliste faite d'attirance et d'insatisfaction, de répondant au voyeurisme des peintures et d'exposition critique des clichés artistiques.

Dans ce roman, *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*[916], la découverte des images orientalistes fait l'objet de la part de ce personnage Shérazade et, derrière elle, de l'écrivaine, d'une fascination étonnée. Les odalisques interpellent Shérazade, fille d'immigrés algériens, pour qui elles sont liées à son ascendance culturelle et à son identité « croisée ». Ce personnage a une fonction critique : « innocente », la jeune fille découvre progressivement une autre France que celle des squats de banlieue et, plus tard, le Moyen-Orient.

Publiée en trois temps, la trilogie composée de *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*[917], *Les Carnets de Shérazade*[918] et *Le Fou de Shérazade*[919] fixe avec intensité les traits principaux de l'écriture de Leila Sebbar autour de son questionnement sur l'identité, qu'elle soit déplacée – par l'exil et l'immigration – ou croisée, résultante de deux cultures distinctes. …*Shérazade*… est une trilogie de la formation intellectuelle à l'adolescence, mais une formation au passif historique de l'individu, à l'hybridité culturelle de la société française, aux problèmes des contacts culturels et conflits de l'Histoire de l'Europe et des pays arabes.

---

[915] Dans les *Lettres parisiennes*, correspondance avec l'écrivaine Nancy Huston, Leila Sebbar se dit « française, écrivain français de mère française et de père algérien… » ajoutant aussitôt : « mes livres ne sont pas mon identité, ils sont le signe, les signes de mon histoire de croisée, de métisse obsédée par sa route et les chemins de travers, obsédée par la rencontre surréaliste de l'Autre et du Même , par le croisement contre nature et lyrique de la terre et de la ville, de la science et de la chair, de la tradition et de la modernité, de l'Orient et de l'Occident. » HUSTON Nancy, SEBBAR Leila, *Lettres parisiennes : autopsie de l'exil*, Paris, Barrault, 1985, réed. J'ai Lu, 1999, p. 134. Née à Aflou en 1941, dans les Hauts-plateaux algériens. En 1961, un an avant l'indépendance, elle part en France étudier à Aix-en-Provence puis à Paris. Pour Leila Sebbar, l'écriture s'origine dans la conscience aigüe d'une identité douloureuse qu'elle qualifie de « croisée », disloquée entre France et Algérie. Telle une conversion de l'absence, l'acte d'écriture s'efforce de « recoudre » Algérie et France, la terre de son père avec celle de sa mère, celle de l'enfance avec celle de l'exil.

[916] SEBBAR Leila, *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, Paris, Stock, 1982, 268 p.

[917] *Ibid.*, 268 p.

[918] *Id.*, *Les Carnets de Shérazade*, Paris, Stock, 1985, 286 p.

[919] *Id.*, *Le Fou de Shérazade*, Paris, Stock, 1991, 202 p.

3.1. De Schéhérazade à Shérazade

Shérazade et non Shéhérazade : ce n'est pas qu'une transcription parmi d'autres du nom de la conteuse ; il y a une mutilation volontaire de la francisation habituelle du nom. La chute de la syllabe, « légère, aérienne, orientale » d'un « nom arabe d'origine persane que la France a capté, simplifié, lui gardant malgré tout la syllabe initiale exotique[920] », affilie la jeune fille à la conteuse au lieu de l'y assimiler : c'est une fille de Shahrâzâd, une de celles qui sont passées à l'Ouest : « Shérazade tient lieu de prénom et de nom, et malgré la fugue dans la géographie plutôt que dans le verbe, comme la sultane qui invente des figures extravagantes nuit après nuit contre la couche du Sultan, fugues parlées, racontées jusqu'au matin, Shérazade n'échappe pas à ce nom que le jeune Français aussitôt amoureux, lui impose avec une histoire qui n'est pas la sienne[921]. »

Le prénom de la jeune fille porte, pour les ignorants de la conteuse des *Mille et Une Nuits*, l'empreinte certaine de l'exotisme, de l'étrange(i)té alors que, pour ceux qui ont une idée plus ou moins vague de qui est Schéhérazade, elle évoque l'Orient fabuleux et sensuel sur lequel l'Occident a tant fantasmé. Le nom *altéré* produit un signifié inverse à celui de Schéhérazade-odalisque : l'absence de la syllabe est le trou de la fuite, initiant la possibilité d'une émancipation : le prénom ne se confond pas complètement avec celui de l'odalisque, provoquant ainsi le décalage de la subversion[922]. La fugue de Shérazade trouve là une deuxième explication en plus de sa quête d'appartenance : c'est une fuite de toute enfermement pour celle qui n'hésite pas à assener : « je vais où je veux, quand je veux et ma place c'est partout »[923] et « Je ne suis pas une odalisque[924]. » Au fond, ce personnage figure un principe d'échappée hors des encerclements auquel répond l'écriture : pas d'enfermement dans une identité préfabriquée qu'elle soit française ou algérienne.

Afin de se soustraire au désir exotique que suscite son prénom, afin d'avancer masquée, la jeune fille s'invente deux prénoms dissimulant l'exotisme du sien : Camille et Rosa, avec une préférence pour le premier car le second, lui aussi, renvoie à une antériorité : Rosa Luxembourg[925]. Arrogante, impertinente, son comportement souvent désagréable, hostile, se

---

[920] *Id.*, « Shérazade, la syllabe perdue », dans Les Mille et Une Nuits *dans les imaginaires croisés*, Actes de la 7e session de l'Université Euro-Arabe, Lucette Hellen-Goldenberg (dir.), *Cahiers d'études maghrébines*, n°6-7, 1994, p. 101.
[921] *Loc. cit.*
[922] Finalement, Shérazade échappe en partie à Schéhérazade ; et il y a une bonne raison à cela : l'adolescente fugueuse ne connaît pas elle-même l'illustre conteuse.
[923] SEBBAR Leila, *Shérazade…*, *op. cit.*, p. 88.
[924] *Ibid.*, p. 206.
[925] Camille Claudel, la sœur sacrifiée de Paul Claudel, sous-jacente, n'est pas encore assez médiatisée pour faire écran.

comprend comme une peur de l'enfermement, de la réduction à l'état d'objet, d'aliénée à un discours, une représentation, une relation non choisie, non assumée. Dans *Shérazade…*, l'odalisque est l'illustration parfaite du trajet qui mène du cliché mis à distance au cliché « naturalisé » : c'est la trajectoire de l'appropriation des représentations. Aussi, plusieurs scènes rapprochent Shérazade d'une odalisque afin de mettre en évidence l'omniprésence des surdéterminations du regard – et donc du discours par collusion.

Dans le deuxième roman, *Les Carnets de Shérazade*, l'héroïne se fait conteuse en rapportant à son compagnon de route les histoires des personnes qu'elle a rencontrées et qui prouvent la diversité de la France qu'elle découvre. S'il n'y a pas forcément une volonté de faire allusion à la conteuse, ce rôle de spectatrice à narratrice, consolide la fonction littéraire du personnage, support et médiateur de l'intertexte pictural et musical ainsi que des récits seconds.

3.2. Le jeu sur les représentations

Plus que des mots, il s'agit, dans le déroulement de la trilogie, de l'émancipation préalable hors du regard : une lutte sur le terrain des images. La dualité masculin/féminin s'y développe en conséquence par rapport au paradigme de l'image : les hommes, photographes, peintres, voyeurs, cinéastes, contrôlent les mediums de l'image ; ils font de la femme l'objet de leur pouvoir. Afin de briser l'enfermement dans l'image, donc dans le mutisme, les femmes lisent pour s'approprier la connaissance sans laquelle il n'est pas de maîtrise de l'identité et de la parole. De texte en texte, la conscience du regard y précède la parole : plus que cela, elle se maintient dominante sur la production des discours. Comme s'il y avait, en termes de dialogues ou de prise de parole de la femme, un refus du laisser-aller, du relâchement facile et auto-complaisant. Il y a une retenue, dont on pourrait apercevoir les résistances dans l'écriture même.

Pour s'en tenir à l'orientalisme, transmis par la référence centrale que sont *Les Mille et Une Nuits*, une démythification de l'idéologie rattachée aux contes s'opère, soit par la banalisation de la référence, soit par la réfutation de la sultane que compose le personnage de Shérazade[926]. La narration s'intercale entre les deux positions : dans l'environnement pictural de l'orientalisme, avec l'insistance portée sur *l'Odalisque à la culotte rouge* de Matisse, les bas et les petites culottes rouges que porte la jeune fille rapprochent l'une de l'autre. De même

[926] La reprise du personnage de Schéhérazade s'inscrit dans l'affranchissement de l'orientalisme. Leïla Sebbar ne se réfère pas tant aux *Mille et Une Nuits* qu'à l'image que l'Occident a construit de la conteuse.

pour les yeux verts, qui semblent spécifier Shérazade parmi toutes les femmes, ce qu'elle aurait de plus remarquable : une des odalisques dans *Les Femmes d'Alger* de Delacroix a des yeux similaires. Ou encore : le foulard ocre qu'elle porte au début du premier roman évoque les tons et les tissus présents dans les tableaux orientalistes. Un faisceau de traits physiques la rattache à ces femmes d'autrefois, à ces images, à cet ordre de la mémoire. C'est après avoir passé une nuit au musée qu'elle décide de partir pour l'Algérie, lieu de l'origine, lieu où elle pourra recouvrir une mémoire occultée. L'Odalisque est donc soustraite au discours orientaliste pour être placée dans une situation problématique, c'est-à-dire interrogée d'abord pour l'idéologie dont elle relève – l'exotisme – puis pour ce qu'elle provoque d'émotion au-delà de ça.

Shérazade, qui « n'évoquait pas immédiatement les odalisques ou les Algériennes[927] … » n'est pas sans être assujettie aux clichés sur l'Orient : comme son ami Julien, elle est une productrice récurrente d'analogies, d'identification des êtres et des événements par sa bibliothèque – ou vidéothèque – intérieure. Le personnage de Julien est l'un des plus intéressants des textes de Leïla Sebbar : par lui, l'orientalisme artistique n'est ni une belle philanthropie ni une grossière réification de toute femme arabe. Son fétichisme envers les odalisques le laisse malgré tout sensible à la personne de Shérazade, des immigrés et de ce qu'il découvre du Maghreb et du Moyen-Orient. En revanche, son orientalisme artistique est le signe d'une sorte de figement de l'Histoire et d'un repli défensif face à la morbidité de l'actualité.

L'intérêt de la trilogie dans l'œuvre de Leila Sebbar dépasse l'expression d'une identité hybride[928] pour lui conférer une fonction fondatrice dans le processus même de l'écriture de l'autrice. Dans les *Lettres parisiennes*, l'écrivaine a formulé, sans réellement s'y attarder, le lien confondant qui la rapproche de Shérazade : « Elle a été ma complice, Shérazade, fugueuse de roman, pour ce retour au pays natal, mais je me suis arrêtée avant le pays natal […]. Shérazade m'a arrêtée à Alger, et c'était mieux ainsi, pour cette fois… C'est Shérazade qui ira en Algérie, dans l'Algérie contemporaine, sans moi… parce que j'ai comme une peur d'aller où je n'ai plus rien à faire […][929]. » Shérazade est un personnage-relais que l'écrivaine veille et protège, évitant de donner à voir ses émotions ; elle est un médiateur de l'autrice par

[927] *Shérazade…*, *op. cit.*, p. 198. L'ambiguïté de la formule laisse échapper la possibilité d'une phrase positive, transférable sur le rapport avec Schéhérazade : si elle n'évoque pas immédiatement la sultane, par la suite…
[928] Voir GAUCH Suzann, *op. cit.*, pp. 103-128 ; LIONNET Françoise, « Narrative Journeys : The Reconstruction of Histories in Leïla Sebbar's *Les Carnets de Shérazade* », in *Postcolonial representations : women, literature, identity*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1995, pp. 167-186
[929] HUSTON Nancy, SEBBAR Leila, *op. cit.*, p. 83.

laquelle elle construit une identité narrative qui n'est pas exactement biographique mais en rapport avec sa situation entre les deux rives de la Méditerranée.

La neutralité de l'écriture, sa sobriété impersonnelle fait d'autant mieux ressortir la présence des autres discours, littéraires, artistiques, idéologiques. Le personnage de Shérazade capte tous ces discours qu'elle croise sans s'y attarder : elle est en permanence en fuite. Ce comportement d'un personnage fugueur définit le point de vue dirigeant la trilogie : en mobilité et dans la collection de faits et d'images, dans une découverte et une recherche incessantes des signes des contacts et croisements culturels.

La trilogie fait entendre une parole collective, le fonds diffus de tout discours à partir duquel l'interrogation sur l'aliénation discursive est possible. S'émanciper pour Shérazade revient à maîtriser la parole collective, avec son poids idéologique issu du passé. Émancipée de l'imagerie exotique, Shérazade prend parole dans l'espace public grâce à l'écrivaine. Elle accède à une sorte de visibilité, renouant avec sa « figure tutélaire[930]. » Puisque Shérazade est en quête de filiation, celle établie dans *Les Carnets…* avec Schéhérazade, correspond à une affirmation du sujet féminin, dont la sultane des *Nuits* serait l'initiatrice. Le troisième roman, *Le Fou de Shérazade*, en même temps qu'il passe au niveau le plus profond de la quête – symbolique, spirituel, rituel –, opère le passage de l'odalisque à la femme « moderne ». Du code idéologique à la connivence, le discours de la trilogie s'emploie à questionner la condition féminine et à faire émerger le sujet féminin. L'altération du prénom Shérazade fait sens aussi vers le présent. La trilogie, sous couvert de déconstruction de l'orientalisme, interroge la condition féminine en situation interculturelle. C'est, semble-t-il, le niveau le plus profond du questionnement : quelle voix pour le sujet féminin?

3.3. Le croisement des traditions

L'odalisque, une fois considérée autrement que sous la forme d'un objet ex/érotique, revêt le statut de toute femme réifiée par l'homme. L'émotion inexpliquée ressentie par Shérazade à la vue de *La liseuse sur fond noir* de Matisse relèverait du sentiment de partager une condition dominée, marginale, commune : « Son cœur bat. Elle regarde à nouveau la liseuse, de près. Elle ne lui trouve rien de rare. Elle pense même que le dessin est un peu maladroit. Elle sent battre son cœur. Ça lui est arrivé pour les *Femmes d'Alger*. Shérazade

[930] De ce point de vue, Shérazade s'affilie bel et bien à Schéhérazade : elle parle pour les autres. Les passages, dans *Les Carnets de Shérazade* où elle joue à la conteuse dépassent de loin le clin d'œil référentiel, ironique ou sérieux : ils doivent se lire selon le principe de protection, ou de voilement/dévoilement de l'écriture ; ils dissimulent ainsi une fonction plus essentielle du personnage.

revient sur ses pas, essaie de procéder par ordre, n'y parvient pas, recommence, regarde avec soin chaque tableau, à cause de Matisse, sans savoir encore pourquoi Matisse[931] . »

Emotion décuplée par ailleurs que celle de *L'Odalisque à la culotte rouge*, semblable à celle qui l'avait submergée en regardant un album de femmes algériennes[932] : « Elle ne comprend pas pourquoi ça l'émeut. La femme allongée les seins nus […] Shérazade ne la trouve pas belle. […] Shérazade la regarde fixement jusqu'à midi[933]. » Le premier tableau ne fait pas qu'introduire le second : ensemble, ils forment le diptyique d'une identité imagée et repensée de Shérazade.

Cette féminité de l'Odalisque est dévoilée justement par l'analogie, de moins en moins univoque, entre elles et Shérazade. Grâce à elles, l'adolescente découvre une partie de son identité mémorielle. En retour, avec l'aide de son ami-amant Julien, elle est conduite à regarder d'un autre œil ces femmes alanguies. *Le Fou de Shérazade*, complète le faisceau de filiations mémorielles et humaines par le voyage au Moyen-Orient. Ce roman ne constitue pas un retour au pays natal, il poursuit l'appropriation de la mémoire et la recherche de filiation, là même où l'Histoire politique décrète des lignes de combat : entre Israël et le Liban par exemple. Shérazade, en échappant aux pressions des regards et à l'amour que lui porte Julien, accomplit son émancipation dans la scène finale de la trilogie.

La dernière scène du troisième volet montre Shérazade et la soldate israélienne Yaël en odalisques, mais en odalisques choisies, libérées, endossant un rôle dont elles maîtrisent désormais l'articulation discursive. Au terme de notre parcours, une telle scène de film[934] – double en ce qu'elle tire du côté du l'orientalisme autant que de nouvelles filiations – atteste d'une complicité revendiquée avec ces femmes qui, elles, n'ont jamais été que des sujets de peinture, jamais des sujets humains.

Leila Sebbar a reporté sur son personnage sa passion pour les images de femmes arabes, les peintures orientalistes et les cartes postales reproduisant des peintures orientalistes – qui paraissent enrôler la figure intériorisée d'une Schéhérazade orientale. Une nouvelle en particulier, publiée en 2007, « Le peintre et son modèle[935] », dédié à Delacroix et commençant

[931] SEBBAR Leila, *Shérazade…*, *op. cit.*, p. 244.
[932] *Ibid.*, p. 220. L'album dont il s'agit est du photographe Marc Garanger, *Femmes algériennes : 1960*, publié en 1982.
[933] SEBBAR Leila, *Shérazade…*, *op. cit.*, p. 245
[934] Le troisième volet est consacré à la mise en place d'un film dont Shérazade serait l'actrice principale. Des images fixes – photographies et peintures – on passe donc à l'image animée dans une progression vers le présent des femmes. Le film est aussi et surtout ce qui permet, en plus des images, de faire entendre les voix.
[935] SEBBAR Leila, « Le peintre et son modèle », dans *Le peintre et son modèle*, Alger/Paris, Al Manar, coll. « Nouvelles du Maghreb », 2007, pp. 7-12. Voici l'incipit : « Le sultan la tuera, même si elle n'a pas joué à

par une référence aux *Mille et Une Nuits*, est entièrement dévolue au désir d'un peintre pour une odalisque – un désir évoqué mais jamais détaillé pour une écriture des surfaces réticentes à dire les émotions intimes : la nouvelle pose la trame, le décor, les couleurs, c'est-à-dire raconte les préparatifs, l'attente et le premier regard sur l'Odalisque, une prostituée arabe tuée puis une femme européenne de substitution. Il y a un acte manqué, un rendez-vous raté avec la femme arabe dans le meurtre de la première odalisque arabe – qui ne parle pas sans langue[936].

Ce n'est peut-être pas qu'une subversion préalable à l'émancipation de ces représentations ni, dans l'ambivalence, une attirance exotique pour les odalisques. Il y aurait peut-être une forme d'empathie, de peine partagée et d'identification à distance avec ces femmes arabes, à ces ancêtres artistiques ; il y aurait peut-être un effort constant, de texte en texte, pour se rapprocher de ces femmes, à l'image de la recherche et du voyage de Shérazade.

La trilogie dialogue beaucoup avec l'image sur le mode du commentaire et à la limite de la subordination. Cette trilogie participe d'une collection plus globale des représentations des femmes arabes : des albums de photographies - *Des femmes dans la maison, anatomie de la vie domestique*[937], *Femmes des Hauts Plateaux, Algérie, 1960*[938] ou encore *Femmes d'Afrique du Nord, Cartes postales (1885-1930)*[939] – accompagnent les textes littéraires, tandis que *Mes Algéries en France* propose une mise en dialogue proportionnée, équilibrée, des textes et des photographies[940].

Shérazade… contribue à cette collection par le regard d'une adolescente des années 1980 sur des aïeules odalisques : quelle image renvoie à une spectatrice naïve ces peintures extrêmement chargées en désir et associées à l'histoire coloniale? L'Odalisque est une femme arabe vue à travers le filtre d'un homme européen : elle témoigne d'une rencontre inégalitaire mais empreinte malgré tout de désir – ce qui rend ces femmes attirantes et émouvantes. L'Odalisque est la figure par laquelle rejoindre la tradition, l'Algérie. Les aventurières, quant

---

l'amour dans les jardins du palais avec les grands nègres. L'homme qui marche dans la ville, le Nazaréen, lit et relit les contes arabes, il pense à la fine sultane, celle qui ne meurt jamais. Il n'a pas oublié les grands nègres séducteurs, coupables du massacre quotidien des vierges. Il croise des hommes noirs à qui il ne parle pas, il entend à peine leur langue, ils ne comprendraient pas ce qu'il cherche. » *Ibid.*, p. 7.

[936] Nous ne développons pas cet aspect, présent déjà dans la trilogie romanesque et dans la plupart des textes : les nouvelles et romans de Leila Sebbar répètent de manière lancinante la distance d'avec la langue arabe et du pays arabe – l'Algérie –, une meurtrissure biographique de l'écrivaine elle-même.

[937] SEBBAR Leila, *Des femmes dans la maison, anatomie de la vie domestique*, photographies de Dominique Doan, Luce Pénot, Dominique Pujebet, Paris, Nathan, 1981, 287 p.

[938] *Id.*, *Femmes des Hauts Plateaux, Algérie, 1960*, photographies de Marc Garanger, Paris, La boîte à documents, 75 p.

[939] BELORGAY Jean-Michel, SEBBAR Leila, *Femmes d'Afrique du Nord, cartes postales (1885-1930*), Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour, 2002, éd. revue et augmentée en 2006.

[940] Pour la partie masculine, paternelle, citons *Algériens, Frères de sang : Jean Sénac, lieux de mémoire*, photographies d'Yves Jeanmougin, Marseille, Métamorphoses, 2005.

à elles, se positionnent en rupture d'un Occident masculin : ces êtres en échappées sont des rebelles téméraires en marge des systèmes culturel et patriarcal et toujours à la découverte de l'Autre. Shérazade se situe entre les deux : en rupture d'Orient, en rupture d'Occident. Fille des premières, ce qui est clairement avoué, ainsi que des autres, ce qui est plus implicite : « filles comme moi traversières. Mais les filles de papier sont plus intrépides, elles fuguent et inventent leur jeune vie dans un espace utopique, le pays de l'utopie c'est nulle part, chemins de traverse entre la maison maternelle et la maison de France, lieux de rencontres heureuses et malheureuses, lieux de tous les croisements, de tous les dangers[941]. »

Après cette trilogie romanesque, Shérazade réapparaît, personnage le plus constant de Leila Sebbar, si insistant qu'il semble excéder son statut d'être de papier. On la retrouve ainsi dans une somme de la mémoire personnelle, *Mes Algéries en France*, où elle est la seule ressortissante de la fiction dans une galerie de portraits photographiques ou textuels[942]. Shérazade y est l'égale, ou presque, d'une personne « réelle ». On la retrouve encore dans une correspondance avec Julien en 2006 et 2009 : Shérazade n'a pas pris une ride, elle a toujours ses dix-sept ans, son regard juvénile qui se pose, étonné et révolté, sur le monde. Shérazade et Julien sont les témoins de l'actualité des relations de la France et du monde arabe, des points de jonctions et de clivage et des croisements. Shérazade est toujours la vagabonde sans attaches, spectatrice et commentatrice du présent des pays arabes, en 2006 en Algérie où elle, « l'héroïne de papier », rencontre le footballeur Zinédine Zidane[943], le « héros en chair et en os » ; en 2009 de retour au Moyen-Orient s'indignant du conflit israélo-palestinien[944].

4. Revoir l'Odalisque

L'Odalisque et la danseuse orientale sont les signes parmi les plus évidents de la fantasmatisation de l'Orient musulman et de l'exotisme politique décrit par Edward Saïd.

[941] SEBBAR Leila, *L'arabe comme un chant secret*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour, p. 63.
[942] L'ouvrage fait succéder aux héroïnes, probablement un peu idéalisées par les processus d'identification, les portraits esquissés de femmes du peuple, algériennes résistantes dans la guerre d'indépendance ou immigrées. La première apparition de Shérazade consiste en une lettre fictive envoyée à son ami-amant Julien en 2004 depuis Paris. La seconde reprend le modèle de récit de la trilogie : faisant retour vers ce qui aurait suivit le dernier volet, *Le Fou de Shérazade*, on retrouve l'adolescente lors de son arrivée à la gare de Rochefort, ville dans laquelle elle veut visiter le musée Pierre Loti. Ces deux résurgences de Shérazade attestent d'une relecture du personnage et des romans à partir du présent de l'auteure
[943] SEBBAR Leïla, « Lettres de Shérazade à Julien et de Julien à Shérazade, de Février 2006 à Juillet 2007 », *Cahiers des Diables Bleus*, 2008, pp. 61-69.
[944] *Id.*, « Lettre de Shérazade à Julien », *Cahiers des Diables Bleus*, 2009, 20 p.

Symbole de la réification de l'Autre – féminin et étranger – et du désir phallique, elles font partie des images stéréotypées que des créateurs et écrivains parodient et contestent afin d'en montrer le sous-bassement idéologique.

Point focal de l'Orient intime, de l'Orient sexuel, la femme arabe ou berbère est objet du regard, par les peintures d'abord puis par les photographes qui donnent un encore plus grand sentiment de réalité[945]. Ce qui est photographié vaut pour ce qui est. Le regard, vecteur du désir, est du côté de l'homme et définit par la pulsion scopique un rapport de domination. D'où, semble-t-il, la nécessité pour des créatrices de se défaire de ce fétichisme pour s'affirmer en tant que sujet créateur.

Dans une perspective postcoloniale de contestation des hiérarchies culturelles impériales[946], de nombreux créateurs, sans se rattacher à une école de pensée, font de leurs œuvres des outils de réflexion sur les héritages culturels et des constituants des imaginaires individuels et collectifs d'un point de vue esthétique certes mais aussi moral, idéologique et, donc, politique. Nous en avons déjà parlé dans la partie précédente pour avec Githa Hariharan, Fatema Mernissi, Mourad Djebel par exemple. On constate que l'écrivain ne doit plus simplement interroger les codes poétiques dans lesquels il s'inscrit et les discours sociaux internes à une société, mais faire passer au premier plan les représentations que l'Histoire, c'est-à-dire en l'occurrence l'Histoire coloniale et masculine, a imposé sur la collectivité, le pays, la « culture » à laquelle il se rattache ou encore sur la femme arabe.

L'Odalisque et tout ce qu'elle implique – le harem, la virilité princière, les rivalités, les pratiques sexuelles douteuses – est un lieu commun très fécond, qui stimule beaucoup la création sans déclencher une abomination. Elle semble être le plus grand des fétiches

[945] Voir le travail de Malek Alloula sur les cartes postales coloniales : elles affichent une apparente « innocuité » pour cacher dans un premier temps et instiller de manière plus inconsciente ce qu'elles révèlent. « Faussement naïve, la carte postale coloniale égare d'autant plus aisément le sens qu'elle se donne pour être sans profondeur et sans visée esthétique. C'est le « degré zéro » de la photographie. […] Or il a été rarement perçu que ces qualités négatives – banalité platitude, mutisme, etc. -, dont est créditée la carte postale de manière générale, fondent une esthétique, au sens philosophique de ce terme. » ALLOULA Malek, *op. cit.*, p. 25. Il s'agit d'une esthétique de la domination, de « l'euphorie coloniale », qui contribue à la construction d'un imaginaire fantasmé des sociétés maghrébines transmis non dans ce que montre platement la photographie mais dans ce que ses marges – ses connotations, son inscription historique – informent.

[946] Jean-Marc Moura rappelle le double-sens historique, écrit post-colonial – et adversatif : postcolonial. Mais, « Le concept de stratégie ou de résistance postcoloniale est plus intéressant. Il renvoie aux œuvre qui tentent de résister à l'idéologie coloniale, y compris durant l'époque de la colonisation. Ces écritures considèrent les formes et les thèmes impériaux comme caducs et s'efforcent de les combattre, lors même qu'ils sont dominants dans la société où l'œuvre est publiée. […] Des modes d'écriture sont considérés : polémiques à l'égard de l'ordre colonial mais surtout caractérisé par le déplacement, la transgression, le jeu, la déconstruction des codes européens tels qu'ils se sont affirmés dans la culture concernée. Puis certaines évolutions du champ littéraire se sont organisées à partir de cette première génération postcoloniale. » MOURA Jean-Marc, « Sur quelques apports et apories de la théorie postcoloniale pour le domaine francophone », dans *Littératures postcoloniales et francophonie*, Jean Bessière et Jean-Marc Moura (dir.), Paris, H. Champion, 2001, 202 p.

orientalistes que des créateurs travestissent, déforment ou transforment en mannequin de papier pendant que d'autres – et parfois les mêmes – semblent lui accorder encore des faveurs. La relecture de la figure de l'odalisque pour en montrer les présupposés idéologiques d'une double domination culturelle et masculine est aujourd'hui assez bien analysée[947]. Elle trouve des échos dans les créations d'écrivains maghrébins. L'odalisque est un lieu commun quand il s'agit de discuter des représentations historiques de l' « Occident » sur le monde arabo-musulman.

Dans son essai *Le Harem et l'Occident*, Fatema Mernissi enquête sur une opposition qu'elle perçoit entre la Schéhérazade orientale et la Schéhérazade vue par les Occidentaux. Pour l'essayiste, Schéhérazade est exemplaire d'intelligence, de lucidité psychologique et de sang-froid. À la suite de ce qu'elle écrivait dans *Rêves de femmes*, proche aussi des analyses de Jamel-Eddine Bencheikh, elle voit dans la sultane des *Nuits* « une figure de la résistance et de l'héroïsme politique[948] » : « Le miracle de l'Orient, c'est que l'intelligence subtile de Schéhérazade et son intérêt pour les problèmes politiques et philosophiques sont ce qui la rend si redoutablement séduisante et subversive[949]. » L'Occident n'a pas retenu cette nature politique, cet érotisme verbal de la conteuse. Elle y attire le regard et non l'oreille. Le costume de sultane et les peintures d'odalisques accaparent l'attention de l'occidental ; la parure étouffe la parole. La « vraie » Schéhérazade et la sultane exotique sont à la tête de deux harems différents : le premier, arabe, contrôle la femme jugée dangereuse, « agent perturbateur[950] », dans un espace approprié et délimité par une palissade d'interdits sexués. Le second, européen, arrête le cours du temps et gouverne l'Autre féminin et culturel par des images impérissables de la Femme Orientale. *Le Harem et l'Occident*, par la métaphore du harem pour nommer la violence symbolique occidentale met sur un pied d'égalité deux systèmes ; l'Européen n'est pas moins phallocrate que son alter ego arabe[951].

---

[947] Voir BRODIER Jean-Pierre, *L'odalisque ou la représentation de la femme imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2006, 145 p.
[948] MERNISSI Fatema, *Le Harem et l'Occident*, *op. cit.*, p. 56.
[949] *Ibid.*, p. 68.
[950] *Ibid.*, p. 35.
[951] L'opposition des deux harems développée dans *Le Harem et l'Occident* a été illustrée à travers une exposition conçue par l'écrivaine et présentée au Muséum d'Histoire Naturelle de Lyon entre septembre 2003 et janvier 2004. Elle croise les représentations artistiques, principalement picturales « orientales » et occidentales afin de provoquer un « dialogue » entre les représentations orientalistes et arabo-musulmanes des *Mille et Une Nuits*, des femmes et du harem ; dans sa dernière partie, elle ouvre sur des créations contemporaines de « nouvelles Schéhérazade » qui « prennent des initiatives en matière de création et de réflexion, comme le faisaient autrefois des femmes du harem. Pour une présentation de l'exposition, se reporter au site du Muséum d'Histoire Naturelle de Lyon : http://www.museum-lyon.org/expo_temporaires/harem/harem_accueil.htm ou le catalogue de

La démythification de l'Odalisque renvoie à « l'Occidental » sa propre hiérarchie sexiste, que vilipende le personnage de Mourad Djebel, Shahrazède : racontant ses nouvelles *Mille et Une Nuits*, fait un mémento de quelques pages sur la « féminisation de l'Orient[952] » dont est rempli le bagage culturel du Peintre-Officier :

> La soumission de cette même femme (présentée en écervelée dans sa foncions de vecteur de vente) au pouvoir matériel et/ou masculin, c'est la publicité et la pornographie qui s'en chargent, l'incarnent et la véhiculent dans le monde et dans cet imaginaire « oriental » masculin et même féminin. Erotique, soumise et écervelé, vue de loin, à travers un prisme partiel et partial, l'Européenne ou "l'Occidentale" fabriquée par le cinéma, la pornographie, la publicité et le tourisme sexuel, ressemble à s'y méprendre à sa sœur orientale exotique du XIX^{e}. Elle incarne aujourd'hui d'une autre manière l'imaginaire de l'Odalisque[953].

La contestation du regard colonial masculin est effectuée également par des plasticiens, proches des écrivains par l'alliance de la reproduction et du commentaire, de la répétition et du détournement des représentations clichées. La photographe Yasmina Bouziane par exemple recrée des cartes postales coloniales en en démontant les procédés dans sa série d'autoportraits au titre éloquent : *Inhabited by imaginings we did not choose* (*habités par des imaginaires que nous n'avons pas choisis*)[954]. Une autre photographe, iranienne, Shadi Ghadirian[955] pastiche des portraits à l'Occidental faits sous la dynastie Qajar où les objets contemporains remplacent ceux montrés à l'époque, des têtes et des mains se parant ou manipulant des icônes informatiques, des tchadors avec, à la place des yeux qui une casserole, qui un fer à repasser… Un autre des artistes présentés à l'exposition *Miroirs d'Orients* en 2009 à Lille, l'Ukrainien Anton Solomoukha parodie le *Bain turc* d'Ingres. Cette pratique du pastiche afin de démonter les artifices de la représentation et le fonctionnement de l'idéologie se retrouve encore dans *Shéhérazade et son romancier (2^{e} éd.)* de Reza Baraheni, dans lequel l'auteur produit des photos de l'héroïne, Âzadeh khanom, figure de Shahrâzâd, sous différents aspects, y compris recouverte d'un tchador. L'écart est produit par la distance entre la légende désignant et nommant l'héroïne, censée produire de l'identité : Azadeh Khanom, et l'impersonnalité, l'absentement de l'être sous l'armature du tchador.

Au vu de l'importance de la photographie coloniale pour la diffusion des stéréotypes et la satisfaction des fantasmes masculin, et bien qu'ils ne touchent que de manière indirecte aux

---

l'exposition *Fantaisies du Harem et nouvelles Schéhérazade*, Muséum d'Histoire Naturelle/Editions d'Art Somogy, 2003, 191 p.

[952] DJEBEL Mourad, *Les Cinq et Une Nuits de Shahrazède*, *op. cit.*, p.303.

[953] *Ibid.*, p. 309.

[954] COTENTIN Régis, « Habités par des imaginations que nous n'avions pas choisies », art. cit., pp. 92-93. Yasmina Bouziane est née aux Etats-Unis en 1968 d'un père marocain et d'une mère française.

[955] Née à Téhéran en 1974. Voir son site internet : http://shadighadirian.com

Mille et Une Nuits, ces détournements par des créatrices et créateurs contemporains sont importants pour la monstration des rapports entre une technique artisanale ou artistique et l'idéologie de domination symbolique, économique et politique.

Pour ces créateurs, la page du colonialisme et de la domination culturelle ne peut être tournée sans une discussion préalable de ses acquis, de son héritage, c'est-à-dire sans opérer une relecture critique du passé récent en même temps que de la société actuelle. Les clichés fonctionnent alors comme marques du discours collectif et, en cela, sont des points d'appuis ou des repoussoirs de la pensée, des morceaux de discours collectifs à partir desquels la parole subjective, c'est-à-dire celle d'un sujet s'assumant et se conscientisant comme tel, se développe. L'émancipation des discours masculins ne peut être réalisée sans une compréhension, à laquelle s'attellent les textes littéraires, de l'origine et de l'exercice de ces discours, autrement dit sans une restitution de leur historicité. Les créations contemporaines ne bannissent donc pas l'imaginaire merveilleux et luxueux des *Mille et Une Nuits* modernes mais le réactivent par un regard démythificateur, démystificateur, à la fois critique et ludique.

5. Conclusion : un bien commun, un lieu commun

L'analyse de la traduction de Joseph Charles Mardrus par Sylvette Larzul montre le façonnage par une doxa exotique : « La propension du traducteur à dépasser son original fait qu'il parsème sa version d'interpolations qui, pour oriental qu'en soit le caractère, n'en reproduisent pas moins les stéréotypes forgés par l'Occident. Contrairement à ce qui a parfois été avancé, pareil traitement ne respecte nullement l'esprit de l'œuvre, mais participe d'un regard codé, qui présente nécessairement de l'univers des *Nuits* un tableau retouché[956]. » Compilation de contes orientaux, formation de l'artisanat narratif arabe, la traduction confère à ces récits un supplément d'art. Contrairement à Antoine Galland, Joseph Charles Mardrus a « compos[é] un monde poétique, drôle et étrange, qui n'a plus rien à voir avec aucune réalité[957] ». Son *Livre des Mille Nuits et une Nuit* est un fleuron de l'exotisme du XIX^{e} siècle où l'étranger est représenté dans ce qu'il a d'étrange[958]. Son Orient étrange compense l'occidentalisation de l'Ailleurs, sa perte d'étrangeté et d'altérité.

[956] LARZUL Sylvette, *op. cit.*, 160.
[957] JULLIEN Dominique, *op. cit.*, p. 105.
[958] MOURA Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'Ailleurs*, Paris, PUF, coll. « Littératures européennes », 1998, pp. 110-112.

On peut considérer que beaucoup de spectacles et de réécritures relèvent d'un exotisme de la rêverie, sans prétention à la description ; d'un exotisme impressif s'opposant à l'exotisme à prétention objective qui a servi le colonialisme[959]. Il n'est pas toujours évident de faire la part entre la reproduction d'un Orient conventionnel, divertissant mais sans prétention à la vérité ou la suggestion d'une réalité et les tracés insidieuses de l'idéologie culturelle. Une grande partie de l'Orient historique relève de la réécriture littéraire, de la création sur des thèmes éprouvés : l'idéologie exotique y est allégée et/on inconsciente.

Comment mesurer l'impact de l'exotisme littéraire aujourd'hui ? En ce début de XXI[e] siècle, il paraît peu probable qu'une œuvre puisse provoquer une onde comparable au *Livre des Mille Nuits et Une Nuit*. L'exotisme contemporain serait plus diffus, plus réparti sur une récurrence de productions culturelles et médiatiques en général – publicités compris, dans un monde global où les rapports à l'étranger ont nettement changé[960].

5.1. L'œuvre commune et la doxa littéraire

Les Mille et Une Nuits sont le texte arabe le plus connu, la référence la plus facilement partageable et la plus connotée dans le sens de l'exotisme et de l'érotisme, formes exacerbées des relations entre les « cultures » et entre les sexes.

Comme le rappelle Richard van Leeuwen, les traductions des *Mille et Une Nuits* ont « dialogué » avec les discours de chaque époque et ont évolué en fonction des relations de l'Europe au monde arabe :

> Les traductions semblent confirmer la thèse de MacKenzie selon laquelle les manifestations de l'orientalisme doivent être étudiées dans le contexte de leur période, plutôt que comme un corpus en elles-mêmes ; mais nous avons affaire ici à un ensemble de textes unique qui a été réinterprété à chaque fois, mais a également été relié consciemment à d'autres interprétations. Les références aux prédécesseurs étaient inévitables pour indiquer des changements de la fonction dialogique des *Mille et Une Nuits* en tant que texte, lui-même lié aux rapports changeants entre l'Europe et le monde arabe. Ce sont les revendications de réalisme et de véracité qui ont rendu nécessaire de reconsidérer la représentation du texte, dans le but de mettre les visions réalistes et les représentations textuelles en harmonie. Les revendications de fidélité semblent être une caractéristique persistante des traductions des *Mille et Une Nuits*, mais ces revendications ont été mises en question maintes et maintes fois[961].

En tant que modèle littéraire, *Les Mille et Une Nuits* ont introduit une nouvelle catégorie esthétique et ont apporté un nouveau merveilleux. Au plan de l'imaginaire anthropologique, des relations internationales, elles ont modifié les représentations de l'Ailleurs. Elles se sont

[959] *Ibid.*, p. 124.
[960] *Ibid.*, *op. cit.*, p. 33.
[961] VAN LEEUWEN Richard, art. cit., pp. 138-139.

installées dans la culture européenne comme une référence commune et centrale d'un Orient duel, prodiguant une certaine vérité mais en même temps irréel, fantasmagorique.

En Europe occidentale, *Les Mille et Une Nuits* sont l'œuvre commune en provenance du monde arabe. Entendons : celle dont tout le monde ou presque connaît quelques rudiments. Mais « commune » également parce qu'elle n'est pas forcément reconnue comme chef-d'œuvre et relèverait d'une doxa telle que la définit Anne Cauquelin : ce qui relève de la technique et non de l'Art[962]. Recueil collectif, elles sont perçues comme le produit d'une « civilisation » plus que d'un homme seul, d'une région du monde plus que d'un pays, d'un passé en éloignement accéléré à mesure que une autre réalité de cet Ailleurs est montrée. La doxa peut ainsi percevoir les *Nuits* comme l'expression commune de l'Orient légendaire.

On a félicité Mardrus d'avoir fait une œuvre d'art ou, en fait, d'avoir ajouté un supplément d'art aux *Mille et Une Nuits*, principalement par ses poèmes symbolistes. Mais en deçà de sa recréation, on n'attend pas des *Mille et Une Nuits* une sublimation esthétique, une autonomie artistique ; on ne leur accorde pas une excellence du chef-d'œuvre. Il faut que Georges May fasse coïncider, près de trois siècles après la traduction de Galland, des propriétés habituellement accordées aux chefs-d'œuvre pour espérer la faire reconnaitre comme telle. Pour la réception immédiate, hors du talent apporté au traducteur européen, ce n'est pas un chef d'œuvre : la doxa, l'opinion commune des lecteurs, lui ouvrent les portes de la littérature de divertissement, donc de la littérature commune, mais pas de l'Art. Galland, Mardrus et de nombreux lecteurs ont d'ailleurs attribué aux *Nuits* une nature doxique : elles sont le fruit de l'artisanat narratif arabe – non de l'Art – et ce titre donnent des représentations vraisemblables de l'Orient. Parce qu'elles sont considérées plus comme un artisanat –

[962] Elle en précise les différentes manifestations et attributions, de l'Antiquité à l'art contemporain qui est son objet d'étude. Son approche des discours tenus sur la doxa montre ses diverses manifestations et son changement de statut à partir du moment où elle a été récupérée par la politique et la religion avec l'instauration de la démocratie. Entre le logos du philosophe et l'inarticulé, la doxa est, dans l'Antiquité grecque, le mode de la parole ordinaire, des opinions et des croyances par différence avec celui de la philosophie et de la sagesse. La doxa ne peut se concevoir « sans son contexte urbain, sans les deux pôles entre lesquels elle peut s'exercer légitimement : entre la nullité d'un langage inarticulé et dénué radicalement de sens, et la parole pleine, pleinement articulée au sens, qu'est la raison du philosophe. Cet entre-deux lui fournit son domaine, son aire d'extension et son rôle. » CAUQUELIN Anne, *L'art du lieu commun. Du bon usage de la doxa*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1999, p. 23. La doxa est un « mode de discours qui convient aux techniques » (*ibid.*, p. 29) y compris à celles du langage, aux techniques du discours. Elle appartenait à l'espace du milieu où les paroles étaient mises en commun. Ce que, tout récemment, Jean-Pierre Martin appelle la doxa, n'est donc qu'une facette de la doxa réévaluée par Anne Cauquelin. Pour Jean-Pierre Martin, la doxa est « l'ensemble des idées dominantes qui contribuent à former la religion d'une époque. La doxa en ce sens n'est pas forcément fausse, et encore moins, bête. Elle a surtout pour propriété de fixer, de produire des glacis, des formations idéologiques. Dans son horizon arrêté, on ne se retourne pas : tout est attendu, inscrit d'avance, le nouveau lui-même se dégrade en opinion reçue et en dogme infaillible. Elle empêche de penser ailleurs, autrement. La doxa est une police de la pensée. » MARTIN Jean-Pierre, *Les écrivains face à la doxa ou Du génie hérétique de la littérature*, Paris, J. Corti, 2011, 241 p.

d'ailleurs ce sont effectivement des récits parmi tant d'autres de cette espèce – qu'un art, parce qu'elles sont de la littérature commune, qu'elles correspondraient à un mode doxique. Nous ne faisons là que reformuler ce qui a déjà été dit : la créativité des *Mille et Une Nuits* dépend en partie de cette identité collective et doxique.

Par ailleurs, la doxa, l'opinion commune, est également ce qui décide de la recevabilité d'une œuvre[963]. Les représentations et motifs stéréotypés n'émanent pas seulement des répétitions d'une œuvre à l'autre : elles prennent leur essor de l'enveloppement de chaque production culturelle par des énoncés – savants, publicitaires, amateurs – et la restitution que ceux-ci font des œuvres. Ces éléments de la doxa, de la parole commune, feront les matériaux des imitations, des transformations, des parodies… Les énoncés des lecteurs autorisés ou amateurs, la publicité, la rumeur jugent l'œuvre, la situent et la transmettent – la « transportent » dit Anne Cauquelin. On le voit avec la traduction de Mardrus : elle répond à des attentes, autrement dit elle est jugée convenable par rapport à ce que l'ont pense être *Les Mille et Une Nuits* et ce que désire le public : « Toute pénétrée de l'esprit du temps, la traduction de Mardrus allait se trouver immédiatement en harmonie avec les préoccupations esthétiques d'une génération littéraire. "Public incompétent et frivole", sans doute, en partie. Oui, mais public d'artistes aussi, qui trouvera dans la nouvelle traduction une source d'inspiration extraordinaire[964]. » Afin de répondre aux attentes du public lettré, Mardrus montre un Orient commun, cet Orient précisément que des créateurs post(-)coloniaux[965] détourneront pour le subvertir. L'exotisme est probablement la constante la plus flagrante d'une doxa des *Mille et Une Nuits*. Entre le spectacle de la fin du XIX^e^ siècle ou du début du XX^e^ et ceux d'aujourd'hui, il y a-t-il tant de différence ? Il y a des lignes de continuité et de transformation, allant de la mode orientale du début du XX^e^ siècle et ses spectacles, aux films hollywoodiens et aux différentes danses et comédies musicales d'aujourd'hui.

La doxa des lecteurs européens retient et transmet depuis longtemps des « lieux communs » de l'œuvre : son « orientalité », le motif directeur des contes pour racheter une

[963] Les analyses d'Anne Cauquelin portent sur l'art contemporain, mais nous pourrions les reporter sur notre corpus : « Reconnaître cette condition qui met la recevabilité d'une œuvre au pouvoir d'une capricieuse doxa, c'est reconnaître en même temps que l'œuvre n'a pas d'existence en soi, ni d'autonomie suffisante pour être ce qu'elle est et se poser dans le monde comme telle, sans avoir recours aux bons offices de l'opinion. C'est reconnaître aussi – et c'est bien enrageant pour les absolutistes – qu'il en est des œuvres comme de n'importe quel produit soutenu dans l'économie de marché par ses différentes enveloppes publicitaires : logo (signature), images de marque (le produit est reconnu par des exports) et cote, auxquelles viennent s'ajouter des considérations morales et patriotiques : valeur en tant que patrimoine national, valeur en tant qu'idéal universel. » CAUQUELIN Anne, *op. cit.*, p. 164-165. C'est ce qui semble souvent accepté pour la littérature, mais, si on en croit l'autrice, cela est encore sujet à controverse pour l'art contemporain.

[964] JULLIEN Dominique, *op. cit.*, 89.

[965] Au double sens d'appartenance à un pays décolonisé et de réévaluation de l'héritage colonial.

vie, la circonscription du corpus aux contes merveilleux, la technique de l'enchâssement, des motifs du merveilleux et des personnages ; lieux communs[966] susceptibles, là encore, d'être détournés, parodiés, transformés…

Les Mille et Une Nuits sont un échangeur d'imaginaire, un lieu commun où discuter les discours venus de l'Autre, c'est-à-dire d'une logique étatique, institutionnelle et nationale ou de certains de ses représentants, par la création d'un individu, lui-même en recherche de positionnements dans une ou plusieurs « cultures » et dans une temporalité. La réécriture est historicisée : l'art littéraire ne se confronte pas aux maîtres du temps passé mais à une pluralité d'objets artistiques, de discours et, quant à l'orientalisme, au dispositif de contrôle colonial.

Le lieu commun, l'endroit où un sens commun est mis en discussion, ce n'est pas seulement telle ou telle version des *Mille et Une Nuits*, c'est également un agrégat de productions culturelles dont les *Nuits* sont une pièce maîtresse. C'est encore l'opinion qu'elles favorisent et dont elles sont enveloppées, leur retentissement, les lectures et les pratiques qui les défendent ou les rejettent. On a vu pour le cas de la traduction de Mardrus le poids considérable des lecteurs autorisés, écrivains eux-mêmes, l'immédiat surgissement de pratiques socioculturelles liées à l'œuvre, lui donnant sa résonance après lui avoir accordé sa recevabilité. C'est ce sens commun qui rend acceptable l'œuvre. Dans le cas de Mardrus, on a vu le poids considérable des lecteurs autorisés, écrivains eux-mêmes, du retentissement dans la presse et dans la société. Ce n'est pas une valeur absolue qui s'impose à tous, c'est le progressif développement d'opinions favorables ou défavorables à l'œuvre, qui définissent sa recevabilité.

5.2. Un échangeur d'imaginaires

Parce qu'elles sont le texte arabe le plus connu et célébré en Europe, parce qu'elles ont imprégné les littératures européennes et qu'elles ont été partie prenante de la représentation de l'Ailleurs oriental, *Les Mille et Une Nuits* apparaissent comme un bien commun des littératures européennes, américaine, arabe et persane. Elles sont un commun partagé par plusieurs littératures et qui devient un lieu polémique, un champ de duels entre « exotisme » et « post-colonialisme » et, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, entre un ordre social patriarcal, ou jugé tel, et son contre-discours. Rien de surprenant au fond : un

[966] Les lieux communs sont des « lieux » partagés sur lesquels on discute, à partir desquels on argumente : ce sont les lieux communs de la rhétorique, c'est-à-dire aussi, aujourd'hui encore, les thèmes politiques.

texte est effectivement un bien partagé par plusieurs lecteurs dont les interprétations dialoguent et rivalisent. La postérité du texte dépendra en partie des vainqueurs. Dans les transferts culturels, grâce à la traduction, un texte devient le bien commun de plusieurs « champs » ou scènes littéraires, de plusieurs régions, de plusieurs nations.

Les Mille et Une Nuits sont un lieu d'échange ; non pas une référence présente dans deux champs littéraires dans l'indifférence de l'un à l'autre, mais une œuvre commune, façonnées par plusieurs littératures et d'importance, à l'époque contemporaine, tant pour l'imaginaire européen que pour l'imaginaire arabe. Partage et dialogue disions-nous : le dialogue proviendrait principalement d'une part de la médiation qu'étaient les traductions des *Mille et Une Nuits* pour rendre compte de l'Orient et, d'autre part, de la réponse d'écrivains arabes à l'appropriation des *Nuits* par l'Europe. On sait que les éditions arabes des *Nuits* et le marché des manuscrits au XIX^{e} sont la conséquence directe de l'engouement des orientalistes européens pour le recueil. Cette dynamique, si elle ne fait peut-être pas redécouvrir *Les Mille et Une Nuits* aux Arabes, leur donne plus d'importance, une plus grande visibilité et, par l'édition de Calcutta et de Bûlaq, les introduit dans la modernité littéraire. Insistons sur ce passage d'une tradition manuscrite à l'édition qui correspond au « renouveau » insufflé par la modèle de la modernité européenne en Egypte et au Moyen-Orient : pour le marché international, l'édition augmente la valeur littéraire des *Mille et Une Nuits*. Mais au-delà de ces éléments de la genèse des *Nuits*, elles deviennent un modèle pour les écrivains arabes modernes, en répercussion de cet intérêt international pour l'œuvre voire, dans un mouvement de dialogue avec l'orientalisme européen.

Au fur et à mesure de ce partage, de ces réinterprétations, souvent à partir des traductions européennes, des réappropriations parties prenantes des discussions de l'héritage orientaliste, les *Nuits* voient leur sens commun être redéfini dans une polémique interculturelle. Le processus de transmission n'est donc pas linéaire : une fois transmis, une traduction n'en efface pas une autre et chacun ne reste pas avec sa version. Le sens commun des *Nuits* est discuté internationalement avec pour enjeu, derrière la représentation de l'œuvre, les transformations d'un genre, l'hybridation des imaginaires, la continuation ou l'annulation de l'exotisme. Ce n'est pas affaire de « goût », de style d'époque ou de différences dans la définition de l'art.

Le lieu commun des *Mille et Une Nuits* moderne trouve une de ses expressions dans le premier acte de la pièce du dramaturge marocain Abdelatif Laâbi, *Exercices de tolérance*[967] :

[967] LAÂBI Abdellatif, *Exercices de tolérance*, Paris, La différence, 1993 ; rééd. dans *Rimbaud et Shéhérazade*, Paris, La Différence, 2000, pp. 77-181.

Shéhérazade et Rimbaud se croisent dans un supermarché : la conteuse déclame le « Conte » des *Illuminations*, tandis que le poète raconte « Le flagrant délit de Sett Zobeida » pris à la traduction de Joseph-Charles Mardrus. Comme dit le personnage Rimbaud, poète déchu dans une société contemporaine où le bonheur a besoin d'artifices et de prothèses pour faire croire à son existence, la « rencontre n'est qu'exception, la séparation est la règle » ; les scènes suivantes vérifient l'adage en variant sur les différences irréconciliables, la ténacité des préjugés et les manifestations du racisme. Cette scène est représentative d'un échange d'imaginaire et d'un attrait croisé entre « l'Occident » et l'Orient arabe voire persan. Parce que leur histoire est étroitement liée à la constitution d'un imaginaire orientaliste d'une part et à la modernité arabe d'autre part, *Les Mille et Une Nuits* sont un des grands échangeurs d'imaginaire de la littérature moderne : y passent les discours doxiques, leurs critiques, leurs parodies ; s'y détournent des traditions littéraires et artistiques.

Faire des signes et des pratiques culturels des lieux communs, c'est dire qu'ils ne sont pas objets des mêmes interprétations d'une « culture » à l'autre, d'une époque à l'autre, que leur signification n'est pas détenue dans une essence mais relative à des historicités.

Chapitre 2 : Relire les *Nuits* : la modernité littéraire arabe

Nous l'avons dit à plusieurs reprises, *Les Mille et Une Nuits* représentent, au moins hors du monde arabe, l'œuvre d'une littérature arabe, voire orientale – perse et indienne en sus – sans frontière précise. L'institution de littératures nationales aux XIX^e^ et XX^e^ siècles entraîne une réévaluation du patrimoine littéraire arabe et étranger ; grâce à ce processus, les *Nuits*, rejoignent la modernité d'abord par les éditions en langue arabe ensuite, au XX^e^ siècle par les réécritures.

Dans ce chapitre, nous aborderons la réappropriation des *Mille et Une Nuits* dans le cadre des projets d'identité collective qui ont animé les champs culturels arabes, ou les scènes littéraires et artistiques, au long du XX^e^ siècle. Faut de pouvoir faire un parcours dense et précis de l'influence des *Mille et Une Nuits* dans la littérature arabe, nous avons sélectionné les écrivains majeurs de la littérature égyptienne, les plus cités et connus. Nous complèterons avec le roman de l'Algérien Rachid Boudjedra, *Les 1001 années de la nostalgie* et par d'autres exemples plus secondaires.

1. La *Nahda* et les changements littéraires

Au XIX^e^ siècle, afin de faire face à l'évolution des rapports de force internationaux et au démantèlement de l'empire ottoman, plusieurs pays arabes se lancent dans une entreprise de réformes destinées à adapter la société arabo-musulmane à la modernité européenne. Ce renouveau qui s'étendra sur le XIX^e^ et le XX^e^ siècles est appelé *Nahda* – renaissance, renouveau[968]. D'abord sociales, touchant aux infrastructures étatiques, les réformes s'étendent, au cours de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, aux médias, aux arts et à la littérature :

[968] Ce sont des traductions approximatives et les historiens de la littérature auxquels nous nous référerons, Heidi Toëlle, Nada Tomiche, Richard Jacquemond, Kadhim Hassan préviennent de la confusion à ne pas commettre avec la Renaissance européenne. Pour revenir aux causes de ces réformes, disons qu'en ce XIX^e^ siècle, le Moyen-Orient et le Maghreb, appartenant à l'empire ottoman – en déclin à cause de facteurs internes et externes –, doivent s'intégrer à la modernité internationale, aux valeurs de la Raison et du Progrès ainsi qu'aux débuts de mondialisation de la politique et de l'économie. Ces transformations des sociétés arabes, acceptées, approuvées et accomplies par les dirigeants politiques et par ceux qui deviennent des intellectuels, sont donc également contraintes par les échanges internationaux et les rapports de force en faveur de l'Europe coloniale.

> […] L'évolution des techniques conduit peu à peu à un nouveau système de production de l'esprit, à une modification des représentations du monde et à la transformation en profondeur du système de production symbolique. La multiplication des organes de presse et des livres imprimés ainsi que les réformes du système éducatif, en modifiant le mode de communication avec le public, entraînent la vulgarisation des savoirs et une diffusion de masse qui, à leur tour, transforment la signification sociale de la littérature et s'accompagnent de la modernisation de la langue. Cette évolution aboutit, à la fin du siècle, à la naissance d'une intelligentsia productrice de nouvelles valeurs et à la constitution d'un champ littéraire et culturel moderne et transnational[969].

Le nouveau groupe des intellectuels, soucieux de la vie sociale, est le premier bénéficiaire de la modernisation des moyens de production des arts et de l'information : imprimerie, nouveaux médias. Disposant d'un public élargi dans une société en mutation, l'écrivain endosse un rôle social et moral lié à une nouvelle définition de l'acte scriptural et créateur[970]. La *Nahda* applique ainsi à la littérature une fonction médiatrice et critique : médiatrice, elle introduit les modèles de la littérature européenne dans la littérature arabe ; critique, elle prétend concourir à la transformation de la culture et de la société.

Le rôle de l'intellectuel et les changements tant institutionnels qu'esthétiques de la littérature participent à l'une des problématiques centrales de la phase culturelle de la *Nahda* : la redéfinition de la langue. Pour que la littérature dirige le projet social ou soit en adéquation avec la société ou le devenir de la nation, pour qu'elle soit un agent primordial de la modernité culturelle arabe, elle doit penser la modernisation de la langue arabe, clivée entre l'arabe littéraire et l'arabe dialectal. Le changement du rapport au monde impliquant un changement des moyens linguistiques, moderniser la langue revient à la transformer pour lui faire dire de nouvelles réalités, en particulier liées à la science et aux techniques, et la rendre accessible à tous[971].

Deux « mécanismes » dirigent la modernisation de la littérature arabe : l'emprunt (*iqtibâs*) à la littérature européenne de genres – le roman et le théâtre – et de textes. Ce temps de « l'acculturation heureuse[972] » selon l'expression de Richard Jacquemond au sujet de l'Egypte précoloniale, repose sur un ample mouvement de traduction depuis les principales

[969] HALLAQ Boutros, TOELLE Heidi, « Introduction », dans *Histoire de la littérature arabe moderne, T. 1 : 1800-1945*, Boutros Hallaq et Heidi Toëlle (dir.), Paris/Arles, Sindbad/Actes Sud, coll. « La bibliothèque arabe », 2007, p. 13.
[970] GONZALEZ-QUIANO Yves, « La renaissance arabe au XIX[e] siècle : médiums, médiations et médiateurs », dans *Histoire de la littérature arabe moderne, op. cit.*, pp. 99-100.
[971] Pour ce faire, il y a trois grands moyens : l'incorporation d'un nouveau lexique, pris aux langues européennes, via la traduction ; la création de néologismes ; la simplification grammaticale par le dépouillement des fioritures syntaxiques, l'abandon des tours syntaxiques archaïques et éculés. AYOUB Georgine, « Parier sur la langue », dans *Histoire de la littérature arabe moderne, op. cit.*, p. 326.
[972] JACQUEMOND Richard, *Entre scribes et écrivains. Le champ littéraire dans l'Egypte contemporaine*, Paris/Arles, 2003, Sindbad/Actes Sud, coll. « La bibliothèque arabe », p. 139.

langues européennes, anglais et français et ouvre la littérature à de nouvelles manières d'écrire. Cette ouverture culturelle, conjointe aux réformes politiques nécessitées par l'évolution géopolitique, a été permise notamment par les voyages d'étudiants boursiers égyptiens en Europe qui, à leur retour, introduisent la littérature étrangère.

D'autre part, on assiste à la revivification d'anciens genres ou *ihyâ'*. Des genres de l'*adab* comme les séances (*maqama*), les récits de voyage (*rihla*) ou la poésie et, dans une moindre mesure, des genres narratifs traditionnellement hors de cette *adab* en bénéficient. Les écrivains refusent la passivité, la soumission servile à l'héritage du passé, tant pour la langue que pour la pratique littéraire. Néanmoins, malgré la transition, la difficulté à se dégager des références traditionnelles persiste.

Ces deux mécanismes, qui peuvent évidemment se combiner, ont une action bien plus large que l'esthétique puisqu'elles touchent à la langue elle-même et aux représentations collectives dans un champ culturel en mutation. Au Moyen-Orient, l'écrivain de la deuxième moitié du XIX^e^ siècle et de la première moitié du XX^e^ siècle est désacralisé et acquiert le statut d'auteur, impliqué dans les réformes sociales du pays. Il cherche à faire sienne l'idée de la littérature européenne du XIX^e^ siècle selon laquelle l'écrivain doit être peintre et porte-parole de sa société et, donc l'idée selon laquelle la littérature est dépositaire et porte-parole de l'identité collective. En Egypte, dans la première moitié du XX^e^ siècle, les institutions culturelles et scolaires ont fait émerger un lectorat et fournissent à l'écrivain des structures capables de diffuser à plus grande échelle des produits culturels parmi ce public[973]. La fiction devient légitime à condition de prétendre à la vérité et à la réforme de la société par son analyse : « La littérature doit être en prise sur le réel (réalisme), l'écrivain a une obligation morale d'intervenir dans la cité (engagement) : ces postulats sont constitutifs de la *doxa* littéraire égyptienne[974]. »

Au cours des deux premières décennies du XX^e^ siècle, la littérature opère un tournant décisif : l'*ihyâ* réactualise le lexique et les genres classiques, tandis que l'*iqtibâs* introduit le roman et le théâtre. Pourtant, bien que les écrivains de la *Nahda* aient remis en cause l'*adab*, c'est-à-dire, au-delà d'un canon esthétique, une organisation de la culture, des prérogatives attribuées à chacun, des missions de l'artiste et de ses rapports à l'Etat et au public, l'ancienne défiance envers les genres populaires demeure : le théâtre d'avant les années 1930 et les fictions narratives issues d'une littérature considérée comme folklorique, y compris *Les Mille et Une Nuits*, ont moins de valeur. La préférence va aux modèles étrangers, alors même que

[973] JACQUEMOND Richard, *op. cit.*, p. 380-382.
[974] *Ibid.*, p. 114.

cette littérature « de divertissement » a joué un rôle central dans la modernisation de la langue arabe et qu'elle constitue à ce titre le socle sur lequel s'est développée la « grande » littérature. Le clivage est donc reconduit et correspond à une appréciation entre un pôle autonome, combinant revendication de la liberté de l'art et responsabilité sociale de l'écrivain, et un pôle hétéronome du champ où est circonscrite la littérature de divertissement, les œuvres narratives héritées du folklore ainsi que la littérature « pure » – celle de la tradition de l'*adab* ou celle importée d'Europe.

L'intérêt pour *Les Mille et Une Nuits* de la part de quelques écrivains arabes semble indiquer leur intrusion précautionneuse dans la littérature moderne légitime : en les réécrivant respectivement en 1934 et 1943, Tawfîq al-Hakîm et Taha Husayn, tous deux bien dotés, écrivains majeurs de la *Nahda*, leur donnent une certaine caution, sans que cela suffise : ces réécritures ne semblent pas avoir été reçues comme des œuvres importantes. À côté de ces œuvres sérieuses, ils s'amusent à écrire ensemble *Le Palais enchanté*, passe-temps ludique et non création artistiquement remarquable[975]. Le personnage de Schéhérazade y avertit d'ailleurs de la légèreté avec laquelle il faut prendre ce divertissement : « […] répandez cette fantaisie si vous voulez : qui sait ? La fantaisie est peut-être ce qu'il y a de meilleur dans la vie[976]. »

Ainsi, en dépit des réécritures de Taha Hussein et, surtout, celle avant-gardiste de Tawfîk al-Hakim, « la faible valeur artistique des *Mille et Une Nuits*, leur défaut de légitimité culturelle, ou en tout cas le fait qu'elles sont exclues du *turât*, des grandes œuvres du patrimoine littéraire arabe, n'encourageait guère les écrivains de la *Nahda* à y chercher des sources d'inspiration, sinon peut-être de manière détournée et implicite. C'est surtout dans le théâtre, genre longtemps considéré avec méfiance et dédain par les représentants de la culture officielle, que l'influence directe de ces genres paraît la plus précoce et la plus ouvertement revendiquée[977]. »

Tahâ Husayn, créateur de l'autobiographie littéraire arabe[978] et qui a traduit de nombreuses pièces du théâtre classique occidental, a été un pionnier de la réhabilitation des *Mille et Une Nuits*, symptomatique de la transformation de la littérature – et d'un champ littéraire constitué depuis la fin du XIX^e^ siècle. C'est sous sa direction qu'est soutenue par

[975] Ils l'écrivent en 1936 à Sallanches au cours d'une de leur villégiature.
[976] ABOUL HUSSEIN Hiam, PELLAT Charles, *op. cit.*, p. 36.
[977] BENBABAALI Saadane, GUILLAUME Jean-Patrick, LAGRANGE Frédéric, « La littérature populaire », dans *Histoire de la littérature arabe moderne*, *op. cit.*, pp. 573-574.
[978] Avec *al-Ayyâm*, *Les Jours*, publié en feuilleton en 1926-1927 et édité en 1929. Il a été traduit en français par Jean Lecerf et édité au Caire sous le titre *Le Livre des Jours* en 1934.

Suhayr al-Qalamâwî, à l'Université du Caire Fouad-1er, la première thèse arabe consacrée aux *Mille et Une Nuits*[979].

> Aujourd'hui encore, l'élite du champ académique égyptien continue de se désintéresser de cette tradition [populaire]. Le cas des *Mille et Une Nuits* est révélateur : après Suhayr al-Qalanâwî, aucun universitaire égyptien de premier plan n'a consacré sa thèse aux *Nuits* : absentes bien sûr des programmes secondaires, elles ne sont enseignées à l'université – quand elles le sont – que dans les cours de "littérature populaire". Dans les trois numéros que la revue de critique *Fusûl* leur a consacrés en 1994, la majorité des contributions sont dues à des universitaires spécialistes de littératures étrangères et à des arabisants étrangers. Trop vite évoquée ici, la question du statut dans la culture égyptienne contemporaine des *Mille et Une Nuits* – œuvre à la fois consacrée et maudite, sans cesse reprise et adaptée, épurée et censurée – pourrait donner lieu à une étude passionnante[980].

En Egypte toujours, à partir des années 1960, la littérature légitime, hostile à l'imaginaire, réaliste et engagée, est contestée par un courant « moderniste », minimaliste ou travaillé par l'irréel et l'imaginaire mais sans être pure esthétique ni quitter les problèmes de la société. Cette nouvelle vague s'ouvre aux influences venues du patrimoine autochtone et non plus soumis aux influences des formes importées[981]. Cette seconde moitié du XXe siècle va approfondir et généraliser la « refondation identitaire par la ré-exploitation des patrimoines savant et populaire, littéraire et historiographique, religieux et profane[982]. » La littérature est toujours occupée des questions identitaires et du devenir national mais cherche à dépasser l'opposition de l'époque coloniale entre des contenus autochtones et une forme étrangère[983]. Dans le monde arabe, la volonté d'ouvrir les modèles littéraires à des œuvres non consacrées va ainsi permettre à partir des années 1950 aux *Mille et Une Nuits* d'être réinvesties par des écrivains du Moyen-Orient et, après les décolonisations, au Maghreb : les reprises des *Mille et Une Nuits* prennent leur essor grâce, par exemple, aux poètes Badr Sâkir Sayyâb Khalîl al-Hâwî. De nombreuses réécritures, notamment du conte-cadre, ont été publiées autour des années 1950[984]. Le roman francophone de l'Algérien Rachid Boudjedra, *Les 1001 années de la nostalgie* et le roman de Nagîb Mahfûz *Layalî alf-Layla*, traduit en français sous le titre confondant des *Mille et Une Nuits* sont des réécritures importantes dans cette réappropriation des *Mille et Une Nuits*. D'autres écrivains y font référence, le Libanais Emile Habibi dans *Les*

[979] Suhayr al-Qalamâwî est la première femme docteur de l'Université égyptienne. JACQUEMOND Richard, *op. cit.*, p. 172.
[980] JACQUEMOND Richard, *op. cit.*, p. 175.
[981] *Ibid.*, p. 120, 159-160.
[982] *Ibid.*, p. 257-258.
[983] *Ibid.*, pp. 26-27.
[984] En reprenant quelques unes des références données par Hiam Aboul Hussein et Charles Pellat : Hifnî Mahmoud, *Chéhérazade m'a dit* ; Ahmed al-Alfî 'Atiya, *La Jalousie de Chéhérazade* (1948) ; Ahmed Khomays, *Les Nuits de Chéhérazade* (1949) ; Hassan Mazhar, *Mille et deux nuits* (1950) ; Bakhâtir, *Le Secret de Shéhérazade* (1953) ; Aziz 'Abaza, *Chariyâr* (1954) ; Fathi Ghânem, *Chéhérazade et le sorcier* (1958) ; Mibrân es-Sayid, *Bagdad dans le rang* (1958). Voir ABOUL HUSSEIN Hiam, PELLAT Charles, *op. cit.*, pp. 39-51.

aventures extraordinaires de Sa'id le Peptimiste, et l'Egyptienne May Telmissany par exemple, ou les transposent peut-être implicitement, comme Elias Khoury dans *La Porte du soleil* dont nous reparlerons dans la conclusion du chapitre suivant.

Finalement,

> […] le *nouveau roman* arabe post-Mahfouzien est un genre littéraire post-colonial qui a essayé de s'approprier les principales techniques de la littérature mondiale et de relire les *Nuits* simultanément avec la littérature « savante » et la littérature populaire, d'Europe et du monde arabe. Les romanciers arabes contemporains puisent ainsi dans les *Nuits* depuis l'intérieur – à partir des traditions folkloriques vigoureuses de la culture arabe - et depuis l'extérieur, dans la mesure où les *Nuits*, en retournant au monde arabe, ont été absorbées et transformées par une nouvelle forme européenne : le roman[985]."

Cette analyse de Mahar Jarrar souligne le changement du rapport aux *Nuits* que le détour par l'étranger a appliqué aux *Nuits*, tant dans le changement de statut du texte, devenant modèle pour la littérature moderne, que pour la double lecture, arabe et européenne, populaire et littéraire, que cela a engendré.

2. Shahrâzâd après les *Nuits* : les pionniers égyptiens

Dans les années 1930, au moment où Tawfîk al-Hakîm écrit ses pièces de théâtre, le genre du théâtre se situe hors de la littérature légitime parce que trop lié au divertissement, mais connaît un essor manifeste, surtout en Egypte : le premier Institut d'art dramatique, où Tâhâ Husayn[986], traducteur d'ouvrages du théâtre classique occidental, enseignera l'histoire du théâtre. Dans cette modernisation du théâtre arabe, Tawfîq al-Hakîm, à partir de 1928, crée un théâtre principalement prévu pour être lu et non pour être joué et qu'il nomme Théâtre de l'esprit – *Masrah al-dihn*. Sa pièce de 1934, écrite en arabe littéraire, *Schéhérazade*, en fait

---

985 *"the post-Mahfouzian Arabic nouveau roman [is] a postcolonial literary form that has managed to embrace major techniques in world literature and to reread the Nights along with « high » and folk literatures from both Europe and the Arab world. Contemporary Arab novelists thus draw on the Nights both from within – from the powerful folk and oral traditions of Arabic culture – and from without, as the Nights returned to the Arab world, having been absorbed by and repackaged in a new European form the novel."* JARRAR Maher, *"The Arabian Nights and the Contemporary Arabic Novel"*, in *Arabian Nights in historical context: between East and West*, Oxford/New-York, Oxford University Press, 2008, pp. 298-299.

986 Il est né en 1889 dans un milieu modeste. Devenu très tôt aveugle, à l'âge de trois ans, il est instruit à l'école coranique puis à l'Université Al-Azhar du Caire qu'il quittera pour l'Université laïque : Enno Littman et Louis Massignon sont parmi ses enseignants. Parti faire un doctorat en France – sa thèse porte sur la poésie préislamique et fera scandale –, il revient en 1919 pour enseigner dans cette Université dont il sera recteur en 1936. Critique littéraire, essayiste, traducteur d'œuvres européennes, dont celles des dramaturges grecs de l'Antiquité, il est reconnu comme le créateur de l'autobiographie moderne avec *Les Jours* [*Al-Ayyam*], dont le premier volume paraît en 1926.

partie. Son écriture dramaturgique s'accompagne d'une réflexion sur la création et l'art qui promeut un théâtre littéraire exigeant, avant-gardiste et non divertissant, destiné à être lu et à n'être qu'éventuellement représenté. Ce Théâtre de l'Esprit perdure jusqu'en 1949 et la pièce *Œdipe roi* et devient symboliste vers 1935. Tawfîk al-Hakîm, en tant qu'acteur majeur de la *Nahda*, avait conscience du rôle moteur dévolu à l'homme de culture dans la transformation sociale et culturelle de l'Egypte. Il souhaitait faire se rencontrer le « pragmatisme » de l'Europe avec les « valeurs spirituelles » de l'Orient – idées aujourd'hui stéréotypées mais étroitement accordées alors aux génies individuels des peuples – au sein de la culture, c'est-à-dire en particulier de la littérature et du théâtre[987].

Alors que le dramaturge est confronté au problème d'un théâtre arabe littéraire, élitiste, sans véritable fondement dans l'*adab* et obligé d'emprunter ses modèles à l'Europe, la pièce *Schéhérazade*, organisée symboliquement en sept tableaux, s'aventure du côté des *Mille et Une Nuits* ; Hiam Aboul Hussein et Charles Pellat présument que le choix de cet hypotexte a été suscité par le voyage de l'auteur à Paris et sa lecture de la nouvelle d'Henri de Régnier, ainsi que nous l'avons déjà dit. Mais, à la différence de l'écrivain français, Tawfîk al-Hakîm fait de sa suite une quête spirituelle : Schéhérayar demeure tourmenté, obsédé qu'il est par l'énigmatique Schéhérazade. Son inquiétude lui fait négliger sa fonction étatique : le roi délaisse le royaume à la recherche de la Vérité qu'il ne découvre ni dans la magie ni dans la drogue. À son retour, la ruse de sa femme pour le reconquérir en lui faisant croire qu'elle le trompe échoue : « Je ne veux plus me reposer sur cette terre [s'exclame le roi]. Cette terre toujours. Toujours rien que la terre. Toujours prison qui tourne. Nous n'avançons pas. Nous ne reculons pas. Nous ne nous élevons pas. Nous ne descendons pas. Nous tournons. Tout tourne. C'est notre Destin. C'est la Loi universelle, immuable, éternelle ! Quelle dérision ! Nous demandons à la nature son secret, et elle nous répond par des tours et des détours[988]. » Cette quête condamne Schéhérayar à un malheur sans fin, à une errance solitaire maintenant que sa femme l'indiffère et que son vizir et ami Qamar s'est suicidé. Schéhérazade le sait qui constate : « Tu es un être suspendu entre le ciel et la terre, un être que l'inquiétude ronge. J'ai essayé de te ramener sur la terre, mais ma tentative a échoué[989]. » Le Chariyâr de Tawfîk al-Hakîm souffre de ne pas parvenir à atteindre le savoir, la vérité ; il peine à se détacher du réel,

[987] BARBULESCO Luc, CARDINAL Philippe (dir.), *L'islam en questions : vingt-quatre écrivains répondent*, Paris, Grasset, 1986, p. 121.
[988] AL-HAKIM Tawfik, *Schéhérazade : poème dramatique en sept tableaux* [1934], trad. Abdel Khedri, Morik Brin, Georges Lecomte, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1936, p. 119.
[989] *Ibid.*, p. 124.

il lutte « contre les lois éternelles qui le condamnent à demeurer esclave du Temps, de l'Espace et de sa condition humaine[990]. »

Après s'être longtemps gardé de fournir toute « clé » pour l'interprétation de son texte, Tawfik al-Hakîm explique en 1941 que sa pièce Schéhérazade symbolise les cycles de l'histoire, l'esclave noir symbolise l'ignorance, le vizir la foi et le roi la spéculation intellectuelle du croyant. « Ces trois personnages gravitent autour de la reine, symbole de la Nature, en laquelle chacun […] croit voir sa propre image[991]. » Dégoûté de tout, le roi se détourne des biens du monde et ne désire que Schéhérazade, symbole et guide de la transcendance en tant qu'Eternel Féminin et symbole de la Nature dans laquelle chaque homme voit le reflet de ses envies : « Elle nous révèle sa beauté, mais nous cache son secret[992]. » Schéhérazade a une double représentation : elle symbolise et la femme dont le roi n'a plus le désir, et le symbole qui l'attire encore ; Qamar, lui, est croyant sans être dévot : son suicide, la passion secrète qu'il éprouve pour Shéhérazade montreraient même, si l'on garde l'identification faite par l'auteur, la faiblesse de sa foi : l'amour passionnel l'emporte en lui sur la peur de l'enfer. Peu de temps après, en 1937, dans le *Journal d'un substitut de campagne*, il « compare Schéhérazade à Montmartre et Chariyâr à l'artiste qui vient y chercher l'assouvissement de ses désirs, mais en sort mûri par l'expérience vécue : Montmartre transforme le jeune artiste en un être qui sent, puis en un homme qui pense. Et n'est-ce point là l'évolution de Chahriyâr grâce à la magicienne Chéhérazade[993] ? » En 1948, il écrit une autre pièce *Les mille et deux nuits* où Chéhérazade fait l'éduction politique du roi et lui fait prendre conscience des malheurs du peuple et des valeurs que doit avoir un souverain juste[994].

Le Schahryâr de Taha Hussein, dans le court roman *Shéhérazade ou la clef des songes* [*Ahlâm Shahrazad*] en 1942, n'est pas moins tourmenté par la vérité mystérieuse que Schéhérazade représente :

[990] *Ibid.*, p. 37.
[991] *Ibid.*, pp. 34-35.
[992] HUSSEIN Taha, *Shéhérazade ou la clef des songes* [*Ahlâm Shahrazad*, 1942-1943], trad. Sylvie G. Lefebvre, Paris, Dialogue éditions, 1997, p. 55.
[993] ABOUL HUSSEIN Hiam, PELLAT Charles, *op. cit.*, p. 35.
[994] *Ibid.*, p. 42.

> Il repensait […] à toutes ces nuits qui s'étaient succédées et pendant lesquelles Schéhérazade et ses contes l'avaient distrait de tout : de l'amour et de la haine, de la jalousie et de la vengeance, de lui-même et de son royaume… jusqu'au jour où les contes de Schéhérazade avaient cessé. Il était alors redevenu le roi qui avait été si malheureux ; il avait retrouvé ses pensées sanguinaires, ses sentiments révoltés, ses appétits troubles et contradictoires et surtout cette angoisse perpétuelle qui mine la vie de ceux qui y sont sujets. Il était donc déchiré entre son moi angoissé et révolté qu'il ne pouvait assumer et cette Schéhérazade à la fois aimante et agressive, clémente mais sévère, séduisante et éprise, à la fois limpide et énigmatique ; comme il n'arrivait pas à la comprendre, il n'osait pas lui faire confiance. Il était partagé entre deux tourments : lorsqu'il se repliait sur lui-même, il était envahi par l'angoisse et la peur, et lorsqu'il était avec Schéhérazade, il était torturé par l'amour, le désir de la connaître et le désespoir de [ne] parvenir à satisfaire ces sentiments[995].

Comme la pièce d'al-Hakîm, cette réécriture est une suite née d'un manque reproduit à la fin des *Mille et Une Nuits* : le modèle est inachevé dans sa forme et ses contenus, on le sait, mais également, pour ces écrivains, par son drame irrésolu. La mille et unième nuit a délivré Schéhérazade mais elle n'a pas guéri le roi. C'est même pire pour lui : l'énigme que représente la reine l'obsède. À la différence de la *Schéhérazade* de Tawfîk al-Hakîm, celle de Taha Hussein continue à raconter mais, chose inouïe, dans le sommeil du roi. Son conte est clairement un enseignement moral pour l'exercice du pouvoir : une fille d'un roi des Djinns, magicienne, refuse de se marier et repousse grâce à ses talents de magicienne les armées des prétendants. Fâtina, la princesse des Djinns, est un double de Shéhérazade : plus intelligente que les hommes, elle détient un savoir supérieur et fait preuve d'une sagesse inégalée. Les explications qu'elle donne à son père de ses stratégies offrent une leçon de sagesse sur le pouvoir en recommandant le dévouement du souverain, éclairé et juste, au bien de son peuple :

> Ils ont provoqué une guerre injuste que rien n'impliquait : ni l'intérêt général ni l'intérêt particulier d'un peuple ou d'une nation, fut-ce à court ou à long terme. Chacun d'eux n'a fait que suivre ses passions, et leurs appétits débridés les ont fait agir sans discernement. […] Cette injustice criante, cette agressivité ignoble, ce mépris du droit des peuples, ce sacrifice criminel des âmes que Dieu nous a ordonné de protéger, des vies qu'Il nous a ordonné de préserver et de tout ce qu'il y a de sacré qu'Il nous a ordonné de respecter… si tout cela se commet au nom d'un appétit individuel qui n'a aucun rapport avec le Droit ou la justice, en bien, tout cela mérite que soit annulé, annihilé, le droit des coupables quant à l'obéissance des peuples et à la détention du pouvoir. Pour moi, ces criminels ne sont pas des rois, ni même des pseudo-rois. Pour moi, ce ne sont que des tyrans iniques. La royauté a ses droits, indubitablement, mais ces droits sont inhérents à des devoirs imprescriptibles et lorsque les uns se perdent, les autres se dissipent. […] Grâce à toi [Père], les premières choses que j'ai apprises c'est assumer pleinement la royauté, en remplir les devoirs avant d'en exercer les droits, et donner au peuple la possibilité de me désobéir, de me remettre en cause et d'annihiler le pouvoir que j'avais sur lui dans la mesure où je reconnaissais son droit et où je ne lui donnais pas ce qu'il attendait de moi[996].

En parallèle, Schéhérazade initie le roi aux mystères de l'inconscient et aux périls d'une aventure intérieure indispensable à la rédemption spirituelle et morale de l'homme. À la quête

[995] HUSSEIN Taha, *op. cit.*, p. 112.
[996] *Ibid.*, p. 124-125.

tourmentée d'une vérité transcendante, d'une clairvoyance, et d'une plénitude spirituelle, le roman de Taha Hussein ajoute la réflexion morale et politique : le conte de Shahrâzâd peut ainsi accueillir de nouvelles fables sur le monde moderne, dispenser encore et toujours des leçons aux puissants tout en projetant dans le récit les inquiétudes métaphysiques de l'homme moderne.

3. Les vertus à l'épreuve : *Les Mille et Une Nuits* de N. Mahfouz

Dans la perspective d'une implication sociale de la littérature, la pièce de Taha Hussein montre que les *Nuits* seraient un modèle idoine, associant un drame psychologique que l'on peut reformuler en quête spirituelle – c'est la fortune des réécritures psychologiques –, et des récits enchâssés qui ont parfois une portée morale. Le roman de Naguib Mahfouz exploitera pleinement les possibilités dramatiques des *Mille et Une Nuits* pour mener une réflexion sur les vertus sociales.

Bien qu'elle soit inhérente aux interprétations psychologiques, la dimension morale des *Mille et Une Nuits* a tendance à être occultée en Europe par l'exotisme et le merveilleux ainsi que, peut-être, par une conception restrictive de la morale, réduite à une leçon moralisatrice, là où l'on considère quant à nous un ou des systèmes de valeur socioculturelles établies et transmises[997]. *Les Mille et Une Nuits*, jugées immorales quand on se focalise sur les excentricités érotiques de la traduction de Mardrus, sont par ailleurs morales quand, régulièrement, elles affirment le retour à des valeurs dominantes, à un ordre prêché. Ferial Ghazoul rappelle les « racines » littéraires des *Nuits* pour mettre en relief les idéologies et la morale – ou l'axiologie, c'est-à-dire le système de valeurs – des *Nuits* qui font de la compilation le lieu d'une pensée politique : « Il existe […] dans la littérature arabe une veille tradition qui consiste à écriture de manière allégorique ou allusive sur des problèmes politiques ; et c'est à la fois contre et avec ces codes que nous pouvons comprendre pourquoi *Les Mille et Une Nuits* ont été interprétées comme un traité politique camouflé. Cette dimension politique de l'œuvre et son discours sous-jacent, combiné avec la situation

[997] La morale est institutionnelle et doxique, officielle mais aussi réinventée implicitement dans les échanges communs. Intégrée aux *habitus*, c'est-à-dire intériorisées inconsciemment, elle constitue un panel de règles, édictées ou non, maintenant un ordre social.

politique du monde arabe contemporain ont contribué à faire passer en premier le message idéologique dans la réception faite par les lecteurs[998]. »

Si l'on peut repérer les valeurs en jeu dans plusieurs contes – une justice, un sens de l'honneur, ce qui relève du bien et du mal, ce qui est permis et interdit… en d'autres termes l'axiologie –, les discours moraux des *Mille et Une Nuits*, ce qu'André Miquel appelle les leçons, ne sont pas toujours évidents à saisir ; la faute en revient à la faible présence de récits édifiants proprement dits hors du cycle des Sept Vizirs et de celui du « roi Jalî'âd, de son fils Wird-Khân et du vizir Shimâs » où cette leçon porte sur la sagesse des jugements souverains et avertit de la ruse des femmes. La tradition du « miroir des princes » s'est estompée et est circonscrite à un ensemble limité de récits, ce qui n'empêche pas des morales d'apparaître localement :

> […] en y regardant de près, on s'aperçoit que cette littérature du conte dans la littérature arabe classique naît dans un contexte d'enseignement, de leçons, d'éthique et que, au moins au départ, on la rattache à la littérature des fables […], tout un tas d'œuvres qui sont résolument moralisatrices. […] Bien sûr, tous les contes des *Mille et Une Nuits* en sont pas justiciables de ce type d'analyse. Il en est pourtant et beaucoup où l'on peut discerner plus ou moins clairement une morale, une leçon, qu'il s'agisse de groupes, de classes ou de la société en général[999].

À plusieurs reprises[1000], André Miquel s'est attaché à mettre au clair les « leçons » des contes, entendant d'abord les « intentions » de ceux-ci, ce que le conte dit sur sa société, les critiques qu'il adresse, les valeurs et modèles sociaux qu'il prodigue : morales de sexe, de groupe, de classe... car « il n'y a pas de contes innocents. » Son enquête se pare de beaucoup de précautions, oratoires et dans les conclusions, et soulève des questionnements intéressants sur les sens possibles, les enseignements implicites des « contes » pour tel ou tel groupe socioculturel. Jamel Eddine Bencheikh le rejoint indirectement lorsque, au sujet de l'affrontement du désir féminin et de la loi masculine, il affirme la neutralité du conte : « Il ne faut donc pas attendre de lui quelque apologie du désir. Il fait dire aux hommes que les

---

998 *"There is also a long-standing tradition in Arab culture of writing allegorically and allusively about political issues, and it is against and within this coded discourse that we can understand why The Arabian Nights has been interpreted as a veiled political treatise. This political dimension of the work and its discursive background combined with the volatile political situation of the contemporary Arab world, have contributed to the primacy of the ideological message in readers' reception."* GHAZOUL Ferial Jabbouri, *Nocturnal Poetics*, The Arabian Nights *in comparative context*, Cairo, The American University in Cairo Press, 1996, p. 135.

999 MIQUEL André, « Les arrières pensées du conte », dans *Les Métamorphoses du conte*, Jean Perrot (dir.), Bruxelles/Berne/Berlin, P. Lang, 2004, pp. 61-62.

1000 *Id.*, *Sept contes des* Mille et Une Nuits *ou Il n'y a pas de contes innocents*, Paris, Sindbad, coll. « La bibliothèque arabe », 1981, 295 p. ; *Id.*, « Histoire et société », dans *Mille et un contes de la nuit*, *op. cit.*, pp. 34-54 ; *Id.*, « Les arrière-pensées du conte », art. cit., pp. 61-66.

femmes sont coupables sans appel mais en même temps irrémédiablement aimées, tout à la fois démoniaques et angéliques, infidèles et d'une irréductible constance[1001]. »

Il arrive pourtant que des récits soient volontiers démonstratifs, notamment quant à la ruse des femmes et au difficile endiguement de leurs désirs : ainsi du « Conte du mari trompé » qui se termine par des vers maudissant la femme, « reine de débauche et de sales tours[1002] » ; mais, à la différence d'un récit explicitement édifiant, il peut y avoir là un double discours de blâme de la femme ou de satire du mari, moral ou caricatural.

Il semblerait que *Les Mille et Une Nuits* racontent la transgression d'un interdit pour en examiner les conséquences, tout en appelant, de temps à autre, à méditer ses histoires : formule rhétorique pour attirer l'attention et valoriser le récit mais qui peut sans doute aussi se prendre littéralement. L'enseignement des leçons n'a pas besoin systématiquement de commentaires analytiques et prescriptifs. La tension dramatique, dont l'intérêt narratif est premier, entre un interdit et sa transgression ou, dans les « romans » d'amour, entre un ordre et sa dérogation font courir dans toutes les *Nuits* ou presque une problématique – qui pose un problème et cause un nœud narratif – sur la déraison, l'impulsivité et la passion. Le noyau des *Mille et Une Nuits* répète plusieurs fois les désagréments d'un interdit transgressé et de la punition physique qui la sanctionne[1003].

[1001] BENCHEIKH Jamel Eddine, « La volupté d'en mourir », dans *Mille et Un Contes de la nuit*, *op. cit.*, pp. 266-267.

[1002] « Conte du mari trompé », dans *Les Mille et Une Nuits*, trad. Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, éd. cit., vol. II, pp. 177-178.

[1003] Ainsi pour les femmes des vieillards dans le « conte du marchand et du génie » et, pour le troisième calender, dans le « conte du Portefaix et des trois dames ». La sanction est directe et souvent admise comme relevant d'une logique de justice, d'une vengeance équitable, d'un ordre supérieur : loi du talion, avec l'aval de Dieu. La faute est toujours inscrite dans le corps, qui en est alors la mémoire, le lieu du souvenir. La vue, la mémoire et le savoir sont liés : il faut se souvenir pour devenir sage. Pour ce rapport, voir KILITO Abdelfattah, *L'œil et l'aiguille : essais sur les* Mille et Une Nuits, *op. cit.*, pp. 104-111. A côté des punitions directes, d'autres marques signalent la mémoire d'événements funestes et témoignent du malheur. Car le malheur est souvent producteur de vexations, indirectement liées à un défaut, voire à un mal : le premier et le deuxième calenders sont éborgnés, sans que ce soit la conséquence d'une transgression. Ce pourrait être alors la sanction indirecte pour une autre transgression : complicité inconsciente d'un adultère pour le premier ; refus d'écouter les conseils de la femme et orgueil pour le deuxième. En effet, en appelant le génie qui retient prisonnière la jeune femme, malgré les préventions de celle-ci, il fait preuve d'égocentrisme et de fatuité. Ce personnage, par son irresponsabilité, en annonce d'autres comme Azîz, Nur ad-Dîn, Aladin... De nombreux jeunes hommes font peu de cas des conseils, immatures, imbus d'eux-mêmes, impulsifs, dispendieux… reflets démultipliés d'une jeunesse écervelée, indifférente aux leçons, pas encore formée à la sagesse et à la vie. Certains frères du barbier sont eux aussi punis, mais non pour un acte précis, plutôt pour un trait de comportement comme l'avidité ou la paresse. En particulier, certains de ces personnages ont l'affront d'ignorer le destin, donc les décrets de Dieu : le deuxième calender tue le jeune homme alors qu'il avait été averti de son destin ; présomptueux, il ignore les décrets de la loi supérieure. A ne pas avoir cru à cela, à avoir pensé qu'il incapable de tuer l'adolescent, il a réalisé ce qui était écrit. Par effet de réverbération, le génie de l'histoire du premier calender a à voir avec le destin lui aussi : le refus d'un rituel et d'une hiérarchie – les visites du génie – provoque la mort. Pourtant, la liberté de choisir existait et existe – les personnages auraient pu décider autre chose. Les deuxième et troisième frères du barbier, quant à eux, sont l'objet de moqueries et tournés en dérision. Ils sont victimes des autres, parce

D'une curiosité irrépressible à l'amour fou, en passant par les perversités, fourberies et autres dévoiements, nous rencontrons la dynamique analysée par Jamel Eddine Bencheikh entre un désir et une loi, entre passion et raison, entre la soumission à des pulsions et la sagesse, entre l'excès et la tempérance. Le discours sur la sagesse et sur la morale se cristallise dans la dualité de l'individu, les déchirements et soubresauts de conscience malmenant les personnages. Ce qui fait commettre la faute, c'est une pulsion, une passion, un penchant irraisonné, incontrôlable. On retrouve la dualité corps/âme au fondement des religions monothéistes[1004]. La passion amoureuse est un phénomène qui déstabilise l'équilibre vacillant entre la sagesse, la tempérance, qu'elle serve l'ordre social ou qu'elle lui soit indifférente, surtout qu'elle confine parfois à une hégémonie de la pulsion sexuelle et ses dérives : l'infidélité – commise avec un ou plusieurs amants, ou encore, exceptionnellement, des animaux. Autant la pulsion transgressive peut être condamnée hors de l'amour, autant la passion amoureuse entre des êtres magnifiques peut être sublimée là où la trahison avec des esclaves suscite la révulsion ; mais pas toujours au profit de la vie, car bien des amants meurent par amour. Les personnages magnifiques des *Nuits* sont tous des appels au désir, des êtres de tentations et pour éviter que le désordre ne s'ensuive, il leur faut soit une intransigeance morale qui leur fait refouler les penchants malsains, soit une mise en cloître, soit encore la rencontre du double. *Les Mille et Une Nuits*, dit Bencheikh, tiennent un discours sur la passion qui enfreint l'ordre établi et en chahute la quiétude. A la lumière de ses interprétations du « Conte de Qamar et Hâlima », du « Conte de Masrûr et Zayn al-Mawâsif » ou du « Conte de Sayf al-Mulîk et de Badî'at al-Jamâl », la femme amène l'homme à franchir « son lieu » ; elle l'arrache de sa stabilité, de son rôle pour l'attirer à elle : « La différence entre féminité et masculinité est affaire de lieu, l'homme change d'être en outrepassant une

---

que leur stupidité leur permet : type non plus du jeune inconscient qui va être formé mais du benêt. Le conteur, lui, ne prend pas parti pour eux : ce sont des personnages de farce, on se moque d'eux. Nous avons donc trois types de sanction : l'une directe et morale comme réponse à une traîtrise ; la deuxième, indirecte et excessive condamnant des fautes de comportement, concernant l'exercice d'un destin funeste qui est aussi mise en jeu de la liberté de l'homme face au destin ; la troisième est un tour joué au détriment de la bêtise pour ridiculiser qui en est victime. Pour ces trois types de sanctions, il y a comme une violence superfétatoire, en surplus de la juste réponse. Ainsi de la femme-génie qui punit les sœurs de Zobéide : elle décrète d'elle-même la métamorphose comme punition qui, contrairement à l'histoire du deuxième vieillard où il y a équilibre de l'action et de la réponse, est rehaussée de sadisme par la flagellation. Remarquons encore que la violence faite au corps pour que l'individu se souvienne – la pétrification, les métamorphoses, les éborgnements – est augmentée par une violence pulsionnelle, sadique, expiatoire. Que ce soit la femme dénudée et torturée par le génie, les chiennes flagellées, la femme coupée en morceaux, l'annulation de la virilité par la pétrification ou la castration d'Azîz dans le « Conte d'Azîz et Azîza », sont produits simultanément ce qu'une certaine culture admet comme une peine juste, et un excès sadique, l'expression d'une pulsion de mort.

[1004] Dans la traduction d'Antoine Galland, cette perte de contrôle revient à sortir de soi ; on redevient donc lucide et apte à faire amende honorable quand on « rentre en soi ». C'est d'ailleurs ce que la langue française entend par aliénation : au sens propre, devenir autre. S'aliéner, c'est également s'abolir dans le pouvoir de l'autre, qu'il soit un individu ou un corps, y compris le sien.

limite et toujours ce franchissement le rapproche d'une certaine façon de la mort[1005]. » La mort, la femme est prête à l'affronter ou à la causer par « obéissance » à son désir. Alors que l'on pourrait englober toutes les pulsions, Bencheikh distingue le désir amoureux des autres formes de transgression parce qu'il envisage la dualité passion/raison sous l'angle du politique, de l'ordre social et non du point de vue éthique.

Enfin, il ne faut pas non plus négliger les contes axés sur la conversion religieuse d'un(e) chrétien(ne), les anecdotes religieuses qui recommandent la piété ou encore celles, morales, qui vantent la sagesse d'un roi[1006] : le discours moral, beaucoup plus clair, structure et justifie la narration.

Ces remarques sur la dimension morale des *Mille et Une Nuits* nous introduisent au roman de Naguib Mahfouz qui la réactualise : il réfléchit à partir de contes des *Nuits* aux valeurs de la société moderne autour de la spiritualité, de la sagesse, contre la déraison, l'égoïsme, la cupidité, la corruption. Ce roman[1007], *Layalî alf Layla* [*Les Nuits des Mille nuits*], traduit en français par *Les Mille et Une Nuits*, n'applique donc pas les leçons morales des *Nuits* mais, comme Taha Hussein, semble en faire un modèle pertinent pour mener une réflexion morale, bien qu'elle puisse être différente de celle(s) de ce modèle.

[1005] BENCHEIKH Jamel Eddine, « La volupté d'en mourir », art. cit., p. 268.

[1006] Voici quelques exemples – ce n'est qu'un petit échantillon : pour la piété récompensée : le « Conte de la mère sauvée des eaux », le « Conte du pieux vannier ». Pour la chasteté récompensée : le « Conte de l'épouse innocente » ; pour la conversion : le « Conte de la fille du roi chrétien » ; pour la sagesse des gouvernants : le « Conte d'Al-Ma'Mûn et du sage », le « Conte d'Anûshirwân, roi exemplaire » que Shahrâzâd agrémente d'un commentaire à l'attention de Shahrâyâr sur le souci de la justice des rois du temps ancien. Autre exemple, le « Conte du pèlerin égaré » est une prédication sur les vertus du pouvoir, la justice… qui n'ont plus cours : il est plus difficile désormais de gouverner. Voir *Les Mille et Une Nuits*, trad. Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, éd. cit., vol. 2, pp. 273-275. Le deuxième volume de la traduction de Bencheikh et Miquel regorge de ces histoires courtes religieuses et morales sur la justice, la chasteté, la piété… Mais, encore une fois, disons que le résultat dépend du corpus, de la traduction choisie et que la « moralité » des *Mille et Une Nuits* ne sera pas exactement la même si l'on lit cette traduction, celle d'Antoine Galland ou celle de Joseph Charles Mardrus.

[1007] Né en 1911 dans le quartier de Gamaleya au Caire (ses romans sont situés dans ce quartier du Caire). Il suit une licence de philosophie puis prépare une thèse dans la même discipline qu'il interrompt pour se lancer vers la littérature et le roman, genre alors encore mineur dans la littérature arabe – les intellectuels qu'admire Mahfouz comme Taha Hussein et al-Aqqâd « méprisent le roman » et lui-même a longtemps considéré la littérature comme quelque chose de mineur, servant surtout à divertir. Il lit beaucoup : Dostoïevski, Tchékhov, Maupassant, Melville, Dos Passos, Faulkner, Conrad, Joyce, Proust, Kafka... en anglais surtout, faute de traductions arabes mais déclare se détacher de ces influences au moment d'écrire. Après avoir écrit le premier volet d'une série de romans sur l'Egypte pharaonique, il suit une veine réaliste à partir de 1947. Son chef-d'œuvre serait sa *Trilogie* publiée en 1956-1957, qui fait la chronique de la société égyptienne entre 1917 et 1944. Au plan linguistique, il participe à la modernisation de la langue arabe par la littérature en écrivant dans une prose en arabe classique renouvelée par l'arabe dialectal et qui cherche à s'adapter aux réalités de la société. A la fin de sa vie, alors qu'il est un écrivain reconnu en Egypte – quoique décrié pour avoir approuvé la paix de 1979 entre l'Egypte et Israël et son soutien aux Palestiniens –, il reçoit le Prix Nobel de Littérature en 1988. En France, il est sans doute l'écrivain égyptien arabophone le plus traduit. Voir entre autres BADRE HAGIL Hafida, *Naguib Mahfouz : récits et codes culturels*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 45-57.

En effet, dans cette « allégorie politique[1008] » selon Ferial J. Ghazoul, « Mahfouz utilise la technique d'enchâssement et les personnages des *Mille et Une Nuits* pour peindre la réalité […] dans l'Egypte des années 1970, quand la nouvelle politique de privatisation et la primauté du profit ont rompu le lien social et ont mis à bas les codes moraux du peuple[1009]. » Ces personnages-types qui représentent les luttes de l'Egypte moderne[1010] sont les pièces d'un roman-théâtre où le nœud de l'intrigue se serre sur la possibilité d'une société et d'un gouvernement justes – préoccupation présente dès le premier roman de Mahfouz, en 1939 dans *Caprices du destin La Malédiction de Râ* [*'Abath al-qqdâr*], ses autres romans étant également porteurs d'une réflexion morale[1011] et politique, axée autour de la justice et de la liberté en « résistance à l'absurde[1012]. »

Comme les réécritures de Tawfîk al-Hakîm et Taha Hussein, le roman de Mahfouz se greffe sur *Les Mille et Une Nuits* à la manière d'une suite, proleptique – qui envisage la suite –, elliptique – qui comble quelques petites zones d'ombre – et parodique. Il se situerait donc dans la tradition des contes de la mille et deuxième nuit, souvent parodiques et critiques selon Évanghelia Stead[1013].

Cette suite rompt la frontière entre le réel et le fictif et ne conserve pas la structure en emboîtement que l'on retient souvent des *Mille et Une Nuits* : les personnages dont parlait la conteuse existent. Nourredine, Sindbad et Abdallah ne sont plus pour elle des personnages fictifs mais des concitoyens : ils vivent autour du couple royal. Ce sont eux qui deviendront les héros du roman ou, plutôt, les marionnettes du combat entre les génies bienfaisants et les génies malfaisants. Cette abolition de la frontière entre deux niveaux de la diégèse sert des effets parodique mais pas seulement : elle semble ordonner une perturbation constante des frontières du vrai et du faux et dont les personnages sont les victimes. La confusion, orchestrée par les génies, est la forme narrative prise pour penser les problèmes moraux,

[1008] "*Political allegory*", GHAZOUL Ferial Jabbouri, *op. cit.*, p. 136.
[1009] "*Mahfouz uses enframed stories and characters from The Arabian Nights to depict reality […] in the Egypt of the seventies, where the new economic policy of privatization and primacy of profit ruptured the social fabric and toppled the ethical codes of the people*." GHAZOUL Ferial Jabbouri, *op. cit.*, p. 136.
[1010] MIQUEL André, *La littérature arabe*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1967 ; rééd. « Quadrige / Grands textes », 2007, 121 p.
[1011] Voir HASSAN Kadhim Jihad, *Le roman arabe (1934-2004)*, Paris/Arles, Sindbad/Actes Sud, coll. « La Bibliothèque Arabe. Hommes et sociétés », p. 61.
[1012] « Le seul remède contre l'absurde est dans le regain de la confiance en soi. En effet, nous souffrons aujourd'hui encore de crises intérieures perpétuelles. Dès l'émergence de la conscience, dès le premier souffle, nous sommes confrontés à des forces terribles qui nous bâillonnent et tentent d'étouffer notre désir de vivre. » MAHFOUZ Nagib, *Mahfouz par Mahfouz, Entretiens avec Gamal Ghitany*, trad. Khaled Osman, Paris, Sindbad, coll. « La Bibliothèque arabe », 1991, p. 89.
[1013] Voir à ce sujet STEAD Évanghélia (éd.), *Contes de la mille et deuxième nuit : Théophile Gautier, Edgar Allan Poe, Nicolae Davidescu*, Grenoble, J. Million, 2011, 264 p.

politiques et spirituels. Chaque chapitre reprend différents éléments aux *Nuits* et approfondit la mise à l'épreuve des valeurs morales – probité et sens de la justice – des personnages. Eu égard à la richesse de la réécriture des *Mille et Une Nuits* nous allons faire, à la suite de l'étude d'Aboubakr Chraïbi[1014], un relevé des emprunts que nous commenterons dans la perspective de la réflexion morale poursuivie par Mahfouz.

L'incipit, intitulé « Schahriar ». Il s'agit de la réécriture de la fin du récit-cadre des *Mille et Une Nuits*. Par stratégie, pour justifier la suite, Mahfouz introduit une dissonance, un nouveau manque, comme l'ont fait avant lui Tawfîk al-Hakîm et Taha Hussein. *Les Mille et Une Nuits* s'achevaient le plus souvent avec un constat de réussite – sauf exception retorse – que le roman de Mahfouz bat en brèche : les premiers chapitres laissent entendre que les histoires de Schéhérazade, comme dans les réécritures de Tawfîk al-Hakîm et Taha Hussein, n'ont pas complètement apaisé les tourments du roi ; sa plaie est mal cicatrisée. Le roi ne vient pas à résipiscence sur ses actes passés : au contraire, il se déleste de la responsabilité en renvoyant à un discours général, abstrait sur les voies de Dieu et la justice bicéphale. Comme ses prédécesseurs, le roman de Mahfouz relativise l'efficacité des contes de Shahrâzâd. Le relais pris par le roman réinstalle une opposition symbolique entre la lumière et les ténèbres qui vont devenir les pôles Bien/Mal de l'analyse morale et des aspirations spirituelles[1015].

Le deuxième chapitre, intitulé « Schéhérazade », augmente l'inquiétude : le roi n'a pas été amendé spirituellement, Shahrâzâd n'en est pas amoureuse. Moralement et spirituellement, il y a une déficience et une opposition.

Troisième chapitre : « Le cheikh ». Dans ce chapitre qui informe de la corruption sociale, le Cheikh Abdallah al-Balki est le personnage vertueux, l'incarnation de la spiritualité et le refus de l'implication pratique. Son intransigeance, la pureté de sa vie spirituelle est conditionnée par l'absence de participation à la vie communautaire. On en déduira que la société est corruptrice et que la paix intérieure n'est possible qu'en marge. Le cheikh correspond aussi à un type de personnage des récits de Mahfouz, « une instance que l'on présente comme le dépositaire de l'autorité et le gardien de la tradition. Or, partout où elle apparaît, cette figure sublime est affectée d'une irréductible duplicité qui, la soustrayant à

[1014] CHRAÏBI Aboubakr, « Les *djinns* penseurs de Nagîb Mahfûz », dans *L'Orient au cœur : en l'honneur d'André Miquel*, Floréal Sanagustin (dir.), Paris, Maisonneuve & Larose, 2001, pp. 171-184.
[1015] *Ibid.*, p. 177.

toute détermination, la rend à la fois fascinante et insaisissable et oblige ceux qu'elle attire à rester à distance respectueuse[1016]. »

Quatrième chapitre : « Le café des Émirs ». Parmi tous les personnages rassemblés dans le café, Sindbad fait part de son désir de voyage. Il fera son retour vers la fin du roman. Dans la logique de déplacement d'un lieu à un autre, du palais à la maison du cheikh, de chez le cheikh au café, on s'attendrait à suivre Sindbad ; la continuation ferait alors césure avec le lieu des *Mille et Une Nuits*. Ce chapitre introduit une tonalité plus triviale et plus propice à la farce.

Cinquième chapitre : « Sanaan al-Jamali ». Il détourne de manière parodique le début du « conte du marchand et du génie ». Le personnage de Sanaan al-Jamali commet l'acte le plus ignoble du roman. Il est la première victime d'un génie malfaisant mais cela conduit à poser le problème de la responsabilité comme ce sera régulièrement fait au cours du roman : les génies provoquent les événements, font avancer l'action mais faut-il pour autant faire des personnages de marionnettes passives ? Mahfouz reformule de manière plus nuancée, plus pratique et moins piégeuse l'opposition entre l'action humaine et le destin. Le conte, tel qu'il est vu par les formalistes, s'y prête particulièrement en tant que structure orientée vers une fin dont les personnages ne seraient que les agents. La dramatisation du roman relève majoritairement d'une mise en perspective morale de l'action : les mises à l'épreuve des personnages provoquent les événements centraux de la trame ou des faits plus secondaires.

Sixième chapitre : « Gamsa al-Balti. » Il détourne un passage du « Pêcheur et du génie ». Comme dans les *Nuits*, le génie met en problème la justice, non à la manière d'un tyran : il met Gamsa en difficulté, provoque ses penchants à la colère, l'amène à se sentir dépassé et humilié. La comparaison avec le chapitre précédent souligne le comportement pleutre des personnages et les débats de conscience. Aboubakr Chraïbi fait du délibératif un des trois registres du roman : il y a effectivement une interaction entre les événements provoqués par les génies et les débats moraux qu'ils suscitent chez les personnages. Ce chapitre emploie ironiquement un motif des *Nuits* : Gamsa veut raconter son histoire pour se justifier mais le cheikh refuse de l'écouter puis, lors du procès, cette histoire n'a aucune incidence sur le jugement. Si le cheikh est le référent de la spiritualité dans ce qu'elle a de plus pure – à la manière soufie – Gamsa est le personnage qui connaît l'initiation à la spiritualité par rédemption et par détachement progressif d'avec la société et de la collusion du politique et du spirituel. Il fera la démonstration d'une incompatibilité entre l'exercice de

[1016] FODA Hachem, « Mahfûz », dans *Dictionnaire de littératures de langue arabe et maghrébine francophone*, Jamel-Eddine Bencheikh (dir.), Paris, PUF, 2000, p. 245.

la politique et la perfection spirituelle. Enfin, ce chapitre confirme l'accroissement du désordre et l'importance du simulacre au plan dramatique, comique et spirituel. Systématiquement, le « merveilleux » religieux cumule ces fonctions : il fait avancer l'action, il cause l'humour de situation et approfondit le problème moral.

Septième chapitre : « Le portefaix ». Il reprend un segment du conte d'« Abdallah de la terre et Abdallah de la mer », celui de la rencontre entre les deux Abdallah et voyage sous la mer, sauf que dans le roman ce voyage fait l'objet d'une ellipse, que le personnage d'Abdallah de la terre diffère nettement de celui des *Nuits* et que les conséquences de ce voyage ne sont pas du tout les mêmes. C'est surtout la structure narrative de l'épisode que Mahfouz recycle. Gamsa, devenu Abdallah, s'égare de la voie et se lance dans le *djihâd*, c'est-à-dire pratique une justice par l'épée…

Huitième chapitre : « Nourredine et Douniazade ». Il reprend et détourne le concours de beauté des Djinns à « L'histoire de Nûr ad-Dîn et de son frère Shams ad-Dîn » – « l'Histoire de Nourredin Ali » dans la traduction d'Antoine Galland. Dans le roman ce sont deux génies malfaisants qui se jouent des jeunes gens afin de les faire souffrir et de prouver la faiblesse humaine, afin, encore, d'accroître le chaos. Ce chapitre offre pourtant une histoire d'amour positive, entre Nourredine et la sœur de Schéhérazade, la seule vraie histoire d'amour du roman avec celle de Gamsa/Abdallah pour son ancienne femme ; la seule histoire d'amour proche d'une histoire d'amour à la façon des *Mille et Une Nuits*. L'envers négatif aura lieu avec l'histoire d'Ajar puis celle d'Anîs al-Jalîs.

Neuvième chapitre : « Les aventures d'Ajar le Barbier ». Il réécrit trois épisodes repris à trois histoires du cycle du bossu, en annulant la hiérarchie entre histoires enchâssées et histoires enchâssantes :

- La structure globale de l' « Histoire du médecin juif », histoire enchâssée dans *Les Mille et Une Nuits*. Les deux femmes séductrices de l'Histoire du médecin juif sont dans le roman les sœurs du gouverneur (et non ses filles).
- L' « Histoire du bossu » que l'on croît mort (récit enchâssant dans les *Nuits*) mais dont il ne reste plus grand-chose : mort involontaire du bossu, tentative d'escamoter le cadavre et « résurrection » de ce mort qui ne l'était pas vraiment. Mais les personnages et le lieu changent, de même que les circonstances et les motivations de la mort, celles de l'escamotage, le registre – qui est beaucoup moins grotesque – et les conséquences de la résurrection… on passe presque à un registre sérieux : la situation est beaucoup plus grave, tout comme les circonstances, ce n'est plus aussi risible et grotesque, même si la charge critique et satirique persiste un peu.

- Un motif tiré de l' « Histoire du Barbier » : celui-ci est raflé parmi une bande de mendiants.

Dixième chapitre : « Anîs al-Jalîs ». Il s'axe autour d'un détournement de la trame du conte « La dame et les cinq galants », présents dans le cycle des *Sept vizirs* ; la femme rouée a pour nom Anîs al-Jalîs, une héroïne vertueuse et exceptionnelle des *Nuits* : l'alliance est ironique voire profanatrice. On peut reconnaître dans cette femme un trait du comportement de Dalîla la rouée dans la minutie de la manigance. Dans ce chapitre, personne n'échappe à l'appel de la débauche, y compris Nourredine l'amoureux et Schahriar le sultan.

Onzième chapitre : « Qout al-Qouloub ». L'emprunt central provient du « conte d'Ayyûb le marchand, de son fils Ghânim et de sa fille Fitna » (« Histoire de Ganem » dans la traduction d'Antoine Galland) où Zoubeida, la femme du calife, tente d'évincer Qout al-Qouloub. Il s'y ajoute un motif plus imprécis des sorties nocturnes du Calife associé à celui de l'amour d'un prince ou d'un musicien pour une chanteuse. Dans ce chapitre, le Cheikh, représentant de la sagesse, affirme que les partisans du démon sont « un gouvernant sans science, un savant sans décence et un indigent sans confiance en Dieu, leur perversion est cause de la corruption du monde[1017]. »

Douzième chapitre : « Aladdin aux grains de beauté ». Il reprend quelques éléments à l'histoire d'ʻAla ad-Dîn Abu As-Samat : un homme est accusé injustement du vol des bijoux de la favorite ; ici le coupable désigné du vol est Aladdin (Alâ'ad-Dîn) : alors qu'il était sur la voie sainte, sa droiture le mène à sa perte en en faisant la victime du complot.

Treizième chapitre : « Le Sultan ». Une bonne partie est écrite à partir du canevas de « L'histoire du faux calife » : le simulacre de jugement rendu par un faux sultan et les explications demandées par le sultan qui y assiste, Schahriar ici, Harûn ar-Rashîd dans les *Nuits*. C'est une histoire qui étonne et où la justice du Calife Haroun al-Rachid se manifeste et son écoute du peuple se justifie. Chez Mahfouz, cet épisode accentue une nouvelle fois la nécessité de résoudre la crise sociale. De plus, les promenades incognito dans la ville trahissent pas seulement une écoute d'informations mais la quête intérieure, inconsciente du sultan. Ce chapitre comporte par ailleurs des allusions possibles à d'autres histoires : le motif des passants qui entendent le chant d'une femme et entrent dans la maison peut faire penser au « Conte d'Ishâq al-Mawsilî et de la chanteuse » ainsi qu'à « L'histoire des deux vizirs et Anîs al-Jalîs », plus précisément aux chants d'Anîs al-Jalîs dans le jardin.

[1017] FODA Hachem, art. cit., p. 96.

Quatorzième chapitre : « Le bonnet qui rend invisible ». Dans les *Nuits*, il se trouve dans « L'histoire d'Hassan de Bassora », où il est un instrument au service du héros ; c'est un adjuvant magique et un marqueur du merveilleux. Dans le roman de Mahfouz, sa fonction est autre : il met à l'épreuve, il est un opposant à l'accomplissement du héros, une torsion faite à ses rêves de droiture.

Quinzième chapitre : « Maarouf le cordonnier ». Ce « Maarouf » cordonnier existe dans les *Nuits*. Mais l'histoire, ici, n'est pas la sienne, seuls deux éléments que relève Aboubakr Chraîbi rapprochent ce chapitre de l'histoire des *Nuits* : le motif du bluff et le personnage de l'épouse-mégère – qui est la cause de toutes les aventures. Maarouf n'est qu'un jouet entre les mains du génie lui-même mais il refuse de devenir un meurtrier et semble infléchir ainsi le désordre de la communauté vers plus de vertu : le roman se redirigerait vers une situation positive ?

Seizième chapitre : « Sindbad ». Le schéma des aventures qu'il rapporte en les résumant sont similaires à celui des *Nuits* ; la différence – significative – vient surtout de ce qu'il n'en tire pas les mêmes leçons. Ces leçons résument la sagesse qui manque aux autres personnages : se garder des illusions ; veiller – ce qui signifie aussi la vigilance spirituelle ; avoir de la tempérance et non se livrer aux excès ; abandonner les coutumes désuètes ; la « liberté est la vie de l'esprit » ; un don ne doit pas servir à dominer et asservir mais doit être employé au bien. Le Sindbad des *Nuits*, lui, n'a pas appris tout cela. Shahriar a conservé la rudesse d'avant mais devient plus équitable. La conscience du mépris que lui porte Schéhérazade et le poids de ses fautes passées le font souffrir.

Dix-septième chapitre : « Les pleureurs ». C'est une reprise éloignée d'un motif de « L'histoire du troisième calender », le château des quarante amazones, avec une fin similaire : le héros gâche sa vie paradisiaque en transgressant un interdit. Nous ne sommes plus ici au niveau moral mais à un stade spirituel, présent tout au long du roman : l'absence de vertus éloigne l'homme de toute félicité spirituelle. L'échec d'un Schahriar devenu ermite pourrait concorder avec les conclusions de la Dunyazad de Githa Hariharan dans *When dreams travel* : on ne survit pas aux mille et une nuits, on n'en réchappe pas, on ne les oublie pas, l'amendement du roi ne peut qu'aboutir à une errance, au ressassement de la culpabilité.

Comme le remarque Aboubakr Chraïbi, la succession des références intertextuelles conserve l'ordre des histoires dans *Les Mille et Une Nuits*, sauf au dernier chapitre puisque la référence à l'histoire du troisième calender aurait dû se situer au début, avant « Le portefaix ». Nagib Mahfouz brasse les personnages, les références, les canevas, se les approprie, les

mélange, les écrit autrement. Une autre référence possible renverrait au Conte des trois gouverneurs. Sahloul pourrait lui aussi référer à des contes où interviennent les anges de la mort. Par ailleurs, il y a persistance du « magique » plus proche des premiers contes des *Mille et Une Nuits* dans sa fonction morale, très différente d'un usage merveilleux, divertissant ou uniquement narratif.

Au niveau structurel, le roman de Mahfouz semble ne rien devoir aux *Nuits* mais bien plus au théâtre : le dialogue, lieu des délibérations, des justifications[1018], est dominant. L'esthétique du conte se retrouve dans la concision narrative concentrée sur l'évolution de l'action. Le modelage par les *Nuits* s'apprécie mieux quand on recense le nombre de contes qui donnent des personnages ou des éléments narratifs au roman : là où d'autres se contentent du conte-cadre, le roman égyptien multiplie les emprunts et ce, à des contes qui ne sont pas parmi les plus repris. Ecriture dramatique, emprunts inhabituels : *Les Mille et Une Nuits* de Mahfouz perturberaient un lectorat en attente des personnages et structures stéréotypées des *Mille et Une Nuits*.

Pour composer ce brassage, Mahfouz diversifie les gestes de remaniement : reprise de noms de personnages, détournements de motifs, emprunt d'un squelette narratif… La combinaison de ces reprises, en mélangeant les histoires et les personnages, a un effet ironique – tel personnage n'est pas ceci mais cela – et satirique. Il conduit en outre à une appropriation en profondeur des *Mille et Une Nuits*. Si l'on voulait synthétiser les manipulations techniques de Mahfouz en s'appuyant sur les possibilités développées par Gérard Genette dans *Palimpsestes* :

- Il conserve beaucoup de thèmes mais en les exploitant autrement : la justice, le rêve, le désir amoureux. Certains, comme la justice et la dualité de la raison et de la passion sont modernisés, questionnés et, surtout, mis en relation.
- Il diminue l'importance du mécanisme narratif : le rôle des histoires. Elles ne servent ni à convaincre ni à racheter la vie. Ceux qui racontent expliquent brièvement les raisons de leur situation. La seule histoire digne d'intérêt est celle de Sindbad, mais contrairement au héros des *Nuits*, celui du roman de Mahfouz ne fait pas la relation de ses voyages pour justifier sa richesse, mais pour transmettre des leçons de sagesse.

[1018] Aboubakr Chraïbi souligne que Mahfouz « thématise l'acte de persuader ou de dissuader, l'argumentation, l'élaboration d'une opinion, et par conséquent la vision du monde qui en découle. Ce registre est probablement le plus riche et assurément le plus à même de définir le personnage mahfûzien : par son activité intellectuelle. […] Or, pour pousser l'homme à se poser des questions, à s'interroger sur les causes profondes de ses actes, sur leur légitimité, leur médiocrité ou leur importance, il faut bousculer l'ordre établi. » CHRAÏBI Aboubakr, art. cit., p. 176.

- Par transmodalisation, il change quelques voix narratives, à commencer par la voix principale : ce n'est plus Schéhérazade qui raconte.
- Il ponctionne des séquences d'histoires et des personnages des *Nuits* et les retouche, par augmentation, réduction, remplacement.
- Par transmodalisation, le mode dramatique concurrence le mode narratif des récits des *Mille et Une Nuits*, tandis que la poésie disparaît.
- Plus difficile à cerner : il change les significations de l'hypotexte des *Mille et Une Nuits*, les enjeux ne sont plus les mêmes, ce qui est signifié non plus exactement.
- Les motivations des personnages et leurs valeurs changent aussi : Schéhérazade n'est plus amoureuse, sa victoire n'est plus éclatante, elle tient son savoir du cheikh ; de même, Anîs al-Jalîs n'a pas les mêmes motivations et valeurs que son *alter ego* des *Nuits* : transmotivation et transvalorisation.

En fin de compte, on a là la réécriture textuelle la plus complexe des *Mille et Une Nuits*, celle qui utilise le plus de contes, avec la pièce de Mary Zimmermann, *The Arabian Nights*. C'est plus imposant peut-être chez Mahfouz qui ne suit pas la leçon d'une version et emprunte à une diversité de récits différents sans se contenter d'un genre, embrassant ainsi un échantillon varié d'éléments des *Nuits* monté par une diversité de gestes intertextuels encore : transformations des valeurs, reformulation des motivations, amplification ou résumé, changement de registre, adaptation des thèmes… En cela, le romancier ne s'asservit pas à son modèle. Il ne le copie pas ni ne le conteste en bloc. Il se l'approprie et l'exploite pour en tirer tout ce qui est nécessaire pour son roman.

Dans ces *Mille et Une Nuits*, Mahfouz mêle à l'analyse sociale et politique une réflexion spirituelle. Le roman questionne la possibilité d'une société juste et morale à travers l'examen des attitudes des personnages. La plupart d'entre ces personnages exemplifient la faiblesse de la vertu humaine : l'un après l'autre, les personnages, commerçants, artisans ou rattachés au gouvernement, sont mis à l'épreuve ou induits en tentation, avec le sens que cela peut avoir religieusement parlant : argent, pouvoir, sexualité… ils ne résistent pas, flanchent, et accroissent le chaos. À partir d'une situation initiale indécise puisque, malgré la grâce accordée à Schéhérazade, un tourment se lit dans les attitudes du roi, l'entropie s'étend. Le groupe social dans son entièreté est gangréné par l'avidité des dirigeants. Eux qui sont censés être garants d'un ordre non répressif ne sont plus des modèles de vertu et n'assurent donc plus la caution morale inhérente à leur rôle. Ils cautionnent le désordre social, persécutent les pauvres ou les ennemis, pour des raisons politiques, transfèrent l'argent de l'Etat dans leur

caisse personnelle, ils instrumentalisent la religion – les chiites sont désignés comme les boucs-émissaires. Dans la mesure où tout va mal et où les dirigeants ne montrent pas l'exemple, on en déduit que la charge du romancier porte largement sur les responsables de la vie sociale : il n'y a pas de justice sans dirigeants justes, droits, vertueux.

Mais la corruption n'est pas une spécificité de la gouvernance : le commun des mortels est facilement corruptible et se laisse facilement aller à des mauvais penchants. Mahfouz diversifie les types de personnages afin que sa réflexion porte sur l'échantillon le plus large. Certains sont meilleurs que d'autres, plus vertueux ou plus capables d'évolution. Mahfouz n'essentialise donc pas les positions morales de l'homme – il ne fait pas de l'éthique une ontologique : tout humain n'est pas purement bon ou purement mauvais, certains sont meilleurs que d'autres, certains sont plus fragiles que d'autres, plus partagés que d'autres. Les génies, quant à eux directeurs de l'action, ne forcent jamais les hommes. Ils leur offrent simplement des outils pour réaliser leurs désirs les plus obscurs, pour combler ce à quoi les appellent leurs tares : ambition, voyeurisme, trahison, concupiscence, avarice. Donnez aux humains ce qui leur faut pour contenter leurs pulsions, et ils ne se priveront pas d'en faire usage, fût-ce au détriment de leurs principes..

Mahfouz ne réduit pas le problème de la vie sociale à un facteur structurel et sociologique ni à un facteur psychologique-ontologique, mais associe au contraire les deux : la difficulté d'une société juste, équilibrée, harmonieuse, découle autant de la structure sociale avec les rivalités, inégalités, oppositions, dépendances qu'elle suppose et engendre, que de la personnalité de chaque individu.

Qu'est-ce que le roman de Mahfouz dit des *Mille et Une Nuits* ? Une série de réponses possibles parmi beaucoup d'autres – une réponse partielle – serait peut-être, pourquoi pas : une œuvre à mettre à l'épreuve du présent, à moderniser. Une œuvre dont il nous invite à lire la description des tiraillements entre la raison et la passion et l'analyse sur la justice… Une œuvre arabe, c'est-à-dire accompagnatrice de l'identité arabe. Wen Chin Ouyang remarque une évolution de « l'état-nation » représenté, allant vers plus de démocratisation, les personnages issus du peuple accédant progressivement aux postes du pouvoir au fur et à mesure que les gouverneurs et leurs secrétaires sont tués ou démis de leurs fonctions : le dernier gouverneur nommé est Maarouf le cordonnier. Wen Chin Ouyang y voit ainsi un roman sur une « communauté en voie de modernisation, de sécularisation et de démocratisation, [qui] exige la déconstruction de toute structure sociale fondée sur les "classes". […] Le texte de Mahfouz appréhende les *Nuits* comme un seul texte et plus

précisément comme un texte inspiré d'une "idéologie" spécifique qui modèle ses discours sur le pouvoir de son époque et s'en trouve à son tour modelé. Il le perçoit comme texte devant être lu en parallèle avec d'autres textes produits par la même "culture"[1019]. »

Mahfouz emprunte aux *Nuits* des éléments qui concourent à la réflexion morale : épisodes de meurtre, de vols, de tentation. Les objets et personnages qui entraient implicitement dans la logique de l'épreuve dans les *Nuits* sont accentués en ce sens : l'ambivalence du bonnet d'invisibilité et la veille et l'action des génies sur la destinée des hommes. Il est peut-être l'écrivain qui a le plus mis à profit les structures morales des *Mille et Une Nuits* : la lutte entre la raison – la tempérance – et la passion, la tentation liée à l'interdit et la transgression. Ce sont certes des mécanismes omniprésents, de manière plus ou moins soutenue ; néanmoins, les écrivains insistent peu sur cette matrice symbolique des contes, préférant y voir toujours un parti-pris idéologique : les *Nuits* exaltent l'érotisme, promeuvent l'insubordination ou confortent le patriarcat. Avec Mahfouz, Bencheikh est un des rares a avoir su mettre en avant la tension dramatique liée à des problèmes moraux – et ce, même si, on l'a vu, son interprétation tend à favoriser un mouvement subversif des contes. La réappropriation complexe des contes par Mahfouz consisterait en une remise à jour, une réévaluation des enjeux moraux – spirituels, éthiques – des *Nuits*.

En réécrivant *Les Mille et Une Nuits*, Naguib Mahfouz veut se différencier des codes littéraires européens ainsi que des formes existantes : depuis longtemps, des écrivains reprennent ces récits mais ils semblent toujours composer une source de créativité, une « imagination créatrice » grâce à laquelle réinventer les manières d'écrire :

> En ce qui me concerne, la révolte contre tout ce qui relève du classicisme occidental s'est accentuée au cours des quinze dernières années. J'ai gagné plus de confiance en moi, j'ai recherché plus loin en moi-même la petite musique qui dicte mon écriture. […] Après cette expérience, j'ai essayé de puiser dans la veine des *Mille et Une Nuits*.
>
> Je tiens cependant à préciser un point. L'imitation, qu'elle reproduise des modèles anciens ou modernes, demeure une prison. L'important, pour l'écrivain, c'est de trouver le style qui s'accorde avec sa personnalité. Bien entendu, l'écrivain occidental a commencé en même temps que moi cette quête d'identité, mais lui ne souffrait d'aucun complexe, sa culture n'était pas inspirée de modèles étrangers. Nous autres, les écrivains des pays dits en développement ou sous-développés, nous pensions que la découverte de notre véritable identité littéraire n'était possible qu'au moyen d'un étouffement de notre personnalité : autrement dit, la forme romanesque occidentale était sacrée, s'en éloigner était un parjure[1020].

[1019] OUYANG Wen Chin, « Théorie de la narration, narration de la théorie : *Les Mille et Une Nuits* selon Naguib Mahfouz », dans Les Mille et Une Nuits *: du texte au mythe*, *op. cit*., p. 194.
[1020] BARBULESCO Luc, CARDINAL Philippe (dir.), *L'islam en questions*, *op. cit.*, p. 111.

Après avoir eu pour projet de « ressusciter le patrimoine de la civilisation arabo-musulmane classique et de réactiver la vérité spirituelle qui en avait permis l'essor[1021] » puis d'avoir légitimé les œuvres européennes au détriment des traditions littéraires arabes, des romanciers comme Naguib Mahfouz décomplexent leurs options esthétiques : « Mahfûz fit admettre la fiction romanesque au sein d'une culture qui l'a longtemps ignorée. Il permit d'une part son enrichissement, et d'autre part la radicalisation de son rapport à la réalité. De cet enrichissement témoigne la vertigineuse diversité des techniques, des thèmes, des personnages et des langages déployés dans ses œuvres successives[1022]. »

On comprend, à la lecture des propos de Mahfouz, que son roman relève d'un rééquilibrage des modèles esthétiques, d'une nouvelle exploitation du patrimoine littéraire arabe et d'une relation moins aliénée au canon « occidental », autrement dit au canon mondial. Ce rééquilibrage, enfin, ne concerne pas que l'écrivain mais implique aussi une maîtrise du modèle par le lecteur. Ce roman, en effet, est un exemple typique d'un texte-palimpseste, lisible de deux manières : dans l'ignorance de son hypotexte des *Mille et Une Nuits* ou en connaissance de cet hypotexte. Seul un lecteur qui connaît bien les *Mille et une nuit* peut être capable de repérer les références, le traitement thématique et narratif, ce qui est suivi et ce qui est subvertit… On peut en déduire un dialogue privilégié de l'écrivain à son œuvre-source mais aussi de l'écrivain à son lecteur, capable de percevoir les gestes de réécriture. Cette relation codée avec le lecteur, cette entente complice suppose évidemment que *Les Mille et Une Nuits* fasse partie de sa « bibliothèque » personnelle et, donc, que la « bibliothèque » collective, par ses nouveaux rangements, accorde une visibilité relative aux *Nuits*.

Hors d'Egypte, l'écrivain palestinien Emile Habibi revendique l'héritage satirique de la littérature arabe. Son roman *Les aventures extraordinaires de Sa'id le Peptimiste*[1023] joue des registres de l'absurde, de l'ironie et du fantastique – ce soupçon d'irréel dans le réel. Le héros, un Palestinien vivant à Haïfa après la constitution de l'Etat d'Israël porte sur ce qui l'entoure un regard naïf, rappelant le personnage de l'idiot dans les contes plus que l'ingénu philosophe dont il n'a ni les réflexions ni la probité. La « sagesse » de Sa'id est celle d'un pleutre, certes ni cupide ni manipulateur mais plutôt servile et borné par sa survie et ses envies. Protégé par

[1021] FODA Hachem, art. cit., p. 243.
[1022] HASSAN Kadhim, *op. cit.*, p. 82.
[1023] HABIBI Émile, *Les aventures extraordinaires de Sa'îd le Peptimiste* [1974], trad. Jean-Patrick Guillaume, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1987, 200 p. Né en 1922 à Haïfa, Emile Habibi y reste en 1948 lors de la création de l'Etat d'Israël. De 1948 à 1990, il dirigea le quotidien arabe *Al-Ittihad* [l'Union]. En 1959, il est élu au Parlement d'Israël où il représente le Parti Communiste. En 1992, il obtient le prix Israël de Littérature.

celui qu'il croit être un extraterrestre – en réalité le membre d'une confrérie mystique ? –, se considérant comme un être exceptionnel, il relate ses vingt années passées à Haïfa comme ouvrier à l'Union des Travailleurs Palestiniens. Derrière le point de vue d'un personnage complaisant mais pas foncièrement mauvais, l'écrivain évite le manichéisme et, surtout, traite avec humour de la place inconfortable – c'est un euphémisme – occupée par la minorité palestinienne en Israël.

Pour ce narrateur, la référence aux *Mille et Une Nuits* est une référence naturelle, spontanée : ce sont les histoires qui lui viennent naturellement pour distraire son fils. À un autre moment, il y recourt pour exemplifier la perfidie des femmes, plus forte que la prudence des hommes :

> […] si on libérait d'un seul coup toute l'imagination orientale refoulée qui s'exprime dans *Les Mille et Une Nuits*, alors l'explosion qui en résulterait ferait s'embraser le soleil et la lune. Prenez par exemple le conte du pauvre paysan qui, craignant les médisances qui pourraient se faire sur le compte de sa jeune femme, l'enferma dans un coffre, la chargea sur son dos et se mit à labourer son champ en cet équipage. Vint à passer l'émir Badr az-Zamân, qui lui demanda la raison d'être de ce coffre ; l'autre s'expliqua, et le prince voulut voir la chose de ses propres yeux. Le paysan posa le coffre à terre, l'ouvrit, et ô stupeur ! y trouva sa femme en compagnie du jeune Aladin, bien qu'elle n'eût pas un instant quitté ses épaules. Eh bien, qu'en dites-vous, cela n'est-il pas une leçon pour les déchireuses de réputation, les femmes que leurs maris, par précaution, portent dans un coffre, sur leurs épaules[1024] ?

Cette leçon est semblable à celle du conte liminaire des *Nuits*, où les deux rois découvrent que même un génie ne peut prévenir et parer aux ruses d'une femme. Dans ce passage, imprudemment, la leçon morale est escortée par une valorisation des puissances de l'imagination dont le narrateur n'approfondit pas l'intérêt politique – et pour cause.

Le Peptimiste n'est pas sans rappeler les adolescents immatures des *Nuits* ; et tout se passe un peu comme si le romancier avait choisi d'emprunter le point de vue de l'un d'entre eux. Dans un entretien, Émile Habibi est revenu sur l'importance de la littérature narrative satirique et des *Nuits* pour la littérature moderne :

[1024] *Ibid..*, p. 125.

> Pour échapper aux ciseaux du censeur, l'écrivain classique oscille entre le style de *Kalîla et Dimna* […] et celui de *L'Epître du pardon* [*Risâlat Al Ghofrân* d'Aboul Alâ Al Ma'arrî, XI^e^ siècle]. Dans les deux cas, il prend son élan à partir du moment où il a, d'une part, démasqué la folie du tyran et, d'autre part, découvert que ceux qui constituent la majorité silencieuse, comme on l'appelle, sont en éveil et à l'écoute. Le rôle de la satire en littérature est de détruire les idoles et de disperser cette aura suspendue au-dessus de la tête des gens de pouvoir, afin de les remettre à leur vraie place parmi les autres humains. […] Je pense que le genre satirique est une arme redoutable pour les opprimés. Il a évolué et fait ses preuves dans notre patrimoine littéraire à travers l'Histoire qui est, en réalité, celle des opprimés. C'est pour cela que l'ironie est un trait caractéristique de notre folklore et le fil conducteur des *Mille et Une Nuits* et c'est tout ce que notre culture populaire a transmis à la littérature[1025].

L'ironie, l'humour noir dépendent de la narration du « Peptimiste[1026] » qui réinvente le merveilleux et qui, malgré qu'il soit quelque peu un « âne » ne manque pas de références littéraires. La veine ironique et satirique des *Mille et Une Nuits* a été assez peu exploitée par les écrivains modernes ; pourtant elle offre visiblement une tradition d'écriture ludique et critique, frayant un discours nuancé entre le tragique politique ou féministe, les frivolités du divertissement et la gauloiserie excessive d'un Mardrus. On s'apercevra dans ce qui suit que Rachid Boudjedra, occupé lui aussi de la modernisation du roman arabe, passe à côté des possibilités satiriques des *Mille et Une Nuits* et use d'autres méthodes pour caricaturer.

4. Les « *1001 Nuits* » selon Rachid Boudjedra

Publié en 1979, cinq ans après le roman d'Emile Habibi, *Les 1001 années de la nostalgie* de Rachid Boudjedra déborde d'invraisemblance, d'images outrancières, d'envolées scabreuses et de logorrhée délirante. Roman foisonnant et baroque – dans la tradition latino-américaine initiée par Borges et relayée par Marquez – la langue et la pensée y sont déréglées, essorées, étrillées. Ce roman iconnoclaste raille les croyances et pourfend les idéologies post-coloniales – et, en l'occurrence néo-coloniales. Roman du « matraquage », il fait l'histoire d'un monde à part, le village imaginaire de Manama à partir du destin extravagant du héros Mohammed S.N.P. À la manière du « réalisme merveilleux » sud-américain, inspiré à Boudjedra par Gabriel Garcia Márquez, le merveilleux, le délire baroque et l'outrance burlesque mènent la critique de la société algérienne contemporaine.

[1025] *Id.*, « Porter deux pastèques dans une seule main », Entretien réalisé par Kenneth Brown à Haïfa, le 18 mai 1994, en ligne : www.revues.msh-paris.fr/vernumpub/Emile_Habibi *[dernière consultation le 28/11/2011]*

[1026] Qu'est-ce qu'un Peptimiste ? « Ce mot est composé de deux adjectifs, "optimiste" et "pessimiste", désignant deux qualités qui se trouvent, indissociablement mêlées, dans chaque membre de ma famille, depuis ses premières origines chypriotes et répudiatoires. » HABIBI Émile, *op. cit.*, p. 22.

S'il se revendique par ailleurs de l'influence des romanciers modernistes du XX^e siècle, Proust, Faulkner, Joyce, Céline, désapprouvant nombre d'écrivains maghrébins francophones comme Mohammed Dib et Kateb Yacine ou arabophones comme Tahar Ouettar, Rachid Boudjedra privilégie ici deux modèles : *Cent ans de solitude* de Gabriel Garcia Marquez et *Les Mille et Une Nuits*. Pour Gabriel Garcia Márquez et Rachid Boudjedra, *Les Mille et Une Nuits* sont une lecture d'enfance[1027] mais, tandis que dans *Cent ans de solitude* l'influence des contes est conjecturelle, *Les 1001 années de la nostalgie* les récupèrent ostensiblement dans une stratégie de réhabilitation politique de ces contes jugés subversifs au même titre que d'autres « ancêtres » arabes : les mystiques Hallaj et Ibn Arabi, le poète « bachique » Abû Nûwas et plus globalement la littérature de l'âge d'or bagdadi.

À l'aide de ces ancêtres et des deux modèles que sont les *Nuits* et *Cent ans de solitude*, Rachid Boudjedra veut se placer en porte-à-faux par rapport à la tradition de la littérature arabe classique légitime. Il adopte une position avant-gardiste de rupture et de ré-acquisition d'autres références, plus « valables » idéologiquement :

> Par rapport à l'*adab* classique, je suis en rupture, agressive et violente. Et je ne cache pas tout ce que je peux avoir comme mépris pour toute cette tradition qui a été renforcée par des écrivains comme Nagib Mahfouz – qui est une institution -, comme Mohammed Dib… Qu'il suffise de dire que toute cette littérature – le roman, pour le moins – que l'on considère classique chez nous a commencé d'exister au moment où naissait en France le Nouveau Roman !... Je trouve aberrant que Mohammed Dib continue à écrire comme Zola[1028].

Dans cet entretien, Tawfîk al-Hakîm et Taha Hussein en prennent eux aussi pour leur grade : Rachid Boudjedra les rejette pour avoir participé à la littérature égyptienne majoritaire à l'époque coloniale qui consistait, nous l'avons vu, a intégrer des contenus « autochtones » dans une « forme » européenne et, plus largement, toute la tradition réaliste de la littérature arabe : Mahfouz en Egypte, Dib en Algérie : « la littérature arabe moderne d'expression traditionnelle est une forme plaquée : c'est une forme occidentale plaquée sur un réel qui n'a rien d'occidental[1029]. » Les écrivains égyptiens servent d'exemples-repoussoirs à l'esthétique de Rachid Boudjedra, plus authentique ou plus conforme à la réalité des sociétés arabes. L'écrivain algérien rejoint ainsi le mouvement moderniste qui, dans les années 1970, prend la place dominante dans certains champs littéraires arabes, au Maghreb et au Proche-Orient. La

[1027] Voir l'autobiographie du prix Nobel colombien, MARQUEZ Gabriel Garcia, *Vivre pour la raconter* [*Vivir para contarla*, 2002], trad. Annie Morvan, Paris, B. Grasset, 2003, 602 p.
[1028] Rachid Boudjedra se déclare écrivain libéré, le seul vraiment libéré, et capable d'écrire la réalité parce qu'il a pris conscience de ce qu'elle était vraiment : « Car l'homme arabe est encore dans l'inconscience de lui-même ; il est faux. En un mot, il n'est pas libéré. Car si j'ai pu écrire certaines choses, c'est que j'ai d'abord été un homme libéré… ». Cité par BARBULESCO Luc, CARDINAL Philippe (dir.), *op. cit.*, p. 210.
[1029] *Ibid.*, p. 208.

consécration nationale et internationale de Rachid Boudjedra est un signe de l'évolution de la hiérarchie des esthétiques dans le champ national et à l'international – le canon international influant sur l'évolution des champs nationaux. Son modernisme, qui est perceptible dans ses affinités avec l'avant-garde du Nouveau Roman et des écrivains « occidentaux » déjà cités, est une relecture de l'histoire littéraire couplée à une relecture de l'Histoire par laquelle il valorise de manière « révolutionnaire » ce qu'il perçoit comme contraire à l'orthodoxie institutionnelle. *Les 1001 années de la nostalgie* participent à cette méthode du renversement, de l'inversion et de la rébellion frontale qui partage avec ses adversaires une vision partielle, partiale, idéologiquement chargée et réductrice de l'Histoire.

Le héros des *1001 années de la nostalgie*, Mohamed S.N.P., souffre d'une solitude qui le distingue de la communauté et en fait un héros extraordinaire et pathétique, épique et picaresque : « Marqué du sceau de la solitude et encombré d'un grand nombre de pouvoirs étranges dont il n'avait jamais su tirer un réel profit, il était craint par tout le monde. […] le jeune homme aux yeux vert d'eau qui ne laissait jamais son ombre se tortiller derrière lui, excellait dans l'art de remplir de rosée nocturne les sexes nubiles sans les déflorer et obligeait les enfants à suspendre leurs fous rires, les poules leurs caquetages et les meules leur crin-crin […][1030]. » Sa singularité a l'ambivalence d'un héroïsme moderne : il le distingue mais l'esseule. Sa différence le rapproche de son grand-père dont il a hérité : « c'était le seul être qui avait su l'aimer et avec lequel il avait fait l'apprentissage de la tendresse, de la nostalgie et de la déraison. Fabulateur insensé, il préfigurait devant l'enfant qui écarquillait les yeux, la nomenclature complète du merveilleux et de l'étrange[1031]. » Autour de ce héros, dont la solitude, l'étrangeté et la malédiction sont les signes de l'élection, s'organise l'épopée de Manama dans sa lutte contre un gouverneur inique et ses alliés étrangers. Ce roman d'un peuple à part satirise la société algérienne post-coloniale et fait la chronique communiste des batailles entre le peuple et son tyran.

Le village de Manama abrite une Histoire prestigieuse mais secrète : né au IX^{e} siècle pour devenir « une capitale, lien entre plusieurs civilisations et deux ou trois continents », elle n'est plus qu'un village isolé, cerné de ses murailles : « ce rêve insensé échoua, parce que le centre de gravitation du commerce du sel se déplaça un millier de kilomètres plus bas[1032]. » Ibn Khaldûn y aurait écrit « une partie de ses *Prolégomènes* et son autobiographie

[1030] BOUDJEDRA Rachid, *Les 1001 années de la nostalgie* [1979], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 10. Publié dix ans après *La Répudiation* qui a fait connaître Rachid Boudjedra.
[1031] *Ibid.*, p. 62.
[1032] *Ibid.*, p. 27.

complète[1033]. » Les villageois eux n'en ont cure, qui croient fermement que « leur village n'était qu'une crotte brûlante que Dieu avait laissée tomber un jour de grande irritation[1034]. » La solitude maudite de Mohamed tente de se consoler à cette idée d'un haut-lignage à redécouvrir, d'une tradition intellectuelle et politiquement subversive qu'il aurait la mission de remettre à jour en trouvant le site manaméen de la maison de l'historien et premier « sociologue » arabe selon le narrateur.

Que viennent faire *Les Mille et Une Nuits* dans cette guerre épique ? Elles sont le lieu d'une bataille, un lieu commun de l'imaginaire dont se servent les ennemis des Manaméens. Dans ces circonstances, elles se présentent d'abord comme un assemblage guerrier – sont avant tout moins une œuvre qu'un assemblage d'objets et de personnages hétéroclites dont la narration dresse une liste faramineuse, plaçant les *Nuits* dans un discours hyperbolique :

> Ils amenaient avec eux les palais de Bagdad, les houris du paradis, Saladin [*sic*.] et sa lampe merveilleuse les bateliers de Basra, les génies de la légende, les anneaux magiques, les esclaves noirs, les châteaux de glace, les nains de Haroun Errachid, les sept sœurs les plus belles du monde, les eunuques du sérail, la montagne d'étain, les sept borgnes, le roi de Tartarie, l'empereur de Perse, les médecins hindous, les mathématiciens syriaques, la pierre philosophale, la ville de cuivre, les alchimistes de Koufa, les astrologues du Caire, les astronomes de Chine, les sésames de l'ouverture universelle, les golams de Bokhara, les grottes de l'abîme, les tapis volants, les quarante voleurs, […] et – bien sûr – le roi Shahrayar et son demi-frère Shazinan, leurs épouses infidèles et respectives ainsi que Dinarzade et sa sœur, l'extraordinaire Schéhérazade !
>
> Manama devint méconnaissable. […] les femmes les plus belles du monde. Les hommes les plus forts. Les obèses les plus répugnants. Les nains les plus petits. Les reines tellement nues qu'elles ne savent plus par où se dénuder encore plus. Les costumes les plus originaux. Les sabres les plus rutilants. Les chevaux les plus arabes qui soient. Les nuits télécommandées. Les jours durant toute l'éternité. Les étoiles filantes enfermées dans des filets à provisions. Les firmaments en caoutchoucs gommeux. Les cargos roulant sur des pneus. Les tapis volant à basse altitude. Les clepsydres à mesurer le plaisir. Les horloges sans rien de sicilien. Les continents fabriqués en argile. La montagne du Kilimandjaro en sucre candi. Les puces douées de raison. Les chameaux à sept bosses. Les arbres saignant en bleu. Les arcs-en-ciel comme dans les pétards. Les palais en stuc. Les singes qui parlent. Les perroquets qui nagent. Les poissons qui volent… Toute cette mise en place gigantesque s'était faite en l'espace d'une nuit pendant que les Manaméens dormaient tranquillement. Le matin, ils eurent beau écarquiller les yeux, se pincer les uns les autres, se répéter leurs noms, leurs prénoms, leurs dates de naissance et leurs profession – quand ils en avaient une. Rien : non seulement ils ne reconnurent plus leur village, mais ils finirent par ne plus se reconnaître entre eux et par ne plus se reconnaître eux-mêmes[1035].

[1033] *Ibid.*, p. 16.
[1034] *Ibid.*, p. 19.
[1035] BOUDJEDRA Rachid, *op. cit.*, p. 221-224. Pour Christiane Chaulet-Achour, il s'agit d'une « énumération cocasse qui fait sourire en même temps qu'elle noie l'enjeu car le lecteur se laisse plus séduire par le jeu verbal que par le bien fondé des télescopages incongrus et dénonciateurs ou le sens donné à l'entremêlement des contes et de l'Histoire. » CHAULET ACHOUR Christiane, « L'endroit et l'envers des *Mille et Une Nuits* selon Rachid Boudjedra dans *Les 1001 années de la nostalgie* », dans *Rachid Boudjedra : une poétique de la subversion II : Lectures critiques,* Hafid Gafaïti (dir.), Paris/Montréal, L'Harmattan, 2000, pp. 226-227.

Tout le village semble vivre la mésaventure d'Abou Hassan, le dormeur éveillé des *Mille et Une Nuits*[1036]. Comme dans le conte, les Manaméens sont crédules et ce réveil entame un jeu sur le vrai et l'illusoire. Sauf que, pour le village, l'aveu de la supercherie ne suffira pas : c'est toute l'identité collective qui est perdue : « Le bourg était simplement devenu un immense décor en carton-pâte dont les différentes parties étaient collées entre elles avec du chewing-gum. […] le soleil avait été recouvert de cellophane et avait perdu son éclat. Des quais foisonnants avaient surgi du néant. Des digues avaient été jetées sur des bâches brillantes qui donnaient l'illusion aquatique. La mer était là décimant ses méduses des polypes s'enroulaient autour des bras tatoués des marins de Bassrah. Sindbad fumait une cigarette à la nicotine parfumée[1037]. » La défiguration des lieux est le point de départ d'un délire identitaire, d'une crise plus grave que toutes les précédentes dans l'histoire du village : les Manaméens ne sont plus capables de distinguer le vrai du faux ; l'imaginaire a pris la main sur leur réel. Les Manaméens sont un « peuple » friable, une caricature collective de la naïveté populaire : « […] il leur était impossible de faire la part des choses et d'énumérer avec précision ce qui était du domaine de la réalité concrète ou de celui du rêve, du mirage et de la fabulation. Ils optèrent alors pour la solution de facilité et décidèrent sans se concerter que la vie n'est qu'un songe et qu'il n'y a pas lieu de se casser la tête ni de déranger les lézards qui paressent sous le soleil de leurs crânes[1038]. » Face au plateau du film, les Manaméens sont déboussolés, indécis, paniqués, suspicieux mais se laissent séduire : « […] malgré leur moue et leur fine bouche les Manaméens étaient fascinés, à la fois, et effrayés par cette falsification[1039]. » Leur passion pour la sexualité les attire vers les actrices pulpeuses et lubriques et leur fait accepter d'être embauchés en tant que figurants.

> Au dixième jour du tournage on filma la séquence de la ville de cuivre qui engloutissait les étrangers qui voulaient y entrer et que Schéhérazade avait racontée au roi Shahrayar au cours de la cent et unième nuit. Mohamed S.N.P. et ses partisans crurent que le moment était venu pour la masse des villageois de se réveiller, enfin, de sa léthargie et de réaliser le mal que ce film lui occasionnait. Non seulement ils avaient perdu le sens des réalités, ne savaient plus par où commencer à s'affoler, étaient indifférents à toutes ces morts accidentelles ou volontaires, ne s'inquiétaient plus de la disparition d'une bonne dizaine de leurs concitoyens les plus combatifs et les plus forts au jeu de dominos […].mais encore s'enthousiasmaient pour cette ville en cuivre des *Mille et Une Nuits*, y croyaient dur comme fer [*sic*!], au point que chaque fois qu'ils y entraient, mourraient pour de bon […][1040].

[1036] Voir l'« Histoire du dormeur éveillé », dans *Les Mille et Une Nuits : contes arabes*, trad. Antoine Galland, éd. cit., vol. 2, pp. 425-503. L'histoire est connue : le calife Haroun-al-Raschid se divertit au détriment d'un héritier débauché qui rêvait d'être calife à la place du calife : le prenant au mot, le Commandeur des Croyants endort le jeune homme, le fait transporter au palais et organise une mascarade pour lui faire croire qu'il est réellement devenu le calife.
[1037] BOUDJEDRA Rachid, *op. cit.*, p. 225.
[1038] *Ibid.*, pp. 209-210.
[1039] *Ibid.*, p. 244.
[1040] *Ibid.*, p. 245-246.

Seul le héros saisit l'enseignement moral du conte de la ville de cuivre qui, dans *Les Mille et Une Nuits*, a été frappée de mort pour s'être dévoyée dans l'excès des plaisirs terrestres : « Le rapport avec le comportement des cinéastes et leur tentative de mettre la main sur le village dans sa totalité était évident. Mais rien ! […] Pris qu'ils [les habitants] étaient entre leur magie traditionnelle et cette sorcellerie-dernier-cri, ils ne savaient plus où donner de la tête n'avaient pas encore réagi à cette mainmise pernicieuse et progressive sur leur territoire, leur vie et leur indépendance[1041]. » Dans la lutte entre le gouverneur, symbole de l'autorité étatique incompétente et tyrannique, et son peuple, les Manaméens crédules, le tournage des *Mille et Une Nuits* est la dernière astuce trouvée par le premier pour réduire à quia les résistances et asseoir son pouvoir sur les seconds : le combat a lieu sur le terrain de l'imaginaire collectif et de l'idéologie. D'après les dires de ses producteurs, « ce film sur *Les Mille et Une Nuits* d[evait] faire resurgir une civilisation que l'on avait tellement bafouée[1042]. » Au final, occupé en fait à la bafouer, il la fait resurgir, indirectement, par rebond, par d'autres.

La satire s'en prend évidemment à l'exotisme artificiel du cinéma hollywoodien et, derrière lui, aux productions culturelles alliées au néo-colonialisme culturel, politique et économique. Mais elle s'attaque également à une instrumentalisation des *Nuits* interne aux sociétés arabes : toute la troupe du film venait à Manama :

> envoyé[e] par le roi de Khalijie, coproducteur avec les étrangers de ces *Mille et Une Nuits* de la magnificence, pour montrer à l'univers à quel degré de raffinement la civilisation musulmane était arrivée dans le passé. […] Dans sa correspondance avec le Gouverneur, Sa majesté sérénissime insistait sur l'idée que *Les Mille et Une Nuits* était une œuvre collective écrite par le petit peuple de l'immense Empire musulman de l'époque. Mais, en vérité, disait Mohamed S.N.P., ce conte du merveilleux et du mythe avait été réalisé par les marins de Basrah lorsqu'ils commencèrent à voyager en Inde et en Chine. Eblouis par les deux civilisations ils imaginèrent l'histoire une fois sur le chemin du retour. C'est pourquoi il y avait tant de sirènes et tant de poissons fabuleux[1043].

Ces explications, qui n'ont pas valeur de vérité du point de vue de la narration, font des *Nuits* un opium du peuple : leur luxe, leurs aventures jettent de la poudre aux yeux du peuple et de la postérité. De là la nécessité de dire d'autres *Mille et Une Nuits* : « Nous voilà ravalés au rang de décor. Et leurs *Mille et Une Nuits* ! Une vraie supercherie. Faudrait aller voir l'envers des choses[1044]… » En tant que héros de la communauté – et bien que lancé lui aussi dans une quête identitaire pour réparer ses déchirures, le héros Mohamed S.N.P. est le détenteur de la

[1041] *Ibid.*, p. 247.
[1042] *Ibid.*, p. 259.
[1043] *Ibid.*, p. 232.
[1044] *Ibid.*, p. 227.

lucidité collective ; il en va de sa responsabilité d'amener la communauté à prendre conscience de son aliénation, cette prise de conscience étant, dans une logique marxiste discutable adoptée par la narration et Rachid Boudjedra, le préalable à une transformation sociale.

Contre ces *Mille et Une Nuits* exotiques fauteuses de troubles, l'ancienne maîtresse et la femme du héros font retour aux *Mille et Une Nuits* arabes légendaires et sexuelles, pleine des fantasmes des hommes. La transcription en chiffres arabes du titre *Mille et Une Nuits* symbolise cette sexualisation politique de l'œuvre : « Quand [Schéhérazade] couchait avec Shahrayar le cocu, elle racontait à sa sœur Doniazade les péripéties de la volupté et de l'accolement. Il avait fallu tenir 1001 nuits. Regarde bien les chiffres. Deux femelles enfermées entre deux mâles. C'est vraiment une histoire de fesses. Du début à la fin. Ça se voit bien que c'est une histoire de marins. Il faut lire derrière les lignes[1045]. »

Après le « conte de la ville de cuivre » et la possible « Histoire du dormeur éveillé », le renvoi au conte de Shahrazade est une troisième entrée dans la lecture politique des *Mille et Une Nuits* par le roman de Boudjedra. Le lecteur est-il appelé à croire que les *Nuits* ont été écrites par les marins ? Ou est-ce à prendre à la plaisanterie ? Deux choses importent plutôt : d'une part la recontextualisation des *Mille et Une Nuits* dans le cocon de la Bagdad légendaire et la parodie. L'écrivain prévient : « Je ne tourne pas en dérision *Les Mille et Une Nuits*. […] Elles sont une merveilleuse légende politique et culturelle. Elles reflétaient une certaine classe […]. Il n'y a donc pas un refus des *Mille et Une Nuits*, mais plutôt une relecture […] à travers une vision contemporaine et progressiste de l'histoire[1046]. ». D'autre part, la recommandation finale du personnage : « lire derrière les lignes », autrement dit lire la sexualité mais lire aussi derrière cette légende fastueuse : ce sera l'envers des *Mille et Une Nuits*, la face cachée des mots, celle que l'Histoire ne veut pas voir.

Conformément au cliché narratif de la femme actrice de son destin, commandant à la passivité de l'homme[1047], les femmes prennent le relais de la résistance pour remplacer les hommes faits prisonniers et se conforment en cela à une tradition typiquement

[1045] *Ibid.*, p. 237.
[1046] *Id.*, « Le patrimoine arabe au service de la modernité », art. cit., p. 233.
[1047] « Les nuits sont dénoncées comme « supercherie » au moment même où le romancier nous offre un conte d'amour dans la tradition la plus vulgarisée, en Occident et en Orient : la femme prend l'initiative et déploie toute son énergie pour réaliser son désir, bravant la loi et les interdits », CHAULET ACHOUR Christiane, « L'endroit et l'envers des *Mille et Une Nuits* selon Rachid Boudjedra dans Les 1001 années de la nostalgie », art. cit., p. 223.

manaméenne[1048]. Le roman, lui, incline vers une interprétation féminine des *Nuits* pour les connotations politiques et révolutionnaires que cela peut avoir :

> Les femmes avaient le pouvoir. À nouveau on diffusa l'envers des 1001 Nuits. La misère des peuples de l'époque. L'esclavage. Les exécutions publiques. Les révoltes. La répression. Les décapitations. Les négresses impubères qui lavaient l'anus de khalifes à l'eau de rose. Les orgies. Les harems, les gynécées. Le despotisme. Et, bien sûr, l'épopée de Mohamed Ibn Ali et la chronique de la vie et de la mort de Hamdane Carmate aux dix-neuf noms d'emprunt, aux dix-neuf malices et aux dix-neuf victoires. Elles expliquèrent la connivence secrète qui existait entre le roi de Khaliji, Mister Brown, le général Yahoudi et ce chimpanzé de Gouverneur. Mais alors, *Les Mille et Une Nuits* ? Le tournage du film ? Un subterfuge ! Une entrée en matière pour une occupation définitive[1049]…

L'envers des *Mille et Une Nuits*, l'envers de la légende, se situe derrière les palais, là où l'on s'empresse de nettoyer les traces des forfaits commis, dans l'enrichissement des puissants grâce à l'asservissement des peuples. L'envers des *Mille et Une Nuits* correspond à l'envers de l'Histoire officielle : la postérité retient la capitale magnifique d'une civilisation arabe moyenâgeuse à son apogée et omet de raconter ce que *Les 1001 années de la nostalgie* rétablissent par la voix d'un personnage féminin, les peuples sacrifiés :

> Est-ce que cela se passait pendant que les marins tricotaient leurs Mille et Une Nuits ? Exact. A la même période. D'un côté les palais de cristal. Les femmes à trois sexes. Les tapis propulsés par le rire des alligators. De l'autre les caïmans qui sectionnent à vif les membres noirs. La fièvre aphteuse. Les esclaves sodomisés par la force. Le saccage ! Eux, vraiment, avaient tout gaspillé. Il ne leur restait plus rien à perdre. L'égratignure fatidique devenait une démangeaison horrible. L'étoffe rapiécée du rêve s'effilochait. […] Les 1001 nuits ? C'est le pauvre portefaix, l'esclave zindj, l'apprenti damascène qui comblent leurs plaies ouvertes avec le fantastique des jours exceptionnels. Quelle belle trouvaille ! […] D'un côté l'esclave et ses fantasmes. De l'autre, Sindbad et ses dons merveilleux. Même le sadisme y est. […] 1001. Deux femelles enfermées dans les nacelles de deux mâles. Et aussi. [*sic*.] Les géants qui embrochent des êtres humains pour les rôtir. Les serpents qui dessèchent les fleuves. Les oiseaux allongés qui boivent les paysages de l'apocalypse et de l'ultime déluge…[1050]

Dans la mesure où la légende fascine, qu'elle est une arme idéologique des gouvernants et une échappée pour les faibles, la narratrice et, derrière elle, l'écrivain, a une responsabilité sociale de combattre les effets retors de la légende, éveiller les consciences, ranimer la lucidité[1051]. Cet « envers » des *Mille et Une Nuits* est à prendre dans une relecture plus globale de l'Histoire culturelle et du patrimoine littéraire arabes. Par une stratégie d'inversion et de compensation consistant à valoriser des faits mineurs pour l'Histoire officielle ou réprouvés,

[1048] BOUDJEDRA Rachid, *op. cit.*, p. 334.
[1049] *Ibid.*, p. 335-336.
[1050] *Ibid.*, p. 264.
[1051] « L'épopée des Carmates, racontée un soir à Messaouda par Dour […] se propagea dans le village et un sculpteur anonyme planta la statue en plâtre de Hamdane Carmate au beau milieu de la place des oiseaux. Clandestinement. L'instituteur Ali Lifquih recommanda aux enfants de ne plus lire – momentanément – *les Mille et Une Nuits.* » *Ibid.*, p. 290.

la prise de pouvoir et les amours de Chajarat Eddour, la seule reine de l'islam[1052], les révoltes des esclaves Zindjs et des Carmates deviennent des événements majeurs, faits d'arme et prouesse des peuples asservis. De surcroît, les Carmates fournissent le modèle d'une société communiste anachronique ; autour de ces événements, les hommes de sciences, du progrès et les lettrés hérétiques, Ibn Arabi, Moutanabbi, Abû Nûwas[1053]… La prise de conscience collective de la violence symbolique exercée contre eux est un facteur déclencheur de la révolte du peuple qui amènera à terme l'éviction du gouverneur et la déroute des étrangers.

Ce roman de Boujedra s'apparente à de nombreux romans porteurs d'un discours dit « postcolonial » visant à éclairer les zones d'ombre de l'histoire, à soulever le couvercle de plomb de l'histoire officielle, à faire voir ce que les idéologies dominantes ont voulu dissimuler – quitte à réinterpréter de manière excessive et à user des notions anachroniques « communisme » et « intellectuel ». Dans *Les 1001 années de la nostalgie*, cette relecture, historique et littéraire, ne s'encombre pas vraiment de nuances scientifiques : les événements et les œuvres de la révolte sont magnifiés à l'égal des monuments de l'Histoire nationale.

Les 1001 années de la nostalgie, au travers de sa récupération idéologique des *Mille et Une Nuits*, mène une entreprise de reconquête de l'œuvre, de la sexualité de l'œuvre, contre les instrumentalisations tyranniques et impérialistes. *Les Mille et Une Nuits* font donc sens par la réactivation d'un mythe historique d'une civilisation à l'apogée de sa richesse, politiquement centrale, moralement libertaire et humaniste : « […] la littérature, parce qu'elle a été une grande littérature à l'époque de l'âge d'or, la littérature a su transgresser tous les tabous et particulièrement le tabou sexuel qui en est le noyau dur. En fait, toute vraie littérature est celle de la transgression ; parce qu'en tant qu'expression de l'opacité du monde ou de son flou mirifique, elle débusque le non-exprimé et le non-dit dont la sexualité est le type même[1054]. » Contre ce traditionalisme, il fait retour vers le soi-disant érotisme et la subversion des textes anciens. Il participe à sa manière à la reconstitution d'un âge d'or passé

[1052] *Ibid.*, p. 127.
[1053] Les Carmates remportent les faveurs de la narration et ont toutes les caractéristiques chères à l'auteur : le système communiste, le sens de la supercherie, le talent du merveilleux, le libéralisme des mœurs : « Les Carmates étaient mieux organisés que les Zindjs. Ils avaient préparé leur révolution de longue date. Ils ont inventé la clandestinité, les faux papiers, les billets de change truqués, le maquillage, la chirurgie esthétique pour tromper l'ennemi, le chiffre-code-secret, les pigeons qui ont le sens de l'orientation, les identités interchangeables, le zéro, la liberté sexuelle totale et absolue, les faux-semblants, les faux-fuyants de rigueur, les maisons à doubles portes, les murs coulissants, l'obligation pour les hommes de laver la vaisselle une fois par jour, l'art de faire de la propagande sans avoir l'air d'y toucher, la répartition des terres, l'abolition de la propriété privée et de l'esclavage et…. Moutanabi ! le plus grand. Le plus fou. Le plus visionnaire. Un intellectuel [sic !] qui ne se payait pas de mots. Hérétique. Athée. Haineux envers tous les Dieux, envers tous les Prophètes. » *Ibid.*, p. 279.
[1054] BOUDJEDRA Rachid, « L'érotisme en Islam », *El Watan*, 9 février 2006.

politiquement subversif[1055]. Ainsi, cette réévaluation n'est pas circonscrite aux *1001 années de la nostalgie* mais mobilise d'autres textes de l'écrivain et intervient dans ses prises de position en tant qu'agent du champ culturel :

> Ce roman arabe dans sa langue est un roman écrit par toutes les ethnies qui composaient l'Empire musulman de l'époque. Il est pour cela cosmopolite et humaniste. Il établit clairement les luttes de classe de l'époque et les luttes politiques, avec une acuité étonnante. Le texte s'enfonce dans cette énorme machine qu'est la conscience humaine avec ses avatars et ses jubilations. Avec ses malheurs et ses bonheurs. Avec sa pathétique de l'humain, parfois grossière et grotesque ; parfois émouvante et pitoyable. Ce texte est un phénomène. Il prône en plein moyen-âge occidental la dévalorisation de tout ce qui est sacré, traditionnel et intégré par toutes les civilisations et toutes les religions. Roman antiraciste, il proclame la liberté des hommes et des femmes. Il libère l'érotisme et clame la liberté du corps dont l'importance apparaît clairement à chaque détour de page. C'est, peut-être, le premier texte pornographique de l'humanité. Certes, il y a beaucoup d'érotisme et de sensualité, mais parfois la sexualité devient carrément bestiale et anthropophagique. D'une façon débridée, mais volontairement débridée ! Et ce n'est pas par hasard que toutes les traductions des *Mille et Une Nuits* ont été des traductions expurgées de tout ce qui est sexuel, subversif et antireligieux. […] Mais la complexité de ce texte en fait quelque chose d'ésotérique et de philosophique. Il est donc peu lu ; malgré sa célébrité et toute l'aura dont on l'entoure[1056].

La sexualité « carrément bestiale et anthropophagique » et « débridée » n'est pas majoritaire, loin de là dans les *Nuits* en dépit de certains contes stupéfiants et fantasmatiques[1057] mais elle prend des proportions plus grandes dans le discours de Boudjedra. Les *1001 années de la nostalgie* fait la redécouverte de cette sexualité par une réappropriation du patrimoine littéraire arabe. L'érotisation des *Mille et Une Nuits*, résultant d'un recouvrement d'un corpus littéraire arabe, mène à un recouvrement d'une mystique[1058] et, donc, d'une spiritualité et d'un imaginaire individuel et collectif. La narration érotisée est la voie d'accès au refoulé de l'imaginaire et, donc, refoulé de l'histoire. Rachid Boudjedra ouvre la voie d'une réincorporation d'imaginaire par la littérature :

[1055] GAFAÏTI Hafid, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël, 1987, p. 55.

[1056] BOUDJEDRA Rachid, « La modernité des *Mille et Une Nuits* », *El Watan*, 16 mars 2003. Lisible en ligne : http://www.djazairess.com/fr/elwatan/38316 [dernière consultation : 31/12/2011.

[1057] Pour ce qui est de l'anthropophagie, on pense surtout aux quelques goules, dont la plus connue est sans doute la femme de Sidi Nouman dans « L'histoire de Sidi Nouman » dans la traduction d'Antoine Galland. Pour ce qui est de la zoophilie, on relève surtout deux exemples : le « Conte du boucher, de la femme et de l'Ours » et le « Conte de la princesse nymphomane » qui illustrent l'appétit sexuel monstrueux des personnages féminins et la difficulté de satisfaire des appétits si exigeants : dans le premier cas, faute d'être satisfaite de l'homme, la femme a des rapports sexuels avec un ours, dans l'autre avec un singe. Voir *Les Mille et Une Nuits*, trad. Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, éd. cit., vol. II, pp. 73-80.

[1058] « Injectée à l'intérieur du texte, la sexualité permet en tant que rapport entre le texte et le corps, entre l'érotique et le textuel, entre le plaisir physique et le plaisir poétique, voire philosophique, de déployer un champ romanesque fabuleux constamment tenté par la métaphysique, en tant qu'inquiétude et exaltation de l'esprit soudé au corps ou vice-versa, à l'image d'Ibn Arabi. La vraie littérature est celle qui tient compte de l'érotisation du monde. » BOUDJEDRA Rachid, « L'érotisme en Islam », *El Watan*, 9 février 2006. Lisible en ligne : http://www.djazairess.com/fr/elwatan/38316 [dernière consultation, le 30/12/2011].

> Le dévoilement de la sexualité dans la littérature algérienne est en train de devenir une nécessité parce qu'il s'agit de sortir au jour et à la clarté cette part de nous si enfouie. Car réaliser ce dévoilement, c'est - à la limite - revenir aux sources. C'est reprendre Ibn Arabi, *Les Mille et Une Nuits*, Bachar Ibn Bourd, Abou Nouass, Al Maâri, El Hamadani, El Hariri, etc., puisque toute cette littérature de l'âge d'or musulman a investi d'une façon spontanée et décomplexée le corps et la sexualité, le politique et le social, le métaphysique et le théologique. Alors qu'aujourd'hui, une pathologie s'est installée dans la littérature arabe par rapport à cette sexualité qui, sociologiquement parlant, est – à la fois – bannie et interdite ; mythifiée et exagérée. A partir de cette articulation d'une contradiction portée à l'excès, c'est-à-dire la mort du corps arabe et son débordement (ou plus exactement son débridement), il faut que la littérature réinvestisse l'importance du corps, le rapport au corps. Ainsi s'opérera un renversement total de l'idée que nous nous faisons de la sexualité. En effet, celle-ci n'est pas seulement une activité physique mais - surtout - une activité mentale et une forme de métaphysique comprimée dans une vision esthétique et euphorique du monde, comme le concevaient les soufis […] La littérature, les autres arts et toutes les sciences humaines ou exactes se doivent de considérer la sexualité comme une sorte d'exploration sans fin, à la fois décevante et exaltante, de la névrose de nos sociétés arabo-musulmanes, qui ont fait du sexe une pathologie morbide et mortifère. La création artistique et l'érotisme n'ont pas de finalité ni de but. Elles sont exploration perpétuelle, quête interminable et tension infinie vers un absolu et une perfection qui sont de l'ordre du mythe, du ludique et du rien ou du presque rien[1059].

Un quatrième conte des *Mille et Une Nuits* semble être présent en latence : dans ce qui est une possible réécriture du « rêve du trésor », le héros a la révélation en rêve du lieu où se trouve la maison d'Ibn Khaldoun : tout près de lui :

> Il crut entendre la voix de Dour qui lui parvenait comme d'une autre vie et murmurait que la maison où Ibn Khaldoun a écrit [*sic*.] son grand livre se trouve juste à la place du néflier préféré de Messaouda… […] Mais il se reprit très vite et comprit, dans la soudaineté à la fois, et la confusion d'une vision apocalyptique, qu'il avait fait dix fois le tour de la terre en faisant du sur place, dans le village qu'il avait défriché – pouce après pouce – alors que le lieu qu'il cherchait était finalement là, évidemment enraciné dans le jardin fabuleux de sa mère[1060].

Si l'éventuelle allusion au conte du dormeur éveillé disait l'espoir d'une prise de conscience collective, cette allusion réalise une prise de conscience individuelle et généalogique. Tous les événements du roman n'auraient d'ailleurs été qu'un rêve, de « pures inventions sorties de la tête échevelée de ce fou de Mohamed S.N.P. qui, sous prétexte qu'on l'avait privé d'une sœur jumelle et d'un nom propre, se croyait tout permis, jonglait avec les constellations, parlait aux papagais et éternuait avec beaucoup de mauvaise foi[1061]. »

Les deux autres contes repris, celui de la ville de cuivre – ou la ville d'airain – et le conte de Shahrâzâd peuvent eux aussi se lire comme des contes sur l'éveil de la conscience : du néocolonialisme pour le premier, d'une redécouverte du corps arabe pour le deuxième. La résurgence de ce corps, individuel et collectif, par l'érotisme des *Mille et Une Nuits* est la voie vers la modernité dont l'écrivain veut que tous prennent conscience :

[1059] *Loc. Cit.*
[1060] BOUDJEDRA Rachid, *op. cit.*, p. 435.
[1061] *Ibid.*, p. 433-434.

> À partir de cette articulation, c'est-à-dire de la contradiction entre la mort du corps arabe et son débordement, j'ai pu restituer et réinvestir ce champ culturel et idéologique arabo-musulman du passé, et c'est dans ce sens que j'ai écrit *Les 1001 Années de la nostalgie* qui était une lecture, disons moderne et contemporaine, une relecture des *Mille et Une Nuits*, qui, comme je l'ai répété, est certainement le texte le plus érotique de l'humanité.
>
> Il s'agit donc, en travaillant sur la modernité, de réinvestir – paradoxalement – le passé en tant que patrimoine culturel et de civilisation ; qui était particulièrement, du moins sur ce plan de l'érotisme, du corps, de la sexualité et de l'art, très avancé, développé, riche, profond. Même les soufis ont créé ce rapport érotique à Dieu[1062].

Finalement, la réécriture des *Mille et Une Nuits* par Boudjedra est assez paradoxale : il démystifie l'imaginaire néo-colonial qui les instrumentalise et la légende dorée des Arabes. Mais sa relecture amplifie l'érotisation de l'œuvre et adhère à un jugement ou bien puriste ou bien exotique. La modernisation de cette « bourrée d'intelligence, d'érotisme, d'hérésie, de finesse et d'humour […], *excessive* dans le sens barthésien[1063] » ne se réalise donc pas complètement : il n'en intègre pas les motifs majeurs – ou de façon très lointaine – ni la technique d'ensemble – enchâssement, interaction, répétitions, variations – ni le mélange des genres. Seuls des lieux communs de la légende des *Nuits* sont gardées en mémoire : la sexualité débridée, le merveilleux exotique du bestiaire, les machines surprenantes, les pouvoirs magiques… Pour ce qui est de la faconde, elle tiendrait plus, nous l'avons dit, du burlesque, du baroque que des *Mille et Une Nuits* – sauf, peut-être le *Livre des Mille nuits et une nuit* de Mardrus[1064]. Cette réécriture paradoxale peut ainsi amener des jugements sévères, comme celui de Christiane Chaulet Achour : Les *Nuits* lui « servent, simplement, d'indicateur d'autres lectures et désignent des chemins possibles à emprunter pour sortir de la méconnaissance de sa propre culture, ceux du mythe et de l'Histoire. Elles ne sont pas véritablement revisitées dans le sens d'une réappropriation constructrice. Lecture ambivalente, entre le pour et le contre : l'objectif de l'écrivain est ailleurs dans cette fable politique dont la dérision est la force profonde[1065]. »

Cet objectif de Boudjedra nous a été donné par les quatre contes, présents directement ou de manière hypothétique, et les déclarations de l'écrivain : la révélation de nouvelles filiations, le réinvestissement des hérésies et du refoulé de l'Histoire et l'érotisation du monde, c'est-à-dire d'un imaginaire du corps et d'un corps imaginaire collectif. *Les 1001*

[1062] GAFAÏTI Hafid, *op. cit.*, p. 108.
[1063] *Ibid.*, p. 107.
[1064] Même si un commentateur de l'œuvre de Boudjedra, Salah Zeliche, rattache les longues énumérations, la rhétorique de l'hyperbole, les grossissements « au monde du fabuleux [et] renvoient aux *Mille et Une Nuits* et à une tradition orale ». ZELICHE Salah, Mohamed Salah, *L'écriture de Rachid Boudjedra : poét(h)ique des deux rives*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2005, p. 190.
[1065] CHAULET ACHOUR Christiane, « L'endroit et l'envers des *Mille et Une Nuits* selon Rachid Boudjedra dans *Les 1001 années de la nostalgie* », art. cit., p. 236.

années de la nostalgie est l'épopée d'un éveil érotique de la conscience historique, esthétique et politique. Cette épopée est partie prenante d'une conquête du champ littéraire par Rachid Boudjedra. Faisant le relais des modernismes européens et américains – mais semblant ignorer les avant-gardes arabes –, il s'invente en guide d'une nouvelle modernité littéraire algérienne – et arabe –, révolutionnaire, érotique et mystique, dont il s'emploie à définir les tenants et les aboutissants, le fonds culturel et le projet.

5. Le mythe littéraire de Sindbad

Dans *Les Mille et Une Nuits* de Naguib Mahfouz, Sindbad apportait au sultan la sagesse tirée de ses voyages : l'éloignement de la société, semblable à l'isolement du cheikh, désigne le point de vue extérieur au monde à partir duquel apprécier, juger, penser la communauté, la nation. *Les aventures de Sindbad* sont devenues un mythe littéraire, à l'instar du conte de Shahrâzâd. L'un et l'autre sont probablement les contes les plus réécrits. Ce mythe nous intéresse en l'occurrence parce qu'il n'est pas seulement repris souvent par des œuvres modernes arabes : il devient une fable sur l'investissement social de la littérature et la société et la réévaluation du patrimoine culturel – national et panarabe.

Souvent comparé à Ulysse dont il serait l'*alter ego* arabe[1066], on retient de Sindbad l'image d'un homme intrépide, pourfendeurs des créatures fabuleuses. En apparence, Sindbad est à la mesure de ses récits : un personnage légendaire, un être pétri par la matière des rêves – des contes. Dans les films d'Hollywood qui ont œuvré à la dynamique du mythe littéraire, il célèbre l'audace conquérante, l'homme viril aux attaches provisoires. Originairement indépendants des *Mille et Une Nuits*, *Les Voyages de Sindbad*, datant probablement des VIII^e^ – X^e^ siècles, y ont été inclus à partir de la célèbre traduction d'Antoine Galland au début du XVIII^e^ siècle[1067]. Ces contes auraient donc été élaborés lors de l'âge d'or du commerce maritime arabe, simultanément à l'apogée de la dynastie des Abbassides à Bagdad. Une

[1066] Pour une discussion de cette comparaison, se reporter à l'article de DUPONT Florence, « Récits de voyageur : Ulysse et Sindbâd. Proposition pour un comparatisme différentiel », dans *Littérature et anthropologie*, Alain Montandon (dir.), Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, coll. « Poétiques comparatistes », 2006, pp. 195-213.

[1067] Voir MIQUEL André, « Les voyages de Sindbad le marin », dans *Sept contes des Mille et Une Nuits, ou Il n'y a pas de contes innocents*, *op. cit.*, pp. 81-82.

référence dans le texte – à prendre avec toutes les précautions nécessaires – nous y renvoie : Sindbad vivait, explique-t-on, sous le règne du célèbre calife Haroun-al-Rachid.

On peut, comme l'explorateur Tim Severin, rechercher les rapports entre les voyages fictifs et les traces de l'Histoire[1068]. Sindbad, figure contique, serait un condensé, une synthèse d'un voyageur – d'un marin ? - arabe du IX^{e} siècle. À cet égard, on reconnaîtrait que la légende se nourrirait bien de faits et de lieux réels.

Étant donné que le récit de voyage est un genre poreux à la subjectivité et à l'idéologie – servant à confirmer des thèses idéologiques, il n'existe pas de franche rupture entre le récit de voyage dit « objectif » et la fiction du voyage : il y a plutôt circulation entre la fiction et la description « objective », le compte-rendu et l'imagination.

> […] le conte suit la règle de la culture générale du temps, de l'*adab* […] : livrer le renseignement et, pourquoi pas, la technique, mais en distrayant. Hormis les sciences exactes, où le procédé ne serait pas possible et les sciences dérivées de la foi où il ne serait pas de mise, la présentation d'un donné n'a rien fait si elle n'a pas, d'abord, suscité l'intérêt en sa faveur. […] Le récit (*h'ihâya*) n'est donc pas seulement un conte, une belle et bonne histoire, il est aussi, il est d'abord, semble-t-il, pour Sindbâd et le souverain, l'enregistrement d'une vérité utilisable et éminemment transmissible. C'est dans cet esprit de détente et d'utilitarisme mêlés qu'est né sans doute l'ouvrage traitant des voyages de Sindbâd, et peut-être même, pourquoi pas ? Sous une incitation officielle, auquel cas ledit ouvrage nous raconterait aussi l'histoire même de son avènement[1069].

Toutes proportions gardées, les réécritures du mythe littéraire de Sindbad sont dépositaires de ce flambeau : divertir et enseigner. Mais, de même que la manière de raconter change, l'utilité ne s'attache plus à informer sur l'Ailleurs ou à enseigner une « morale du

[1068] Les interrogations sur la valeur historique du conte a interpellé le navigateur Tim Severin, spécialiste des projets rocambolesques, et qui a rapporté l'histoire de ce projet et de sa réalisation en 1982 dans son livre *Le Voyage de Sindbad*. Après avoir fait le trajet hypothétique du moine Irlandais Brendan vers l'Amérique au VI^{e} siècle, il se lance, en 1976, dans le sillage de Sindbad, représentant mythique de la marine arabe du Moyen-âge. Puisqu'il n'existe aucun trajet précis de Sindbad, le navigateur opte pour le trajet le plus long et le plus périlleux, suivi par les marins arabes de l'époque, reliant le Golfe Persique à la Mer de Chine. L'entreprise est audacieuse : elle suppose de construire un *boom*, bateau cousu traditionnel[1068], tel qu'il pouvait exister à l'époque de Sindbad, et de parcourir à son bord, en près de huit mois, six mille milles nautiques, reliant Moscate, en Oman, à Canton en Chine. Selon Tim Severin, Sindbad aurait été un marchand réel dont on aurait chanté les exploits, transformé les aventures, sur lesquelles on aurait greffé d'autres faits issus d'autres histoires…. Si, lors de son périple, le navigateur n'enquête pas sur Sindbad, il se plaît à effectuer des comparaisons, et c'est ainsi qu'il croit repérer des pratiques susceptibles d'avoir été reprises dans les voyages de Sindbad. Par exemple, la vallée des diamants du deuxième voyage serait au Sri Lanka, tout comme le richissime royaume du sixième voyage. Et pourquoi les singes de Sumatra n'évoqueraient-ils pas le vieillard sadique du cinquième voyage ? Sumatra d'ailleurs où vécurent des cannibales amateurs de haschich utilisé pour faire la cuisine… comme ceux du quatrième voyage Plus flagrante : la mise en sépulture d'un mort avec son époux/se encore vivant(e) renvoie sans trop de conteste au *suttee* hindou, ce que tout lecteur du *Tour du Monde en 80 jours* de Jules Verne aura à l'esprit. Ces rapprochements sont, bien entendu, à prendre avec beaucoup de nuances et sont assez ludiques. Néanmoins, grâce à eux, la présence du réel, toute fantomatique et hypothétique soit-elle, est rétablie dans les soubassements du récit. SEVERIN Tim, *The Sindbad Voyage*, Hutchinson & Co, 1982, trad. fra., *Le Voyage de Sindbad*, trad. Françoise et Guy Cassaril, Paris, A. Michel, 1984, 279 p.

[1069] MIQUEL André, art. cit., pp. 82-83.

succès[1070] » mais à réfléchir de manière moins hiérarchique et binaire à l'identité culturelle et ses rapports avec ses Autres.

Dans *Les Mille et Une Nuits*, après une courte introduction afin d'installer la scène d'énonciation et, par la même occasion certaines motivations du « contage », c'est Sindbâd de la Mer qui prend la parole pour relater ses aventures à Sindbâd le Portefaix – « Hindbad » dans la traduction d'Antoine Galland. Alors que dans plusieurs contes des *Mille et Une Nuits*, le récit est provoqué par un péril de mort ou une menace, la justification apparente des contes est plus superficielle : prouver à Sindbâd le Portefaix, par l'exemplification de son vécu, que les richesses acquises avaient un prix. Contrairement à ce que le pauvre homme pouvait croire, la félicité n'est pas venue d'elle-même au riche : il a dû la conquérir dans la solitude et au péril de sa vie :

> Sache que j'ai derrière moi une histoire merveilleuse. Je t'en raconterai toutes les péripéties. Je n'ai atteint au bonheur dans cette maison où tu me vois qu'après d'innombrables épreuves et d'immenses peines, et non sans avoir échappé à de terrifiants dangers. Que de fatigues et de périls n'ai-je pas affrontés jadis au cours de mon existence ! J'ai fait sept voyages aussi extraordinaires et stupéfiants les uns que les autres. Ainsi l'avait voulu ma destinée fixée par décret divin, contre lequel il n'y a ni parade ni échappatoire[1071].

Lui qui n'est pourtant pas marin aventurier mais marchand cherche à faire passer une leçon morale : la fortune est le bénéfice du mérite. La chance ne suffit pas, il faut de l'audace, de la lucidité et de l'astuce. Avant Sindbad le Portefaix, Sindbâd de la Mer avait déjà raconté ses aventures merveilleuses, à un personnage plus prestigieux, l'habituel auditeur : le calife Harûn ar-Rashîd, à la fin de son sixième voyage. C'est cet auditeur, qui est rarement passif et intervient souvent sur la destinée du conteur, rien qu'en le récompensant ou en le punissant, cet auditeur donc enjoint à Sindbâd de faire son septième voyage et de se confronter à nouveaux aux dangers. Il est en outre une caution des histoires car il a demandé à ce qu'elles soient enregistrées dans le trésor, montrant l'intérêt que pourront y trouver ceux qui liront les manuscrits : « Il ordonna de mettre par écrit mon récit et de le bien placer dans sa bibliothèque pour l'édification de ceux qui le liraient[1072]. » Conclusion conventionnelle mais qui prouve, encore une fois, que ces aventures ne sont pas de simples divagations et qu'elles méritent qu'on leur prête attention. Le conte interpelle, par le biais de la figure mythique du

[1070] *Ibid.*, p. 84.
[1071] « Histoire de Sindbâd de la Mer », dans *Les Mille et Une Nuits*, éd. cit., vol. 2, p. 482.
[1072] *Ibid.*, p. 541.

Calife, la sagesse du lecteur, en lui faisant prendre conscience, au cas où il ne s'en serait pas encore aperçu, qu'il y a matière à méditer ces histoires[1073].

La richesse de Sindbad et sa survie sont les preuves de son succès ; le merveilleux de ses histoires est à la mesure de la fortune amassée et de l'autorité du conteur. L'intérêt à la fin du sixième voyage, lorsque Sindbad rapporte ses aventures au Calife Haroun-al-Rachid, est marqué par le fait que ce dernier ordonne l'enregistrement de ces histoires par ses scribes. Tandis que la vérité des aventures est la condition nécessaire à la valeur édifiante de ce qu'il raconte – les épreuves extraordinaires ont vraiment eu lieu, la réflexion que vous pouvez en tirer est donc valable – la fonction édifiante est la condition pour que ces histoires soient légitimes en correspondant à la double fonction : divertir et instruire.

Présenté avec une rhétorique de la surenchère habituelle dans les *Nuits* et construit selon les catégories de l'étonnant et de l'extraordinaire, chaque voyage est dit « plus extraordinaire et étrange encore que les précédents ». L'enchaînement des voyages dépend d'une progression dramatique – quelles nouvelles merveilles ? – et pathémique – l'émotion sera encore plus forte. L'ambiguïté des récits, entre réel et fictif, entre la tradition du récit de voyage et celle du récit merveilleux, entre une énonciation garante de la vérité et de la moralité et les excès exotiques, encadre tout une pratique de la transgression, du passage du réel vers l'imaginaire pour revenir au réel ; un franchissement sur lequel reposent *Les Mille et Une Nuits* dans leur ensemble. C'est le processus de déplacement instauré par le voyage qui décide d'une émancipation des données du réel vraisemblable : on part d'un Bagdad certes mythique mais historique – celui du régime d'Haroun-al-Rachid – pour échouer sur des îles, lieux de la limite entre le réel et l'imaginaire : « L'île de Sindbâd, remarque André Miquel, c'est l'intermédiaire, le dernier possible, entre le monde et l'inconnu, le rêve et la réalité, la vie et la mort, le mythe et le quotidien, l'ordre de la création et les fantaisies, drôles ou inquiétantes de ses égarements. Ici seulement, Sindbâd touchera aux terres qui sont la limite du monde, ici seulement, quoique vivant, il pourra croire qu'il songe ou est inconscient […][1074]. » Le thème du voyage, le motif du départ permettent au conte d'ouvrir de nouveaux territoires à partir d'une rupture : l'épisode du naufrage ou de l'abandon dans les premier et deuxième voyages, du naufrage dans les troisième et sixième voyages ou l'enlèvement par les pirates au septième voyage font basculer l'univers vers la différence. C'est alors que peut

[1073] Une autre remarque se joint à cette inscription, dans le discours même du conte : au sujet de la vallée des diamants, Sindbad s'exclame : « J'avais toujours tenu pour un conte fait à plaisir ce que j'avais ouï dire plusieurs fois à des matelots et à d'autres personnes touchant la vallée des diamants […]. Je connus bien qu'il m'avait dit la vérité. » *Ibid.*, p. 242.
[1074] MIQUEL André, art. cit., p. 95.

commencer le discours sur l'Autre, sans doute une des caractéristiques majeures des contes de Sindbâd.

Quelle que soit la dimension factuelle de l'imaginaire de ces contes, la facture culturelle de Sindbad nous empêche d'y voir qu'un simple actant au service de l'action. Les rouages sémantiques de la narration, s'ils permettent de dégager le squelette de la fiction, laissent passer les discours culturels dont Sindbad est l'agent et le prête-voix. Car il serait trop simpliste de ne voir en ce commerçant intrépide un simple « type ». Les traits définitoires qu'on peut lui attribuer n'en font pas complètement un héros de conte.

À l'actif de Sindbad, on compte sa résistance, sa pugnacité : il ne se laisse que rarement aller au désespoir. Il est un personnage exemplaire dans sa résistance aux catastrophes et au désespoir : fléchir n'est pas envisageable pour lui. C'est dans sa capacité à sortir de toute situation inextricable et de frôler à chaque fois la mort, que réside son exemplarité. Les rares fois où il s'abandonne à la mort, faute à une horreur trop grande, le destin lui fournit une aide providentielle. À force d'avoir les faveurs du Très-Haut, il en passerait presque pour un élu.

En plus d'être l'exemple type du chanceux qui s'aide lui-même, Sindbad est un agent modelé par des valeurs bourgeoises et aristocratiques : vivant pour l'argent, il sait parfaitement jouer le courtisan. Loin de l'image séduisante du héros, Sindbad apparaît comme un marchand individualiste, mû par l'appât du gain plus que par les autres richesses. À chaque retour de voyage, il se promet de ne plus repartir, trop éprouvé par les dangers mortels qu'il a rencontrés ; à chaque fois, il repart, attiré par les sirènes du profit. Soucieux de lui-même, il se montre peu enclin à aider les autres à survivre[1075].

Sindbad semble imperméable à tout enrichissement humain ou culturel, parce qu'ethnocentriste, vecteur d'une civilisation puissante, sûre d'elle-même, de sa force, de ses valeurs ; une civilisation apte à structurer à son profit le rapport Même/Autre en fonction d'une hiérarchie dominants/dominés. Cela n'échappe pas à l'écrivain Négib Bouderbala qui, dans son court roman *Les nouveaux voyages de Sindbad*[1076], fait la démonstration de l'échec complet du voyage comme apprentissage intellectuel, humain, spirituel à cause des tares de Sindbad. Obséquieux, outrecuidant et orgueilleux, chacune de ses rencontres avec l'Autre l'amène à stigmatiser la barbarie des peuples autochtones… Servile, prêt à sacrifier aux principes éthiques pour survivre à la meilleure place, il est présenté comme représentatif de

[1075] Dans le quatrième voyage, lorsque, enseveli vivant avec son épouse morte dans une grotte faisant office de caveau, il se voit promis à une mort certaine, il tuera chacun des futur(e)s époux/ses es

[1076] BOUDERBALA Négib, *Les nouveaux voyages de Sindbad : chez les Amazones et autres étranges peuplades*, Casablanca, Editions Le Fennec, 1987, 106 p.

l'homme moyen, obtus, soumis à ses préjugés, prêt à toutes les complaisances pour satisfaire à ses désirs. Le roman accentue les traits du Sindbad des *Nuits* pour s'en servir de modèle-repoussoir à la figure de Schéhérazade et à son discours politique, appel à toutes les émancipations.

Sindbad, justement parce qu'il n'est pas qu'un simple actant d'une histoire merveilleuse mais l'énonciateur de récits qui n'ont pas rompu avec le récit de voyage, tient un discours anthropologique où tout ce qui appartient à l'Ailleurs ressortit à l'altérité radicale, à la monstruosité. De ce point de vue, on peut reconsidérer le merveilleux non plus seulement comme l'univers d'une imagination offerte à ses propres flux, parfois traversée par des discours idéologiques, mais, à l'inverse, comme ménageant une place à la domination d'un sujet sur l'altérité. Ou pourrait assez facilement réinscrire les contes de Sindbâd dans toute un ensemble de récits fabuleux mais prétendument véridiques sur l'Ailleurs oriental de la Mésopotamie. Le récit appartient à la tératologie en recensant et décrivant les créatures les plus extraordinaires et s'associant aux dessins que les observateurs arabes rapportent : bestiaire fantastique, coutumes barbares, peuples aux caractéristiques monstrueuses alimentent cet exotisme[1077].

Si l'Autre est monstrueux et participe donc à la substance même du conte, ce n'est pas par nature, mais précisément *parce que cet Autre est regardé comme monstrueux* à travers un filtre politique et culturel. Reste que les stratégies narratives et sémantiques utilisées dans les voyages de Sindbad étouffent cela et le discours ne se déclare pas toujours comme tel : on a oublié que Sindbad interpelle sur l'aspect didactique pour regarder trop fixement le merveilleux comme quelque chose d'« innocent ». Au lecteur/auditeur, le conteur ne parle en effet que d'un cyclope avide de chair humaine, de serpents et d'oiseaux gigantesques – les Rokhs. Il nous parle aussi, parmi ces horreurs, de Noirs anthropophages. Ces derniers sont des exemples très frappants de la représentation du Noir dans *Les Mille et Une Nuits* : êtres malfaisants, inhumains, ils ont toute leur place parmi les autres créatures abominables des contes. Difficile de ne pas associer ces cannibales aux géants du conte précédent… Barbare

[1077] Voir BERNUS-TAYLOR Marthe, JAIL Cécile (éd.), *L'étrange et le merveilleux en terres d'Islam*, catalogue de l'exposition au Musée du Louvre, Paris, 27 avril – 23 juillet 2001, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 333 p. Ce catalogue se réfère régulièrement aux *Mille et Une Nuits* et permet justement de les situer dans un ensemble de récits, religieux ou profanes, fictifs ou factuels, sur les Ailleurs orientaux et imaginaires du Moyen-Orient arabe. Pour une réflexion plus universitaire, se reporter aux actes du colloque du Collège de France en 1974, où ont eu lieu des débats intéressants sur le merveilleux entre Maxime Rodinson, Jacques Le Goff, Mohamed Arkoun… parmi d'autres : *L'étrange et le merveilleux dans l'islam médiéval*, organisé par l'Association pour l'Avancement des Etudes Islamiques et le Centre de littérature et de linguistique arabes, Paris, J. A. 1978, 227 p.

aussi la coutume exigeant d'enterrer le veuf ou la veuve avec le mari ou la femme qui vient de décéder et dont Sindbad est la victime au cours de son quatrième voyage.

Les voyages de Sindbad le Marin répètent sept fois le même schéma : la situation initiale porteuse de désir bascule dans l'affrontement avec le monstrueux face auquel Sindbad ne réchappe que peu, dans une fréquentation répétée de la mort. Ces contes se soucient avant tout de ce qui résulte de la rencontre contrastée, violente, mouvementée, avec l'altérité superlative, c'est-à-dire qu'entre désastre et privilège, il n'y a pas de juste milieu. Sindbad est le civilisé qui éprouve à chaque voyage l'abîme qui le sépare des difformités de l'Ailleurs… et qui rétablit l'ordre à chaque fin de voyage dans l'assurance d'être le porteur des vraies valeurs, des justes principes de vie. L'humanité de Sindbad se définit par rapport à cette monstruosité. Sindbad est celui qui revient de tout – au sens propre mais pas figuré –, donc celui qui survit doublement : à la mort, à l'Ailleurs, l'une se raccrochant à l'autre par des nœuds sémantiques. Car, ici, la mort est un moment essentiel de cette expérience de l'Ailleurs.

En reprenant la mer six fois volontairement, Sindbad semble ne pas tirer sagesse lui-même de ses expériences passées. Ou, plutôt, la passion est plus forte que la raison et la promesse faite de ne pas retenter l'aventure plie devant le désir. La sagesse de Sindbâd est donc relative et semble pendant longtemps ne porter que sur la dangerosité des voyages, la monstruosité de l'Autre et les merveilles de l'Ailleurs. L'enchaînement des voyages, l'aspiration à gagner les lointains n'en sont pas moins, selon André Miquel, la démonstration d'un désir de richesse et d'un désir de savoir :

> Pourquoi le commerce et le savoir constituent-ils l'objet du grand, du vrai désir ? Parce qu'ils sont, dans les deux ordres respectifs de l'existence et de l'essence, les supports d'une destinée, le premier assurant les moyens de vivre, et même de vivre bien, le second étant la base de la sagesse. […] C'est ce mouvement, cette ascension vers une destinée, matériellement et spirituellement, qui éclairent toute la composition du récit, le regroupement de toutes ces aventures en un crescendo unique et sans faille jusqu'à la réalisation finale. L'important […], ce n'est pas d'aller toujours plus loin, c'est approfondir le champ tracé[1078].

Comparé au Sindbad de Naguib Mahfouz, sa sagesse est moins précise, et s'identifie surtout à l'accès matériel et spirituel au bien-être : une fois la plénitude atteinte, la passion s'éteindra d'elle-même, satisfaite et inféodée à la juste mesure. Ce bien-être dirait alors qu'on est bien mieux ici, chez soi, avec la richesse de ses biens et des souvenirs des choses vues, à partager à l'abri de la barbarie.

[1078] MIQUEL André, art. cit., p. 100.

De ces considérations sur les contes, on déduit qu'ils constituent au XX^{e} siècle un mythe littéraire sur le rapport à l'Autre. Si l'on ne prend pas en considération ce rapport à l'altérité culturelle, il n'en demeure pas moins l'exemple d'une formation loin de chez soi et, donc, d'une distance avec le lieu où l'on vit. Le Sindbad des *Mille et Une Nuits* est enrichi par ce parcours loin de Bagdad mais la sagesse est pour lui de passer le reste de sa vie apaisé et jouissant de ce qu'il a accumulé en biens matériels et en souvenirs. Faisons un détour hors de la littérature arabe, mais finalement pas très loin. Dans sa jeunesse, le cinéaste iranien Hahram Beyzaï, chef de file de la nouvelle vague, a commencé par écrire des pièces de théâtre à une époque où, dans les années 1960, la littérature iranienne, elle aussi, continue à se moderniser en repensant son rapport aux modèles européens et à son patrimoine. Sa pièce *Le Huitième voyage de Sindbad*[1079] fait ainsi partie d'un renouvellement par le recours à des œuvres de la littérature populaire et informe peut-être des « actifs », du droit de regard que la littérature perse conserve sur *Les Mille et Une Nuits*.

Le Sindbad de Bahram Beyzaï ne court pas après les richesses mais après le bonheur : assez différent du personnage des *Mille et Une Nuits*, sa quête le fait errer longtemps, très longtemps : le septième voyage dure un millier d'années. A son retour, les descendants de ses contemporains exigent de lui des comptes et attisent la polémique : à l'heure où la guerre sévissait, était-il légitime de la part de Sindbad d'aller chercher ailleurs le bonheur – incarné tantôt dans la fille d'un empereur, tantôt dans une « cruche dorée », tantôt dans un oiseau-totem – au lieu de combattre auprès de son peuple ? On accuse en outre Sindbad d'avoir sacrifié ses hommes pour réaliser cette quête et d'avoir dépossédé d'autres peuples de leurs biens.

La réflexion de cette pièce est à la fois politique et spirituelle ; elle apparaît comme une méditation sur l'illusion d'un bonheur concret, matérialisable. Plus il cherche le bonheur, plus le chaos s'accroît et sa quête tourne à la malédiction. Son errance, que l'on pourrait interpréter de manière un peu simpliste comme la dénonciation d'une traîtrise de l'exil, se comprendrait plutôt à la lumière de ce qu'est Sindbad : un homme exemplaire d'une communauté. Le bonheur qu'il recherche dans des objets déterminés n'est pas opposé aux causes des guerres intestines : dans son aveuglement, dans la folie qui lui fait croire que le bonheur est extérieur à lui-même et directement disponible, dans son désir qui devient violence, l'homme sème la

[1079] BEYZAÏ Bahram, *Le huitième voyage de Sindbad le Marin : pièce persane* [1964], trad. Ahmad Kamyabi Mask, Paris, A. Kamyabi Mask, 1990, 118 p.

mort et s'égare encore plus loin[1080]. Les sages hindou, chrétien, juif, musulman que consultent Sindbad parlent quant à eux de l'humilité guidant toute recherche, de la relativité de tout parcours et de l'inconnaissable de la mort.

La pièce de Bahram Beyzaï est une œuvre de jeunesse, très allégorique, dont l'inquiétude existentielle abrite de manière plus secondaire une réflexion sur les leçons à tirer des œuvres du passé. Les justifications de Sindbad se heurtent aux « preuves » exhibées par un conteur qui détient le livre des *Voyages de Sindbad* : quand Sindbad se défend d'avoir abandonné ses frères, d'avoir fuit la guerre qui régnait chez lui : « Personne ne vous croira Monsieur. Quand une chose est écrite dans un livre on ne peut plus l'effacer[1081]. »

Revenons à la littérature égyptienne. Dans Un *Sindbad moderne*[1082], le savant égyptien Hussein Faouzi rapporte ses impressions de voyage lors de sa participation à une expédition océanographique en 1933-1934. En apparence, le renvoi déclaré à Sindbad ne serait qu'un clin d'œil à cet archétype du voyageur arabe – dont l'autre grande figure, historique celle-là, est Ibn Battûta. Fortement inspiré par la culture classique européenne, H. Faouzi fait la monstration d'un Orient mythique et décadent au cours d'une série de « scènes », de « tableaux » édifiants. Dans l'interprétation du réel, la description objective des lieux, des personnes, des coutumes est totalement assujettie à une comparaison plus ou moins volontaire des civilisations.

[1080] Au grand regret de la Mort elle-même qui a le dernier mot et donne la leçon : « Aujourd'hui le terme de la vie n'est plus entre mes mains. Chaque fois que je vais voir un homme, avant même mon arrivée il est déjà mort par la main d'un meurtrier, ou plutôt de la main d'un ami. […] Le combat de l'homme contre l'homme n'est pas une plaisanterie aujourd'hui, chacun apporte la mort à l'autre. » *Ibid.*, p. 116.

[1081] *Ibid.*, p. 21.

[1082] FAOUZI Hussein, *Un Sindbad moderne* [1961], trad. Diane Potier-Boès, préf. René Etiemble, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient », 1988, 192 p. Hussein Faouzi s'est construit intellectuellement au confluent de l'Orient et de l'Occident ou, plus exactement, d'une certaine idée de l'un et de l'autre. Né au Caire, il fit ses études à l'Université al-Azhar à l'époque de la lutte pour l'indépendance de l'Egypte ; lutte à laquelle il participa. Après avoir obtenu son doctorat en médecine ophtalmologique, H. Faouzi partit en Europe pour se lancer dans les sciences naturelles et se spécialisa en hydrobiologie et en zoologie. Ce détour par l'Europe, dont il connaissait déjà une partie de la culture grâce à ses nombreuses lectures, accentua sa découverte de la culture gréco-latine. En 1931, à son retour au pays natal, il est nommé Directeur du Département des Pêcheries à Alexandrie. Participe par la suite à d'autres expéditions en Mer Rouge En 1941, il est nommé Doyen de la Faculté des Sciences et Professeur en Biologie. En 1948, il fonde le département d'océanographie. A l'évidence, l'écriture d'*Un Sindbad moderne* est redevable des remous qui ont agité l'Egypte quelques années plus tôt et de l'accomplissement intellectuel que fut le voyage en Europe ; il est redevable aussi au double mouvement, auquel prend part Faouzi, de libération de l'Egypte du joug anglais et de renouvellement politique et culturel sous l'influence de la culture occidentale. On suppose dès lors la complexité et l'ambivalence du regard du voyageur sur ses rapports à la fois avec l'Occident – rassemblant culture gréco-latine, idéal de civilisation et, du côté négatif, le colonialisme – et avec l'Orient tout à la fois rejeté lorsqu'il est perclus de traditionalisme rigide et empreint des rêves d'avenir de l'auteur. Sur ce récit de voyage, voir FRANÇOIS Cyrille, « Un Sindbad moderne ? L'intertexte sindbadien dans le récit de voyage d'Hussein Faouzi », dans *L'Ailleurs de l'autre. Récits de voyageurs extra-européens*, Claudine Le Blanc et Jacques Weber (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 209-217.

Bien que camouflée par des élans humanistes, par des tirades sur la beauté féminine ou sur l'aspect paradisiaque de certaines îles, les jugements péjoratifs s'entendent fortement car, dans cet Orient archaïque selon Faouzi, s'éprouve l'envers primitif, barbare, archaïque, de la condition humaine. Le clivage entre le civilisé et le monstrueux est, dans ce texte, nuancée, rationnalisée, située entre laideur barbare et beauté. Reste que l'auteur n'a pas de mots assez durs pour clouer au pilori les pratiques indignes de ses propres concitoyens, surtout en ce qui concerne la condition des femmes. Globalement, il opère un déplacement de la dualité civilisé/barbare vers l'autre paradigme qui en est inséparable : culture/nature. En sa faveur, il faut reconnaître que le choc de la rencontre avec l'altérité fait de la tentative, bafouée, avortée ou réussie, de comprendre cet Autre, l'enjeu principal de ce récit, alors que cela est totalement absent des voyages de Sindbad.

La dévalorisation de l'altérité barbare, statufiée dans un passé grotesque, permet de promouvoir une société moderne, inspirée de l'humanisme européen. Pour H. Faouzi, il s'agit, à travers ce récit de voyage, d'en appeler à une Egypte libérée de ses traditions étouffantes, notamment en ce qui concerne la condition de la femme, ouverte sur le progrès technique et des mentalités. Le choix d'une filiation à Sindbad rattache le discours ethnologique à deux antériorités: l'une occidentale – la célébration de l'humanisme européen hérité de l'Antiquité, des Lumières… – l'autre orientale – Sindbad comme représentant d'une société florissante. Au niveau littéraire, la fonction d'une telle réappropriation n'est pas moins centrale : l'auteur renoue avec une tradition littéraire différente de celle des récits de voyage proprement dits que le mouvement de revivification du XIX^{e} siècle avait déjà renouvelés. Au lieu de prendre des modèles du genre littéraire, H. Faouzi se tourne donc plutôt vers un modèle fictionnel, moins classique : les catégories de l'étonnant et de l'étrange informent du rapport à l'Ailleurs et la fantasmatisation ; son statut et son niveau de langue intermédiaire en fait un meilleur ancêtre pour qui est engagé dans l'évolution de la langue arabe de la littérature.

De « L'histoire de Sindbad » à un *Sindbad moderne*, un discours sur l'altérité et, donc, sur l'identité culturelle, se poursuit en répétant la dualité civilisé/barbare. Ces résurgences orientales de Sindbad au XX^{e} siècle ont donc conscience qu'autour de celui-ci se cristallise un discours clivé en fonction d'une identité culturelle jugée supérieure : c'est pourquoi la réappropriation de la figure de Sindbad déborde complètement les jeux intertextuels, les brassages de références : elle intervient comme médiation à un positionnement culturel et politique dans une mémoire collective.

Dans sa pièce *Le huitième voyage de Sindabad*[1083], la dramaturge Hawa Djabali fait du voyage la métaphore d'une exploration historique critique. Sindbad n'est pas mis à l'épreuve de l'étranger mais à l'épreuve des propres fondements symboliques de sa culture, aux soubassements des codes socioculturels dont il a hérité. Ce Sindbad navigue dans le temps et grâce à une sorte de mythologie comparée mène une réflexion sur les fondements de l'imaginaire culturel, de la religion et, donc, d'une civilisation humaine à partir du moment où elle a lié son devenir aux religions monothéistes. Le discours critique est évidemment athée car il fait ressortir les enjeux politiques et individuels découlant de la religion.

Une femme demande l'aide de Sindabad pour sauver un poète que le Prophète doit tuer. Cette condamnation puis sa réalisation formulent la problématique des voyages de Sindbad dans le temps : « […] il faut seulement comprendre pourquoi un Prophète tue un poète… il faut empêcher que cela devienne rite, coutume, loi[1084] ! » Le voyage mène Sindabad et les femmes qui le conduisent en Palestine à l'époque des Croisades, en Espagne au XX^{e} siècle, en Afrique du Nord au VII^{e} siècle, en Egypte au temps des Pharaons et enfin en Mésopotamie antique. À chaque fois, les mêmes types de personnages sont en présence : un cynique associé au pouvoir étatique, religieux ou politicien ; l'homme du commun, croyant naïf ; une vieille femme symbolisant la mémoire culturelle ; et une jeune femme représentant la part féminine de la culture. Les interlocuteurs masculins de Sindabad lui expliquent l'hostilité du pouvoir masculin envers les poètes et les femmes : peur de la séduction par l'art, peur des mots quand le souverain ne les contrôle pas, peur du désir érotique et de tout ce qui, dans la vie, est insoumis à l'ordre, Dans une transposition anthropologique, l'ordre naturel, les désirs de vie, tout ce qui a précédé l'institution d'une religion monothéiste et la rupture avec l'ordre naturel.

> L'homme sait qu'il n'est plus un animal, il ne veut pas le redevenir, il a perdu le paradis de ne pas savoir, il le regrette, mais préfère savoir. Alors il a besoin de deux choses : que certains soient chargés de garder les lois qui le préservent de cette animalité et ça s'appelle tradition ou religion, que ces lois puissent prudemment évoluer et s'adapter aux nouvelles connaissances, de cela il en charge ceux de la communauté qui vont porter la responsabilité de l'acte. Les premiers sont les prêtres et les seconds le roi et sa famille[1085].

La pièce mène donc une réflexion sur la fonction anthropologique de la religion, des mythes et des contes en tant que réceptacles mémoriels, véhicules historiques du passage d'un ordre naturel à l'institution sociale, transfert d'un pouvoir holiste, animiste à une domination anthropocentrique et phallocentrée du monde. L'homme dès lors recourt aux mythes pour

[1083] DJABALI Awa, *Le Huitième voyage de Sindabad le Marin*, Bruxelles, Centre culturel arabe, 2000, 38 p.
[1084] *Ibid*., p. 12.
[1085] *Ibid*., p. 33.

figurer et imaginer une double désobéissance : à l'ordre naturel d'une part et à l'ordre civil de l'autre, en faisant un être bloqué parce que confronté à deux principes de limitation, naturel et institutionnel :

> La fonction du texte imaginaire s'imposa peu à peu : il s'agissait d'établir un équilibre, une relation acceptable entre deux péchés aussi terrifiants l'un que l'autre en ce qu'il s'agissait non pas de l'individu mais de l'espèce toute entière mise en danger : péché d'être sortis de l'animalité et péché de risquer d'y retourner… L'utopie est une réponse à la plus grande angoisse : celle de la disparition de l'espèce. […] L'exercice du pouvoir est l'expression de notre plus grande désobéissance : celle qui fit de nous une espèce à part, séparé de l'animal. Et le jeu des désirs opposés et des désobéissances est le moteur de notre évolution[1086].

Pour Hawa Djabali, les récits de l'imaginaire gardent la trace et racontent le passage de la nature à la culture, la désobéissance à l'univers veillé par la Déesse-mère et la formation de sociétés humaines où l'homme détient tous les pouvoirs. La religion monothéiste s'intercale alors entre l'homme et son état d'avant. La religion devient un mythe parmi d'autres, mais celui qui a su s'imposer. Comme dans le roman de Rachid Boudjedra, la religion monothéiste est une fable qui sauve l'homme de sa condition de mortel, lui évite de désespérer de son sort misérable.

Cette pièce de théâtre, comme le roman de Neguib Bouderbala et la pièce de Bahram Beyzaï, est démonstrative, variant sur le thème des fondements de la religion. Cette pièce, toute mineure soit-elle – avec une diffusion confidentielle – est à positionner parmi tous ces réécritures politiques des *Mille et Une Nuits* qui ne se contentent pas de puiser dans les matériaux d'une œuvre mais explorent l'imaginaire arabo-musulman dont les *Nuits* seraient une synthèse ou une manifestation.

Alors qu'il représente le type du « marchand efficace » et que « par le fait même qu'il touche aux limites extrêmes de la vie, Sindbâd est précisément porteur, à son maximum, d'une puissance vitale qui le désigne comme un être à part[1087] », le Sindbad contemporain est plus commun, moins héroïque et autrement typique : s'il représente, c'est ou bien l'homme ouvert sur l'Ailleurs – dans la pièce d'Hawa Djabali – ou bien l'homme rejetant cet Ailleurs – dans le petit roman de Bouderbala. Il n'est plus l'idéal d'un groupe social, il fait entrer en ligne de compte toute une société, toute une culture. Son voyage à l'extérieur de sa communauté en fait un homme finalement enrichi d'un imaginaire merveilleux, d'un savoir

[1086] *Id.*, « Le conte arabe : une racine, un dispositif de survie, un champ de bataille ? », *Bulletin du Centre Culturel Arabe*, Bruxelles, Centre Culturel Arabe, Janvier 2006, pp. 12-13.
[1087] MIQUEL André, art. cit., p. 88.

sur l'Ailleurs et d'une morale pratique. Les variations modernes de ce Sindbad donnent des leçons différentes : les illusions des quêtes matérialistes du bonheur pour celui de Beyzaï ; la promotion de la modernité par Hussein Faouzi ; la supériorité de sa culture et de son sexe confortée par celui de Bouderbala ; la découverte des fondements anthropologique de l'imaginaire religieux et politique par le Sindabad d'Hawa Djabali.

La pratique hypertextuelle n'est donc pas anodine : elle use de la fable pour questionner des codes culturels modernes et cherche à apprendre de nouvelles leçons du mythe littéraire Par l'exemple de Sindbad, on peut par conséquent comprendre à quel point la transmission d'une mémoire et d'une identité culturelles a besoin de figures, de modèle pour se réévaluer. Sindbad, dans chacun de ces exemples, n'est pas que le médiateur d'une analyse morale, politique et/ou culturelle : il rend légitime l'imaginaire des contes, porteurs de leçons, transmetteurs de mythes et d'une mémoire littéraire.

6. Conclusion

La modernité arabe des *Mille et Une Nuits* commence au XIX^{e} siècle avec les premières éditions arabes de Calcutta et, surtout, de Bûlaq, c'est-à-dire des dizaines d'années avant la phase culturelle et littéraire de la *Nahda*. La mise en marche d'imprimeries, la mise en place d'éditeurs a infléchi l'histoire des *Mille et Une Nuits* dans le sens d'une modernité technique de laquelle dépend toute modernité littéraire. Plus tard, dans les années 1930-1940, une deuxième étape de cette modernité – voire une « post-modernité » arabe des *Mille et Une Nuits* est franchie en Egypte où Tawfîk al-Hakîm et Taha Hussein puis d'autres écrivains égyptiens et arabes – Hussein Faouzi, Emile Habibi, Naguib Mahfouz, Rachid Boudjedra – les élèvent à la dignité d'un modèle littéraire légitimé : tous sont ou seront des agents reconnus dans leur champ littéraire et culturel et des intellectuels impliqués dans les réformes de la société – à l'exception de Rachid Boudjedra.

Depuis le XIX^{e} siècle, la modernité arabe – politique, sociale, culturelle – dépend d'un positionnement par rapport aux modèles européens, choisis ou imposés par les colonisations. Se moderniser, c'est, bon gré malgré, suivre le modèle de l'Europe occidentale – et peut-être se renier – pour tenter de parer aux agressions de cette même Europe qui colonise le Maghreb et le Moyen-Orient. Cette modernisation entraîne la question de l'identité collective arabe : dans un monde où Arabes, Turcs et Européens s'affrontent et où, pour évoluer il faut s'adapter à des modèles étrangers.

Le problème du nationalisme arabe va être encore plus saillant au XX^{e} siècle avec la création de nouveaux États au Moyen-Orient, y compris celui d'Israël, les tentatives de coopérations du panarabisme, les décolonisations, la crise du canal de Suez, les guerres contre Israël ou entre pays arabes… Ces mutations et heurts géopolitiques, parallèles à l'évolution des mentalités, parallèles aussi à la recherche d'identités nationales et transnationales, se doublent de problèmes locaux mais partagés par la plupart des pays : accroissement démographique, urbanisation galopante, apparition de nouvelles classes urbaines et de nouvelles professions modernes, paupérisation des campagnes, accroissement de l'écart entre les riches et les pauvres, gestion de l'éducation, interventionnisme de l'Etat, place de la femme… Dans ce contexte national et international, la *Nahda* a conduit a un mélange des apports exogènes et endogènes, elle a, pour ce qui est de la littérature, réalisé une transformation réciproque des modèles importés, de la modernité littéraire européenne ou d'autres œuvres antérieures, avec le patrimoine littéraire arabe.

> Rédigée par une élite polyglotte hautement cultivée, cette littérature laisse apparaître l'ampleur des doutes, des passions, des angoisses qui agitent alors les sociétés égyptienne et arabe modernes. […] Dans la recherche inquiète d'un équilibre entre l'adaptation à la civilisation européenne ou le rejet compensatoire du présent par la glorification du passé, la littérature installe une situation ambiguë dans laquelle la fascination le dispute à la répulsion à l'égard des modèles occidentaux. De même, elle inspire le sentiment qu'elle est en porte à faux et semble renier sa propre vérité pour se nourrir de l'expérience des autres[1088].

L'écrivain arabe du XX^e^ siècle – et ce, jusqu'en ce début de XXI^e^ siècle –, est donc en prise avec les problèmes de l'Etat-Nation. Le rôle qui lui est dévolu d'intellectuel, d'homme de culture n'a pas disparu au cours des décennies : de nombreux écrivains, parfois journalistes ou liés aux médias, interviennent publiquement sur la société et se donnent une mission sociale. La « double vie[1089] » de l'écrivain, son œuvre et son activité extra-scripturaire, sont impliquées dans cette modernité sociopolitique et culturelle, surtout que la constitution d'un champ littéraire plus ou moins autonome est nécessairement inséparable d'une réforme plus profonde du champ politique et de la culture. En effet, de par son double sens, moral et esthétique, désignant à la fois le savoir-vivre, les règles de bienséance et de courtoisie et, d'autre part, un corpus littéraire, l'*adab* implique une dépendance du moral et du littéraire : moderniser la société ne peut se penser sans une transformation des codes littéraires. Les conséquences d'un changement esthétique a inévitablement des conséquences sur la hiérarchie culturelle et l'ordre religieux : dans une « civilisation » où modifier la langue arabe littérale revient à remettre en question l'ordre culturel revient à remettre en question, voire à bafouer, l'ordre moral religieux existant.

Dans un tel cadre, la réhabilitation des *Mille et Une Nuits*, leur déplacement d'une littérature de divertissement vers une littérature méritant l'attention, au capital symbolique accru, peut certes paraître étonnant, surtout qu'elles restent étroitement liées au divertissement. Mais, tout d'abord, l'implication de la littérature narrative au destin d'une communauté n'est évidemment pas indifférent aux *Mille et Une Nuits* : sans même reparler des anecdotes sur la droiture des rois, des récits épiques comme le « Conte du roi 'Umar An-Nu'mân et de ses deux fils Sharr Kân et Daw'Al-Makân » ou le « Conte d' 'Ajîb et Gharîb » célèbrent en effet les guerres de conquêtes des musulmans et l'aspiration à un gouvernement tenu entre les mains d'un roi brave, cultivé, juste et pieux. D'autres, comme le « Conte de la

[1088] TOMICHE Nada, *La littérature arabe contemporaine*, Paris, Maisonneuve & Larose, « coll. « Orient Orientations », 1993, p. 31.
[1089] Selon l'expression de LAHIRE Bernard, *La condition littéraire : la double vie de l'écrivain*, Paris, La Découverte, 2006, 619 p.

Ville de cuivre[1090] » illustrent le châtiment divin promis aux communautés qui, par la faute de ses princes, se livre à la corruption des mœurs et oublie la droiture spirituelle.

De même que les épopées célébraient un peuple et, en quelque sorte, en donnaient une image, les romans modernes concordent avec des époques où le nationalisme commence à réguler la vie sociale et devient le modèle de gouvernement dominant. La différence entre le roman épique et le roman moderne tiendrait à ce que les seconds ne cautionnent toujours ni ne se soumettent forcément au pouvoir, à l'idéologie dominante. L'épopée encourage le développement, l'extension d'un peuple ou honore sa lutte contre les ennemis. Elle dit l'unité d'un groupe, son identité. De son côté, que fait le roman moderne ? Quel dialogue entretient-il avec l'idée de groupe, d'identité nationale ? Selon Wen Chin Ouyang, « il est indéniable que l'histoire de l'état-nation et celle du roman sont inextricablement liés depuis qu'ils ont vu le jour dans le Monde arabe pendant la première moitié du XX^{e} siècle. Tous les deux ont posé les questions de la modernité et de la légitimité, à un point de divergence près cependant : en effet, alors que le roman se préoccupe de sa place centrale dans la culture arabe comme fondement de sa légitimité, l'état-nation, lui, voit remise en cause sa capacité même à offrir une organisation politique valable[1091]. » Les deux romans principaux que nous avons abordés, celui de Mahfouz et celui de Boudjedra sont préoccupés de l'identité culturelle et de la politique de la communauté nationale ; ils constitueraient même les récits d'une « lutte nationale[1092] » où il n'est plus question d'une conquête du territoire et de conversion de l'ennemi mais d'un questionnement identitaire et de la recherche d'une nouvelle culture commune. Les réécritures de Sindbad, sans être esthétiquement novatrices - sauf chez Hussein Faouzi où il participe de la réappropriation du patrimoine narrative –, s'accordent à en faire un récit de l'identité culturelle collective, ses mythes législateurs et son rapport à l'Autre.

L'appropriation des *Mille et Une Nuits* relève ainsi d'une réflexion sur l'identité culturelle et sur la politique de la littérature, autrement dit sur la signification morale, sociale et culturelle des pratiques littéraires. De Tawfîk al-Hakîm à Naguib Mahfouz, nous avons vu que la signification se déplaçait de la quête spirituelle à une réflexion sur la société. La tradition du récit édifiant est conservée : Taha Hussein suit le modèle du conte sur la justice

[1090] Le destin d'Aram-aux-Colonnes constitue peut-être le troisième mythe littéraire des *Mille et Une Nuits* avec celui de Shahrâzâd mais il n'a pas influence de manière remarquable la littérature européenne. Citons tout de même le roman de Christoph Meckel, *La ville de cuivre*, qui fusionne le mythe de la ville de cuivre avec celui de la Babylone biblique. Voir MECKEL Christoph, *Die Messingstadt*, München/Wien, Carl Hanser Verlag, 1991 : trad. fr. Claude Porcell, *La ville de cuivre*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1993, 111 p.
[1091] OUYANG Wen Chin, art. cit., p. 189.
[1092] BOUDJEDRA Rachid, *op. cit.*, p. 334

en insistant sur le registre analytique. Le Peptimiste d'Émile Habibi forge un conte édifiant des *Nuits ;* il poursuit dans la veine satirique et ironique par un point de vue ingénu. Hussein Faouzi, ce Sindbad moderne, affilie son récit de voyage aux contes de Sindbad afin d'illustrer les intérêts d'une modernité culturelle[1093]. Quant au brassage de contes qu'est le roman de Naguib Mahfouz, il complexifie la réflexion morale, couplée à une analyse politique : à partir de motifs des *Nuits* et de la collectivité qu'elles représentent[1094], il retrace l'évolution d'un microcosme social, sorte de petit Etat-nation, vers plus de justice, de démocratie et de vertu. *Les 1001 années de la nostalgie*, enfin, réinventent l'érotisme des *Nuits*. Mais, exceptée la structure narrative de la relation entre le héros et les deux femmes qui l'aiment et les quatre reprises ponctuelles et potentielles de contes, la technique n'est pas fortement inspirée du modèle, sauf à considérer que le registre du fabuleux et l'outrance narrative en proviennent. Il semblerait plutôt que ce soient l'excès et l'invraisemblance burlesques, les renversements carnavalesques et le foisonnement qui influencent en retour la référence aux *Nuits*. On a donc affaire à une diversité d'apports de l'artisanat narratif des *Nuits*, ses genres, ses modes, à la modernisation du roman.

Formidablement adaptable, le modèle des *Mille et Une Nuits* accompagne donc la modernisation du roman arabe du Moyen-Orient au Maghreb. La fonction morale des *Mille et Une Nuits*, qu'abandonne Rachid Boudjedra, est restée disponible aux réécritures : on l'a vu avec les écrivains égyptiens ; c'est le cas encore avec le roman *Les Nuits d'Azed* de Lotfi Akalay[1095] qui parodie le conte-cadre des *Mille et Une Nuits* : insistant sur la dimension sexuelle du conte, la mise en suspens du plaisir lié à la parole de la conteuse et la névrose d'un Sharayar obsédé par les vierges, il transpose le conte dans le Maroc contemporain où il encadre et commentaire, à la manière de Mardrus, une satire de la corruption policière et de la bourgeoisie urbaine.

La relecture moderne des *Mille et Une Nuits* profite à une réflexion morale et esthétique, idéologique et culturelle, comme s'il s'agissait de ranimer les contenus divertissants et instructifs de l'œuvre, son registre satirique ou ironique, de profiter de ses réserves inépuisables de sens et ses ambiguïtés, le mérite des *Nuits* étant de ne pas être totalisable par une interprétation morale, sûre et définitive : « Là est le perpétuel tourment

[1093] Nous mettons de côté le court roman de Négib Bouderbala, *Les Nouveaux Voyages de Sindbad*, car il ne nous semble pas impliqué par cette réflexion sur la modernité littéraire, ses genres, ses registres, ses enjeux.
[1094] Pour Mabfouz, « Les *Mille et Une Nuits* sont parvenues à évoquer tout un monde, avec ses mentalités, ses croyances, ses imaginaires et ses rêves. » Cité par OUYANG Wen Chin, « Théorie de la narration, narration de la théorie : *Les Mille et Une Nuits* selon Naguib Mahfouz », art. cit., p. 188.
[1095] AKALAY Lotfi, *Les Nuits d'Azed*, Paris, Seuil, 1996, 188 p.

qu'infligent *Les Mille et Une Nuits* : il suffit d'un éclairage nouveau, d'un angle d'analyse différent, d'un regard plus attentif sur la société musulmane d'hier et d'aujourd'hui pour se demander qui parle, pour ou contre qui[1096]. » L'absence de Vérité courant de bout en bout des *Nuits*, l'ambiguïté morale de certains contes, la présence de l'ironie, reprise par Emile Habibi, préservent *Les Mille et Une Nuits* de toute prétention à une sacralité ou à un moralisme uniforme, sans être immorales ou délirantes, c'est-à-dire en conservant une validité sociale et une forme de légitimité.

Les Mille et Une Nuits, en racontant les manquements à l'ordre, si elles ne donnent pas systématiquement une leçon explicite et ne transmettent pas une Vérité, racontent les entorses et la conservation de ce que Jacques Rancière appelle un « partage du sensible[1097] », un code qui définit, à partir d'un commun qu'est le politique, des places, des rôles et des trajectoires permises ; c'est ce qui est en jeu dans l'affrontement du désir et de la loi selon Bencheikh et qui est en jeu dans la tension entre la passion et la raison : quelles valeurs sont confirmées ou transgressées par les héros ? Quelles règles sont promues ou ébranlées ? Comment et jusqu'à quel point l'ordre bafoué est-il rétabli ?

Le « commun » moral des *Mille et Une Nuits* est récupéré par le roman de Naguib Mahfouz et par les analyses de Jamel Eddine Bencheikh, dans leur réflexion sur la répartition du permis et de l'interdit, du dicible et du visible. Mais le commun moral des *Nuits* tend à disparaître dans beaucoup de réécritures, notamment quand elles se contentent de reprendre uniquement le conte-cadre ; il arrive encore que, comme dans le roman de Rachid Boudjedra, ce commun moral devienne un commun politique et historique, réduit à une idéologie globale, à une époque donnée et à un registre. Boudjedra fait valoir tout le corpus associé à l'érotisme et au mysticisme pour critiquer l'ordre politique en place et se revendiquer d'autres valeurs, plus libertaires ; et il n'est pas le seul : son compatriote Amin Zaoui écrivait ainsi en 2001 : « Je pense ou plutôt je suis convaincu que notre civilisation littéraire fascinante et rebelle, celle du monde arabo-berbère, est le fruit d'une civilisation culturelle du lit et du corps, où

[1096] BENCHEIKH Jamel Eddine, « *Les Mille et Une Nuits* aux frontières de l'impossible », dans *Les Métamorphoses du conte*, Jean Perrot (dir.), *op. cit.*, p. 72.

[1097] « C'est le « système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage. […] La politique porte ce que l'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps. » RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, pp. 12-14. C'est avant tout cette définition qui nous intéresse car elle tient ensemble l'organisation de la *polis*, les habitus, les conditions de la perception et la répartition des activités esthétiques. Tout cela ne se superpose pas exactement mais se recoupe en bien des endroits. C'est d'ailleurs une approche intéressante pour réfléchir à la question du genre sexué dans la littérature ou de la politique du discours littéraire.

l'oreille joue un rôle majeur. Cette culture est affleurée, émergée des plis du lit de Chahrazade, le personnage principal des *Mille et Une Nuits*. Je suis le descendant de cette grande dame du Maghreb-Orient, "Chahrazade"[1098] ! »

La réévaluation de l'héritage des *Mille et Une Nuits* ainsi que d'autres œuvres poétiques et narratives permet d'affirmer une telle posture critique et libertaire, avec plus – Bencheikh – ou moins – Boudjedra – de nuances mais sans décrocher d'une tradition ni tourner le dos à la culture arabo-musulmane. Répétons-le : il s'agit d'une insoumission à la toute-puissance d'un canon moral et esthétique légitime, contre ce qui est désigné comme une « loi » dominante littéraire, culturelle, historique et politique.

À la différence de Naguib Mahfouz, Rachid Boudjedra, Hawa Djabali et Jamel Eddine Bencheikh font des *Mille et Une Nuits* le lieu d'une lutte culturelle, idéologique et artistique : lutte pour subvertir les mythes dominants, religieux et politiques et importer d'autres récits et d'autres interprétations de l'Histoire ; une lutte contre l'exclusivité élitiste de la définition du Vrai, du Bien et du Mal. Ils font de la réécriture des *Nuits* le vecteur d'un retour de l'imagination, d'une réhabilitation de la fiction en tant qu'elle est liberté d'invention contre un imaginaire imposé, véhicule des pulsions et aspirations et confrontation aux refoulés de la collectivité.

À la manière du conflit des *1001 années de la nostalgie*, un texte de Jamel Eddine Bencheikh, *Ainsi parla Shahrazad*, s'en prend, par la voix de la conteuse, à l'idéologie d'un âge d'or : les splendeurs mortifères des califes, le narcissisme et la vénération de la sainteté, les mensonges d'une métaphysique qui prétend contrôler tous les secteurs de l'existence – y compris, donc, le domaine politique et les arts. Comme dans le poème dont nous avons déjà parlé, « Chant pour un conte à venir », la création littéraire devient la sauvegarde des libertés de dire, de penser, de désirer. Dans ce texte ironique, la prose, en forme de harangue houspille, interpelle tous les personnages de « l'envers » des *Mille et Une Nuits*, s'assemblant pour composer le monument d'un pouvoir ancien mais toujours présent, pétrifié dans sa morgue, sobre et débauché. Le désir créateur, ici provocateur et moqueur, anime puis conjure cette mascarade de la Loi :

[1098] ZAOUI Amin, « La femme, la ville, la langue et l'abîme de l'écriture », dans *Subversion du réel : stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, Beate Burtscher-Bechter et Birgit Metz-Baumgartner (dir.), Paris/Budapest/Torino, L'Harmattan, 2001, p. 129.

> Je plonge votre âme dans l'eau bouillante, masques menteurs. Je plante votre Dieu comme un épouvantail pour qu'il affronte nos légendes. J'ébrèche vos épées à notre horizon et je fouille vos reins pour voir s'il en sort de la semence ou des prières. Jouez masques, que l'on vous juge ! rassemblez vos ombres. Arquez vos mémoires. N'oubliez ni un geste, ni un verset. Vous venez d'un désastre obscur et vous rencontrez le poème. De la ville d'Airain, pas un de vous ne sortira sans être libre, c'est-à-dire sans avoir récité tout haut le Livre de nos mensonges.
>
> Et lorsque ce fut la dernière nuit, la nuit pleine de nuit, où il n'y avait plus de roi bienheureux, ni d'amour sous les paupières, Shahrazad ouvrit la fenêtre. Elle vit une foule d'hommes qui hurlaient à la mort comme des hyènes, le corps tordu de haine. Elle comprit que son livre était en danger, celui qu'elle racontait depuis des milliers d'années. Elle prit un luth et l'accorda[1099].

Pour Jamel Eddine Bencheikh et Hawa Djabali, *Les Mille et Une Nuits* transmettent un imaginaire différent de la religion officielle et de la culture arabe légitime. C'est pour cette raison qu'elles leur apparaissent, en tant que modèle de la recréation, un moyen de réhabiliter l'invention créatrice, une imagination libre, décomplexée, autorisée à dire d'autres mythes, d'autres rêves, d'autres aspirations que ceux réglementée par la loi politique et culturelle. Pour Bencheikh, nous l'avons dit, parlent sans cesse des oppositions fondatrices et fondamentales de l'existence, de la définition de l'homme par lui-même ; les contes parlent d'une voix ancestrale, ils sont le trésor d'une « mémoire tenace[1100] », mais d'une mémoire hérétique ou hétérodoxe, située hors de la religion et, donc, confiée à la littérature narrative qui n'appartient pas au canon légitime : « Je commençais à comprendre pourquoi cette œuvre anonyme et tenue pour mineure par la culture arabe avait résisté aux siècles, surmonté les aléas de l'oralité, subi l'examen frustrant de l'écriture. C'est qu'elle gardait l'écho d'une parole devenue prisonnière, encore plus ensevelie que le désir, bien plus subversive que l'amour. Au cœur de la civilisation islamique se maintenait l'étrange souvenir d'un autre âge[1101]. » Hawa Djabali reprend cette idée en se centrant sur certains mythes : « […] le récit imaginaire, le conte arabe tel que livré, et contrairement à l'angoisse exprimée par le conte religieux, participe en tant que médiateur, fusible, balancier, entre deux grandes angoisses archaïques et encore présentes, à ranimer les souvenirs lointains de ces récits mythiques qui participèrent à la survie humaine en évitant la folie et l'autodestruction possible de l'espèce[1102]. »

Le poème de Bencheikh, « Chant pour un conte à venir », que nous avons étudié[1103], relevait d'un tel enjeu : se faire le relayeur et le gardien de la mémoire narrative des *Mille et Une Nuits*, une mémoire qui parle de rites anciens, de l'imaginaire de la passion et du « rêver

[1099] BENCHEIKH Jamel Eddine, « Ainsi parla Shahrazad », *Corps écrit*, n°31, oct. 1989, pp. 43-44.
[1100] *Ibid.*, p. 13.
[1101] *Ibid.*, p. 13.
[1102] DJABALI Hawa, « Le conte arabe : une racine, un dispositif de survie, un champ de bataille ? », art. cit., p. 13.
[1103] Au début du premier chapitre de la deuxième partie.

vrai[1104] », ou encore des aspirations à dépasser les limites de la condition humaine. La littérature telle que Bencheikh, Djabali, Boudjedra la conçoivent contestent la légitimité des récits monolithiques qui prétendent avoir une maîtrise des biens symboliques et du politique, dicter le vrai et réprimer toute anormalité. Contre l'exclusivité voulue par certaines idéologies, ils défendent une libéralité de la création modelée sur les *Nuits*, un rapport créatif et non puriste à la tradition et la transmission des mémoires hétérodoxes.

La filiation à des modèles narratifs arabes, qui contribua à implanter le roman, genre étranger, dans la culture littéraire commune[1105], si elle est partie prenante de l'appropriation d'un héritage hétérogène en lui-même, ne signifie plus un repli identitaire, elle n'équivaut pas à l'expression d'une autochtonie pure. La nature des *Mille et Une Nuits*, leur histoire et leur statut littéraire ne permettent pas, de toute façon, l'invention de traditions « pures » soutenant une idéologie du repli et de la supériorité culturelle. De même, le modèle des *Nuits* a ceci de pertinent pour la modernisation de la littérature arabe qu'il amène à reconsidérer le rapport à la tradition et qu'entre le traditionalisme et le refus du passé, entre le folklorisme et la complaisance, il existe plusieurs manières de lire et de transmettre un héritage.

Le modèle littéraire des *Mille et Une Nuits* n'est d'ailleurs pas en soi national : il renvoie à un domaine plus étendu culturellement, dans l'espace et le temps qu'une littérature nationale moderne. Transmis par les écrivains modernes, c'est un texte à la jonction des littératures nationales arabes et au croisement de la littérature arabe et d'autres littératures du monde. C'est là un aspect intéressant de cette faveur des *Mille et Une Nuits* pour les écrivains arabes modernes : à la différence des contes folkloriques locaux, la référence aux *Mille et Une Nuits* est une référence commune à la littérature arabe transnationale ; à l'époque des nationalismes, elle est un bien commun de la littérature arabe – comme, nous l'avons vu, elle l'est pour le canon international, mais différemment.

Enfin, ce (post-)modernisme de la deuxième moitié du XX^{e} siècle n'implique pas que l'écrivain arabe dispose de toutes les options esthétiques parce qu'il peut reprendre sans scrupules *Les Mille et Une Nuits* et réinvestir le patrimoine narratif qui n'appartenait pas à l'*adab* classique : on a vu que chaque champ littéraire redéfinit ses partages entre le plus légitime et le moins valorisé par toute une série de facteurs, littéraires ou non, internes ou

[1104] « Entre une vie riche d'aventures passionnelles et une poésie qui n'en est que l'ombre incertaine, entre l'amour et un discours moralisateur qui s'en veut le régent et le refoule comme on écarte un danger, il y avait place pour un rêver vrai, une représentation non censurée, bref un récit d'amours saisies dans le déroulement du vécu et non plus dans le déploiement du pensé. » BENCHEIKH Jamel Eddine, « La volupté d'en mourir », art. cit., p. 266.
[1105] *Ibid.*, p. 184.

externes. Dans les littératures contemporaines, la reprise des *Mille et Une Nuits* est largement favorisée et dépendante de leur appartenance au canon littéraire mondial – défini par les champs littéraires américains et européens et correspond à une dépendance du champ littéraire arabe aux courants internationaux : « … face à la pérennité de l'hégémonie des centres euro-américains de la "république mondiale des lettres" », le champ littéraire égyptien (et arabe) est contraint, aujourd'hui comme hier, de se définir en termes identitaires pour contester l'universalisme des champs hégémoniques en même temps que pour tenter de s'y faire une place[1106]. » La légitimité conférée par ce canon international explique que, outre la fascination esthétique exercée, les *Nuits* puissent être un modèle stratégique pour des écrivains qui, comme Rachid Boudjedra, tentent d'accéder à des positions dominantes dans le champ et d'initier une nouvelle catégorie littéraire moderniste.

[1106] JACQUEMOND Richard, *op. cit.*, p. 262.

Chapitre 3 : *Les Mille et Une Nuits...* « mais toutes autres ».

Les trois premiers romans présentés se réfèrent aux traditions littéraires du moyen-orient ; *Les Mille et Une Nuits* y aapparaitront en référence, sous forme de détournement parodique et figure de la recréation, qui sera ensuite une figure « collectrice » des autres références littéraires ou, plus généralement, de l'imaginaire culturel – narratif et artistique.

L'enjeu, à partir de cette figure de la recréation et du rassemblement de diverses références, consistera à poser la question de ce que pourraient être d'autres *Mille et Une Nuits*.

1. Aux sources de l'écriture : *Ambre ou les métamorphoses de l'amour*

Dans *Ambre ou les métamorphoses de l'amour* de Mohamed Leftah[1107], *Les Mille et Une Nuits* sont à la source de la créativité, en compagnie du mot-guide, du symbole fondateur et donateur de l'écriture : Ambre. D'abord « petit bout de femme » rappelée de l'enfance, déjà être de la nuit, cette « étoile errante » se transforme, pour l'adulte qui la recroise sous ses yeux et dans l'anathème jetée par une tante, en maquerelle égrillarde et profanatrice de l'innocence. Explorant l'étymologie et les connotations du mot, l'écriture suit les métamorphoses de ce signe, ambre, pour garder la mémoire de ce qu'il fut – un être merveilleux de l'enfance menacé de disparition – et le découvrir signe donateur de l'écriture.

> Je veillerai à n'oublier dans cette navigation aucune de ses métamorphoses, l'ambre subtil et transparent dont elle tire son nom, faisant office pour moi d'étoile polaire et de magnétique boussole. […] Pour le bonheur du récitant, de l'enfant qui n'a pas oublié, cet attentat inaugural contre le nom de celle qu'il n'aurait jamais pu imaginer devenir un jour son héroïne, en plaçant celle-ci entre le vivant et l'inerte, l'humain et le minéral, va lui permettre de sonder et de déployer toute la richesse polysémique de cette ambivalence. Son récit se fera sémasiologie jubilante d'un mot, d'un nom, un seul, hybride, magique : Ambre[1108]…

Cette sémasiologie d'Ambre est en fait celle de la langue et, donc, de la création littéraire, présentée dès le « limen » du récit :

[1107] LEFTAH Mohamed, *Ambre, ou les Métamorphoses de l'amour*, Paris, La Différence, 2006, 125 p.
[1108] *Ibid.*, p. 13.

> Ambre ! Nom mutilé d'entrée de jeu, "héroïne", qu'il désigne déjà presque aphone et l'œil couvert d'une taie, alors qu'elle n'est même pas encore entrée en scène. Ah ! Masochisme et jouissance, honte et plaisir, douleur et joie, pudeur et impudeur de ne pas écrire dans sa langue maternelle, d'avoir recours à une langue étrangère, passionnément haïe, aimée, désirée jusqu'à l'inceste, marâtre ou amante inoubliable ?
>
> Quoiqu'il en soit, le récit ne pourra prendre son essor que dans le délaissement d'une âpreté phonématique, la déprise d'un enchantement calligraphique : ceux-là mêmes qui lui ont donné naissance et l'intitulent[1109].

Ambre est figure de l'exil d'une langue à l'autre ; l'écriture suit les métamorphoses du mot, de ses sonorités, de son imaginaire et de son étymologie dans la langue de l'Autre, dans l'exil de la langue. Dans ce récit d'une genèse, la double relation d'amour aux langues donne la primauté au signifiant, à la matière même du langage, aux pouvoirs évocateurs des mots. Cela n'a rien à voir avec une thématisation de bilinguisme dans l'écriture mais d'une exploration du sémantisme de l'arabe vers le français.

Quand l'héroïne née du Sahara croise le mot « hasard » [az-zhar], elle est déplacée par l'écriture vers une autre naissance légendaire, dans une Egypte légendaire, s'approchant ainsi des sources de l'écriture : Thèbes, d'où le narrateur écrit en exil ; et le monde légendaire des contes de l'enfance. À l'initiatrice de l'écriture, le narrateur offre le récit d'une naissance fabuleuse et honteuse, en rappelant que « le nom suave d'Ambre a fleuri sur le terrain de l'esclavage[1110] ». En mémoire d'Ambre, le récit pastiche un conte oriental où la face cachée de l'histoire, la part oubliée des contes de l'enfance, remonte et répand son stupre, sa violence et ses plaisirs. Dans ce récit d'une naissance, le « don nilotique », l'esclave innommée, déjà excisée et « déracinée des sources de sa féminité », destinée à n'être qu'objet de couleur ambrée, est baptisée par « l'orgasme léger, vaporeux » de la reine à qui elle est offerte ; un orgasme provoqué par le bec d'ambre d'une houka. Une fois nommée, l'esclave Ambre est intronisée officiante du plaisir de la reine mais, subversive, instille le désordre dans le harem. Le pastiche vire au détournement parodique des *Mille et Une Nuits* :

> Sorte d'eunuque féminin, Ambre ne tarda pas à sceller une alliance diabolique avec le majordome, Messaoud le Bienheureux. Leur mutilation dissemblable et commune fut le foyer ardent où ils entretinrent leur haine inassouvie, inextinguible, implacable. Patiemment, méthodiquement, sournoisement, ils s'appliquèrent à transformer le harem royal en haras, en cavales folles ses juments éblouissantes et jusque-là soumises. […] Ambre avait fait ses premières armes de maquerelle dans un palais royal qu'elle avait transformé, avec la complicité de Messaoud le Binheureux, et sans métaphore, en bordel royal[1111].

[1109] *Ibid.*, pp. 7-8.
[1110] *Ibid.*, p. 13.
[1111] *Ibid.*, p. 31.

Ambre est le personnage de l'ombre, celui dont *Les Mille et Une Nuits* ne parlent pas et qui pourtant leur a donné naissance. Ce récit conquiert donc l'Orient légendaire et ses lieux communs du plaisir par le personnage sacrifié à cette imaginaire de la luxure ou aux non-dits des tabous : la sombre besogne des êtres-objets. De la légende vers l'enfance, Ambre occupe le non-encore-raconté, la figure tutélaire des plaisirs inavoués et des désirs sordides que l'imaginaire collectif, fasciné et effrayé, exprime et dompte dans les contes. L'écrivain s'en va donc retrouver la figure tutélaire de ceux que les contes des *Mille et Une Nuits* fascinent, redoutent et domptent :

> Je décidai de retrouver celle que la femme de mon oncle défunt avait qualifiée de salope et de charogne. Pour moi, elle apparaissait maintenant comme le doigt même du destin, cette naine maléfique qui avait peut-être été à l'origine du drame du roi du pays du fleuve et d'au-delà du fleuve, trahi par la femme de son harem qu'il chérissait le plus, et par là, Ambre responsable de la terrible et implacable vengeance du roi, de ce cortège blanc et rouge de vierges immolées nuit après nuit, jusqu'à…
>
> Jusqu'à l'apparition, comme une aube de grâce du visage de Shérazade. Jusqu'au jaillissement de cette constellation nouvelle, ensorcelante, inouïe, sous la voûte de laquelle baigna mon enfance : *Les Mille et Une Nuits*[1112].

Ambre est l'initiatrice de l'écriture, Shérazade la donatrice du récit de vie ; Ambre l'attire dans un univers de luxure et de profanation ; Shérazade lui apprend le récit magique. Les deux héroïnes de l'écriture s'unifient : les plaisirs de l'adulte et l'émerveillement de l'enfant, la subversion du conte des *Nuits* et la concurrence celles-ci, lues par l'enfant, et les histoires de la grand-mère. Ambre est l'initiatrice du plaisir sexuel, Shérazade la donatrice du plaisir narratif :

> "L'aube s'annonça et Shérazade se tut…"
>
> À chaque fois, cette intrusion de l'aube était comme l'intrusion de la mort. La mort du récit, du rêve, plus tangible, infiniment plus vaste que le réel.
>
> À chaque retour de la phrase formulaire inacceptable, la grand-mère bougonnait un : "Hm ! Hm !" de mécontentement et, de son pouce, commençait à écorner machinalement son petit cube jaune de tabac à priser. L'éternuement qui s'ensuivait peu après, scandait infailliblement la brève pause pendant laquelle Shérazade se taisait et que l'enfant lecteur reprenait son souffle, avant de revenir avec sa grand-mère dans cette île où les branches des arbres étaient des corps torsadés de vipères, les yeux de biches des émeraudes et où, à l'approche du soir, les ailes géantes de l'oiseau Rokh qui regagnait son nid couvraient le ciel et masquaient le soleil. […]
>
> Avant de déplacer son si vieux corps qui émigrait, chaque après-midi, au royaume de l'enfance et des songes, et d'aller faire ses ablutions pour la prière du soir, elle ne manquait jamais de faire un commentaire sur les "*Nuits*" que lui avait lues durant l'après-midi son petit-fils. Ce fut encore le cas ce soir là :
>
> - Ces biches aux yeux d'émeraudes ! Dans le riad de mon père, que Dieu l'ait dans sa miséricorde, il y en avait une pareille. Et qui m'adorait.
>
> […] Mère-Dame parlait d'un temps révolu qui, pour son petit-fils, était aussi irréel, mais aussi irrécusable que celui de Shérazade[1113].

[1112] *Ibid.*, p. 31-32.

Ambre est l'anti-Shérazade. Elle en est aussi la condition nécessaire. Pour retrouver l'obscène Ambre, le narrateur gagne les bas-fonds de la ville de Settat, le quartier de Bab-Marrakech : ce trajet narrativise la transition vers les zones refoulées de l'imaginaire individuel et collectif, les lieux des pulsions et des plaisirs moralement condamnés. Ce motif stéréotypé renvoie aux sorties nocturnes d'Harûn ar-Rashîd :

> Comme ces maisons que, selon *Les Mille et Une Nuits*, le roi du pays du fleuve et d'au-delà du fleuve, accompagné de son vizir et de son bourreau, tous les trois déguisés, visitait certaines nuits de façon impromptue, pour savoir où en était l'état des mœurs dans la capitale de son empire. Le lendemain, on ne voyait plus trace de la maison visitée par le roi, disparu comme par enchantement de même que la gent de luxure qui y grouillait. Une nuit mémorable, le roi avait découvert dans l'un de ces antres la propre femme de son grand vizir[1114].

Mohamed Leftah n'est pas le seul, loin de là, à faire ce rapprochement : on le retrouvera dans *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust et dans le *Livre noir* d'Orhan Pamuk. Dans ces exemples ainsi que dans *The Arabian Nightmare* de Robert Irwin, le trajet dans la ville fait la transition du réel au cauchemar, ou d'un imaginaire onirique à un autre. Ici, la transition fonctionne comme une greffe du motif, figurée par les métaphores employées, avec l'épisode le plus débauché du conte de Shahriyâr et Shâh Zamân :

> Sous ses yeux médusés, l'illustre dame fut enfilée à tour de rôle par toute une théorie de nègres faunesques et lubriques. […] Le roi dicta avec précision à son exécuteur des hautes œuvres, ce que devait être châtiment digne et à la hauteur de telle munificence dans le don, pareille splendeur dans l'emmêlement et semblable bonheur dans la transgression. […] La faune lubrique et luxuriante fut métamorphosée, d'un côté, en corps décapités et inertes, de l'autre, en flore étrange de têtes broussailleuses, de visages de cire hagards où la bouche, bleuie et crispée, était fermée sur l'éclosion d'un monstrueux pistil : un sexe tronçonné, sanguinolent et battant encore d'une douleur pulsative[1115].

Le massacre donne naissance à l'opposition et au mélange de la mort et du plaisir. La « faune lubrique » présage la rencontre amoureuse du narrateur avec la Parisienne ultérieurement et la renaissance qu'elle inaugure. Plus généralement, elle initie tout un réseau sémantique floral et végétal, par laquelle l'écriture figure entre autres sa vitalité et sa renaissance…

Dans l'antre d'Ambre, le narrateur redécouvre la part obscure des désirs humains, en collision avec ses aspirations à la spiritualité vécus auprès d'une autre femme, une yoguin :

[1113] *Ibid.*, pp. 33-35.

[1114] La périphrase « roi du fleuve » renvoyait plus haut à un roi d'Egypte, mari de celle à qui est offerte *Ambre* Le glissement vers *Les Mille et Une Nuits* amène un autre référent : le roi de Bagdad, autre ville du fleuve.

[1115] LEFTAH Mohamed, *op. cit.*, 47. Cette description fait penser au poème de Michel George Michel pour le spectacle *Schéhérazade* des Ballets Russes. Comme à d'autres endroits dans ce roman, Leftah détourne des éléments de l'imaginaire exotique – le détournement étant réévaluation de la rencontre avec l'Autre.

« j'avais découvert un sanctuaire hybride placé sous les figures antinomiques de deux femmes[1116] ». D'un côté, la salle de yoga, qui est comme un « temple, un endroit sacré » ; de l'autre la maison close. De la rencontre jaillit la profanation du sacré et son inverse, la renaissance.

Dans cette partie du récit, Mohamed Leftah mélange les genres : les représentations de l'Orient érotique sont explicitement parodiés au bénéficie de l'écriture oxymorique. Quand la tenancière de la maison close lui propose un travesti – un adolescent déguisé en houri –, des réminiscences d'autres êtres hybrides, entre réel et imaginaire, splendeur et grotesque, lui reviennent. Plus tard, Ambre, héroïne laide, devient une Pythie au cours d'une scène de transe héroï-comique – là encore infiltration de l'imaginaire européen par le travestissement d'un motif sacré. Le nom qu'elle répète, hallucinée, « Kamala », ouvre encore d'autres voies à l'imagination.

La découverte de l'oxymoron, comme figure de cette alliance sacrilège de tous les contraires, fonctionne sur le mode épiphanique d'une révélation que les premières lignes du récit annonçaient : « J'avais découvert la voie, la formule, le chiffre, le mot ; un seul : ambre. […] je ferais corps avec lui, il serait ma muse et ma plume, ma voix et mon silence, avec lui je ferais ressusciter mes monstres et mes êtres chéris, un passé englouti mais tenace […][1117] » Dans ce lieu de l'ambivalence, l'univers exotique des *Mille et Une Nuits* déguise la réalité sordide.

Une fois franchi ce lieu de l'ambivalence, le récit passe à celui de l'exil géographique et culturel : la rencontre amoureuse puis la séparation – exil loin de celle qui est encore aimée – y sont réinventées par un imaginaire sylvestre des origines. D'autres schèmes générateurs d'imaginaire se déposent en concrétion dans le limon de l'écriture : la renaissance, la pollinisation disant la fécondation des imaginaires et des êtres les uns par les autres, le peuplier. La mythologie européenne remplace provisoirement les références orientales, sans les effacer, et donne à l'écriture les significations du renouveau qui est, pour le vécu personnel, floraison de l'amour. L'ambre est désormais la substance du peuplier, l'arbre en lequel les Héliades ont été transformées à cause de Phaëton et devient sien : « Tien maintenant ce mythe où des fils barbares châtrent leurs pères dont le sperme et le sang se mêlent à l'écume des vagues pour donner naissance à des Aphrodite, tiennes ces forêts où dans chaque tronc d'arbre frémit le corps d'une hamadryade et ces bacchantes, […] tien ce dieu Dionysos au visage grimaçant et masqué qui t'invite à l'ivresse, la musique, le

[1116] *Ibid.*, p. 59.
[1117] *Loc cit.*

dérèglement systématique des sens, l'ineffable et délétère plongée dans *l'indistinction des origines*[1118]. »

De même qu'Ambre et Marie sont les figures tutélaires de l'amour – figures embrassées pour dire l'ambivalence des sentiments et de la chair, des corps vendus et des ventres d'où s'échappe la spiritualité –, Ambre et Shérazade sont les figures tutélaires du récit. Le détournement du conte de Shérazade met en évidence les nouvelles générations de sens et d'imaginaire appelés par les hasards du récit.

Dans ce roman, poétique au sens où il naît de l'exploration de la langue, de ses sonorités et de ses significations, Mohamed Leftah découvre le signe de son écriture, placée sous le signe de l'exil et du métissage. Cette écriture est disponibilité à l'imaginaire, à l'introspection des mots et du sémantisme. La métaphore fluviale de l'écriture unit intimement le parcours personnel du narrateur et la nature de son écriture, « naviguant » d'un sème à un autre par associations d'idées, de sons et de sens. Tandis que la source de l'énonciation est dans l'exil à Thèbes, la source de l'écriture puise à l'imaginaire de l'enfance. Figure de l'exil hors de l'enfance, l'exploration du signe « Ambre » depuis l'exil d'une autre langue, raconte les métamorphoses de l'amour et la genèse d'une langue de création métissée – par langue, entendons ce qui relève d'une poétique et d'une sémantique. Par le récit de sa genèse, l'écriture découvre sa source, l'exil concret et symbolique, et ce dont elle est faite : des transferts et métamorphoses du sens d'une langue à l'autre ; de la rencontre des récits, issus des fonds culturels arabe et européen ou du vécu personnel ; et des oxymores d'un imaginaire hybride, alliant spiritualité et sensualité, beauté et vulgarité, féminin et masculin, narration et poésie, comique et pathétique.

D'une très grande richesse sémantique – que nous avons à peine effleurée – *Ambre…* ne fait pas que ressourcer l'écriture dans ses sources découvertes : le métissage et l'hybridation, symbolisés par l'ambre, sont pratiqués à tous les niveaux du texte. L'écriture jouit de ce qu'elle découvre ; elle célèbre son impureté, son limon et la renaissance qu'est la rencontre de l'Autre – femme, « culture », œuvre, style…

[1118] LEFTAH Mohamed, *op. cit.*, p. 99. Nous soulignons. On relèvera notamment la citation implicite de Rimbaud : « le dérèglement de tous les sens ». Cette mythologie lui apprend le meurtre du Père. Plus tôt dans le récit, l'image paternelle se superposait, « blasphématoire », à celle d'un bel adolescent dans le métro : « Les doigts de mon père, quand il égrène son chapelet, n'ont jamais eu cette gaieté, cette légèreté, cette grâce de danseuses de Bali. C'est uniquement du pouce et de l'index que mon père, allongé sur le dos, la tête et la nuque bien calées contre un oreiller relevé, les yeux figés sur l'écran de télévision, sexe et guerre, guerre et sexe, le regard absenté du monde profane et de ses illusions, fait glisser les petites boules d'ambre gris de son chapelet. » *Ibid.*, p. 83.

> Ambre ! Mot magique, louanges à toi, à la substance précieuse, sublimée que tu désignes, métaphore même du récit que nous extrayons de nos miasmes, de nos terreurs, de notre nuit, d'échappées fugaces de lumière.
>
> Et maintenant, récit métis, mon récit d'ambre, je te confie à nouveau à tes sources secrètes, à ta demeure de hautes vagues, ton jardin d'écume volatile[1119].

Sacrilège, elle annule les divisions idéologiques : le pur et l'impur, le sacré et le profane, le vulgaire et le beau, le féminin et le masculin, le culturel et le naturel… Se rapprochant d'un questionnement de l'idéologie tel qu'on le retrouve chez Jamel Eddine Bencheikh., elle doit également cette transgression des clivages à différentes traditions dont la modernité poétique – celle de Baudelaire et Rimbaud – et, peut-être, *Les Mille et Une Nuits*. La complicité antithétique et antinomique d'Ambre et de Shérazade, du symbole de l'écriture fluviale, toute en glissements sémantiques, et du don de la narration, manifeste une complicité entre l'écriture telle qu'elle se raconte et *Les Mille et Une Nuits*, l'un de ses modèles. L'hybridité y est le principe poétique, entre la prose poétique et l'enchaînement des épisodes du récit, l'univers ambivalent des *Mille et Une Nuits* et l'Europe des mythes, des sylves et de Rilke.

Le récit de Leftah donne une profonde unité sémantique, stylistique et narrative à cet imaginaire hybride, de l'entre-deux-langues, sans les structures complexes des romans à venir. L'enjeu tient à la reconnaissance de cet entre-deux culturel de l'écrivain, des métissages de son imaginaire.

2. Dans les rues d'Istanbul : le *Livre noir*

Quand, à vingt ans, l'écrivain turc Orhan Pamuk lut *Les Mille et Une Nuits* dans une traduction turque, ces *Nuits* qu'il connaissait de son enfance, il fut, explique-t-il, mis mal à l'aise par l'atmosphère sordide qui s'en dégageait :

[1119] LEFTAH Mohamed, *op. cit.*, p. 125.

> Le désagrément et le peu d'enthousiasme que j'ai éprouvés à cette […] lecture provenaient peut-être de la façon dont je concevais l'européanisation et l'occidentalisation : comme une sorte de "puritanisme" et je n'étais pas le seul à partager cette vision erronée. Les jeunes qui, comme moi, se targuaient alors de modernité voyaient la plupart des classiques orientaux comme des ouvrages difficiles, aussi sombres et inextricables qu'une forêt. Je pense à présent qu'il nous manquait une clef pour entrer dans cette littérature dans une perspective moderne, mais qui nous permette encore d'apprécier ses arabesques, son sens de l'humour et sa grande beauté[1120].

Le lien avec le passé est donc coupé : c'est un problème que nous n'avions pas posé jusqu'ici concernant les écrivains arabes et qui n'existait pas non plus pour John Barth, le passé lui étant directement disponible, déjà bien intégré aux évolutions de la littérature.

Une relecture ultérieure permit à Pamuk de mieux s'approprier les *Nuits* : « À l'âge de trente-cinq ans, avec l'aide des commentaires et des éditions annotées en anglais, j'ai appris à déceler la logique secrète cachée derrière l'apparente profusion, les plaisanteries internes, la richesse, l'extravagance, les étranges beautés, la laideur, l'impudence et la vulgarité des contes des *Mille et Une Nuits*, et à considérer cet ouvrage comme un trésor[1121]. » Le détour par les versions étrangères est donc important faute de traductions érudites en turc[1122] et sa réception des *Nuits*, telle qu'il la rapporte récemment, est depuis le début prise dans leur double attribution moyen-orientale et européenne : enfant, il a lues « comme un petit Européen découvrant les histoires merveilleuses de l'Orient[1123]. »

Le Livre noir d'Orhan Pamuk[1124], écrit en turc, combine plusieurs modèles et références littéraires en essayant de réconcilier la littérature passée et la littérature moderne, la littérature européenne et la littérature moyen-orientale :

[1120] PAMUK Orhan, « Lire ou ne pas lire les contes des *Mille et Une Nuits* », dans *D'autres couleurs : essais*, trad. Valérie Gay-Aksoy, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2009, p. 160.
[1121] *Ibid.*, p. 161.
[1122] La première édition des *Mille et Une Nuits* en turc est l'œuvre d'Ahmet Nazif en 1851, à une époque où pourtant le nationalisme privilégie une valorisation de la culture turque au détriment des littératures arabe et perse. Six traductions paraissent au début du XX^{e} siècle, entre 1928 et 1939. En 1993 et 2001, la traduction de Sherif Onaran, *Binbir Gece Masallars* [Tales of the *Thousand and One Nights*] est réalisée à partir de la traduction française de Joseph Charles Mardrus. Sur l'importation des *Mille et Une Nuits* dans la littérature turque, voir BIRKALAN-GEDIK Hande A., "*The Thousand and One Nights in Turkish* : Translations, Adaptations, and Issues", in The Arabian Nights *in Transnational Perspective*, *op. cit.*, pp. 201-220.
[1123] PAMUK Orhan, « Lire ou ne pas lire les contes des *Mille et Une Nuits* », art. cit., p. 158.
[1124] *Id.*, *Le livre noir* [*Kara Kitap*, 1990], trad. Munewer Andaç, Paris, Gallimard, 1995, 480 p. Orhan Pamuk est né en 1952 à Istanbul. Ayant toujours vécu à Istanbul, il passe néanmoins trois ans aux Etats-Unis, de 2007 à 2010, où il enseigne notamment la littérature comparée à l'Université Columbia. En 2006, des poursuites judiciaires sont engagées contre lui en Turquie pour avoir reconnu l'existence du massacre arménien. Son premier roman est publié en 1982. *Le Livre noir* est un succès. Prix Nobel de Littérature en 2006 – une première pour un écrivain turc – il bénéficie d'une forte reconnaissance institutionnelle et « populaire ». Ecrivain majeur en Turquie, il est peut-être l'écrivain turc le plus connu internationalement. Préoccupé à ses débuts par la création d'une littérature nationale moderne, la lecture de Borges et Calvino l'en ont libéré.

> La Turquie possède une tradition sophistiquée de littérature hautement raffinée et ornementale. Mais les auteurs engagés ont vidé notre littérature de son contenu innovant. On retrouve beaucoup d'allégories qui se répètent dans les diverses traditions orales de Chine, d'Inde et de Perse. J'ai décidé de m'en servir et de les transposer dans l'Istanbul contemporain. J'ai tenté de mettre tout ensemble comme un collage dadaïste. […] j'y ai ajouté une trame policière […]. Mais il puise sa source dans la force de la culture américaine et mon désir d'être un auteur expérimental sérieux[1125].

Produits par cette tradition littéraire moyen-orientale, le *Mesnevi* de Mevlâna Djelâl ud-Dîn Rûmi et *Les Mille et Une Nuits* sont deux modèles importants pour le roman. Vue la thématisation des jeux du double, à savoir le vrai et le faux, l'authentique et l'imposture, le réel et l'irréel, l'œuvre de Jorge Luis Borges semble être un troisième modèle-clé. Il n'est pas explicitement revendiqué mais l'omniprésence du thème et de ses déclinaisons, y compris les réflexions que cela amène sur la réécriture, désigne sans trop de doutes l'écrivain argentin[1126] – qui a été important pour Pamuk.

L'intrigue principale du roman s'inspire du « conte d'Harûn ar-Rashîd et le faux calife » et de « l'atmosphère des films en noir et blanc de l'Istanbul des années 1940[1127]. » Le héros, Galip, recherche sa femme, amatrice de roman policier, et le frère de sa femme qui ont disparu. L'histoire policière se révèle être, progressivement, une quête herméneutique, initiatique ; la référence soufie, est directement parlante : la Quête de l'Autre (l'Aimée) est quête de soi. La disparition de sa femme crée un manque qui, spirituellement, engendre la quête de vérité. Mais au lieu de conduire à la vérité, l'enquête accroît le trouble, l'errance et le mystère.

En alternance avec cette intrigue principale, les chroniques rédigées par le cousin disparu envoient des messages cryptés, annoncent l'arrivée du Mahdi – le douzième imam des chiites –, rapportent des faits et des comportements étranges… Au gré des chroniques, il se bâtit, « en attribuant des noms aux choses en racontant des histoires dans ses chroniques, un univers où il se dissimulait et dont il ne livrait la clé à personne[1128]. »

Une de ces chroniques réécrit « l'Histoire du faux calife » en la transposant dans la Turquie contemporaine : le calife devient un général-président et le faux-calife un ancien camarade de l'école militaire qui, comprenant qu'il ne pourrait pas être le meilleur et donc devenir président, a refusé de n'être qu'un second, qu'une « pâle copie » attendant son heure. Ce général déguisé montre au vrai général déguisé en pauvre la ville, vidée par le couvre feu,

[1125] *Id.*, « Interview avec la *Paris Review* », dans *D'autres couleurs*, *op. cit.*, pp. 472-473.
[1126] Nous renvoyons, dans cette thèse, à la troisième sous-partie du chapitre 2 de la première partie.
[1127] *Id.*, « Lire ou ne pas lire les contes des *Mille et Une Nuits* », art. cit., p. 161.
[1128] *Id.*, *Le Livre* noir, *op. cit.*, p. 230.

aux « rues fantomatiques, aux murs croulants, aux cheminées démolies, aux fontaines sans eau […] les mosquées plongées dans le sommeil, pareilles dans la nuit à des géants de légendes[1129]. »

La nuit rétablit la vraie Istanbul que la lumière du jour empêchait de voir. Dans les souterrains de la ville, une autre population, composée de squelettes et de mannequins reproduisant des personnes de la surface, attend son heure. Une nuit viendra où les deux populations se retrouveront et fêteront l'union de la vie et de la mort. A la surface, la ville devient un livre pour Galip : les signes abondent mais résistent à l'interprétation.

Tout le roman joue sur le thème du double et du déchiffrage : les deux sont liés, puisque l'obstacle majeur à la révélation tient au brouillage entre le vrai et le faux. Les héros sont les premiers à participer : le héros, Galip, porte le nom d'un poète du XVIII^{e} siècle, tandis que Djélâl renvoie directement à l'auteur du *Mesnevi*. Ne parvenant pas à retrouver ni sa femme ni son cousin, Galip se fait passer pour ce dernier et forge de nouvelles chroniques. C'est une suite logique à la lecture des chroniques pendant de nombreuses années : « "C'est à cause de toi que je n'ai jamais pu être moi-même !" se dit-il. "C'est à cause de toi que j'ai cru à toutes ces histoires qui ont fait de moi un autre toi !"[1130] » Le traitement du thème du double et, donc, de l'authenticité et de la vérité, sature le roman. Motivé par l'hypotexte soufi, il débouche pourtant, grâce à la saturation, sur son détournement parodique et une remise en question d'une vérité à dévoiler en un lieu précis. Un personnage et Galip s'en font le relais : « La seule chose qui rendait mystérieux l'univers, c'était la présence du double que l'on héberge en soi, du frère jumeau avec qui l'on vit[1131]. » En parallèle de l'interprétation mystique, la quête de la vérité produit des analyses sur l'identité sociale et culturelle, également implicites dans le motif des sorties nocturnes d'Harûn ar-Rashîd : comment être soi tout en jouant le jeu des rôles sociaux ? Comment être soi et subir l'influence intellectuelle et sociale des autres ? Comment un peuple peut-il être lui-même alors qu'il imite les modèles de l'Autre ?

À ces questions, la pratique littéraire du double, le jeu sur le vrai et le faux, l'authentique et le plagiat, apporte quelques réponses : culturellement, le mélange de références et de modèles des littératures moyen-orientale et européenne illustre la position de l'écrivain dans le champ culturel à une époque où il n'est pas encore consacré

[1129] *Ibid.*, p. 327. Djelâl affirme également que tous les sultans ottomans sauf un se déguisaient pour arpenter leur capitale.
[1130] *Ibid.*, p. 201.
[1131] *Ibid.*, p. 351.

internationalement et où il prône la reconnaissance du double héritage culturel de la Turquie : tournée vers l'Europe, tournée vers l'Asie[1132].

Du point de vue de la littérature, de la *poïesis* et de la mémoire des œuvres, l'influence de Jorge Luis Borges est initiatrice et motrice : le jeu sur le vrai et le faux, le même et l'autre, l'authenticité sous le déguisement se manifestent dans les imitations, les citations, les détournements… Toutes ces pratiques d'incorporation, de mise à distance incrédule et d'adaptation aux circonstances font du chiffrage de la littérature le double du chiffrage du monde. C'est sans doute aussi la clé de l'unité des textes : si, comme chez Borges, un livre est tous les livres, que la littérature est comprise en tant que totalité où circulent, indépendants de la conscience d'un auteur, les motifs, les mythèmes, les récits… alors elle est la clé d'une union des ouvres littéraires d'où qu'elles viennent.

Deux des modèles du *Livre noir*, le *Mesnevi* – dont Djélâl affirme qu'il est plagié sous prétexte qu'il n'est fait que d'emprunt – et *Les Mille et Une Nuits* – au sujet desquelles la même remarque pourrait être formulée – montrent eux aussi la voie à suivre d'une pratique généralisée et assumée de la réécriture. Parmi les relations hypertextuelles possibles, le *Livre noir* privilégie, à l'égard des *Nuits* notamment, la citation, la référence et, conformément au motif central, le travestissement. Ainsi, dans l'intrigue principale, le début de « l'histoire d'Azîz et Azîza[1133] » est travestie par la contamination du genre de l'espionnage : les héros ne sont plus des beaux adolescents mais un maquereau et une entraîneuse : le maquereau est séduit par une princesse, fille du Shah d'Iran et de la reine d'Angleterre, et croqueuse d'hommes notoire. Dans les *Nuits*, les signes sont ceux que l'amante adresse à Azîz : ici, les signes sont sur une carte stratégique à récupérer.

Le motif central double, mêlant les sorties d'Harûn ar-Rashid et Mevlâna le derviche errant, fait le truchement entre la réécriture romanesque et les hypotextes principaux, *Les*

[1132] Dans une interview, Orhan Pamuk défend cette double culture : « La Turquie ne devrait pas s'inquiéter d'avoir deux âmes, d'appartenir à deux cultures différentes. La schizophrénie rend intelligent. Vous pouvez perdre le contact avec la réalité – je suis un auteur de fiction, je ne pense donc pas que ce soit une mauvaise chose – mais vous ne devriez pas vous inquiéter de votre schizophrénie. Si vous craignez trop qu'une part de vous tue l'autre, vous vous retrouverez avec un seul esprit. » PAMUK Orhan, « Interview avec la *Paris Review* », art. cit., p. 474.

[1133] Dans les *Nuits*, Azîz et Azîza sont cousins et s'aiment. Le jour de leur mariage, en allant à la noce, Azîz tombe amoureux d'une autre femme qu'il voit à une fenêtre et qui lui fait des signes. Captivé par elle, il arrive en retard à son mariage, tous les invités sont repartis et sa cousine l'attend. De manière invraisemblable, elle ne le blâme pas, écoute son histoire et le conseille pour interpréter les signes de la femme et mener à bien cet amour. Azîza est dévouée à son cousin et mourra peu à peu de ce sacrifice, sans que Azîz, caricature du personnage-type de l'adolescent immature, benêt et faible, ne se rende compte du mal qu'il fait. C'est un conte sur la faiblesse des jeunes hommes, le pouvoir sensuel des femmes et le tragique de l'amour-passion – Azîz, lâche et égoïste, sera finalement aimé par trois femmes et n'en aimera vraiment aucune, causant la mort d'une, trahissant les deux autres. Ici, le récit se détourne rapidement de son modèle.

Mille et Une Nuits, le *Mesnêvi* et l'œuvre de Jorge Luis Borges. Ce motif code d'une part le thème du double et son traitement littéraire, de l'imitation au travestissement, et, d'autre part, l'investissement du « réel » par les rêves. À la fin du roman, la révélation porte sur la nature du livre noir :

> Aujourd'hui, tout ce qu'il me reste de Ruya, ce sont seulement des écrits, ces pages obscures, toutes noires. […] je me rappelle une autre histoire, celle qui expliquait que le seul moyen d'être soi-même, c'était d'être un autre, ou alors de se perdre dans les histoires racontées par un autre ; et ces histoires, que j'ai tenté de disposer côte-à-côte dans un livre noir, m'émeuvent en me rappelant une autre histoire, puis une autre encore, exactement comme cela se passe dans notre mémoire ou dans les histoires d'amour des contes de chez nous, qui s'emboîtent les unes dans les autres, celle de l'amant perdu dans les rues d'Istanbul, et qui en devint un autre homme ; ou celle de l'homme qui se lança à la recherche du secret et du sens perdus de son visage ; si bien que je me plonge avec plus de plaisir encore dans mon nouveau travail, qui consiste à récrire de vieilles histoires, très, très anciennes, et que j'arrive à la fin de mon livre si noir[1134].

Les Mille et Une Nuits interviennent dans ce processus du souvenir littéraire et de la recréation dont elles sont elles-mêmes le paradigme. La confusion des histoires représenterait celle des identités : « Tout comme *Les Mille et Une Nuits*, le *Mesnevi* était une composition étrange et désordonnée, où une dernière histoire commence alors que la première n'est pas terminée, où l'on passe à une troisième avant la fin de la deuxième, et où les histoires inachevées sont sans cesse abandonnées, tout comme on se lasse d'une personnalité que l'on a adoptée pour en choisir une autre[1135]. » C'est de ce point de vue que, dans la lecture, on peut lire le *Livre noir* comme un palimpseste sur le modèle des *Mille et Une Nuits* : il en hérite non la structure mais une expérience de lecture associant la désorientation et la créativité qu'elle suscite. Autrement dit, bien que le *Livre noir* ne réécrive pas vraiment *Les Mille et Une Nuits*, il semble en raconter la lecture. Le roman serait ainsi le récit d'une expérience de lecture créatrice.

[1134] PAMUK Orhan, *Le Livre noir*, *op. cit.*, p. 472.
[1135] *Ibid.*, pp. 271-272.

3. Une anti-narration : *Schéhérazade et son romancier (2e édition)*

Radicalement (post)moderniste, expérimental, écrit en persan, *Schéhérazade et son romancier (2e éd.)* de Reza Baraheni puise à une bibliothèque fournie, contenant, comme dans le *Livre noir*, des œuvres des plusieurs littératures : *Les Mille et Une Nuits*, les *Nuits blanches* de Dostoïevski, *Anna Karenine* de Tolstoï, le *Portrait de l'artiste en jeune homme* de Joyce, *La Chouette aveugle* de Sadegh Hedayat, *L'Histoire de Joseph* de Thomas Mann, des poèmes de Rainer Maria Rilke, de Hölderin et du Persan Shahriâr, le Coran, le *Livre des Rois*, les *Sept portraits* de Nezami… L'auteur donne d'ailleurs la liste de ses sources en « hommage à la culture de divers pays et de trois continents, dont sont issues l'imagination fougueuse et la pensée fertile de son personnage principal[1136]. »

En dépit de ce que notre bref commentaire soulignera, c'est également un roman humoristique ; un humour à la manière de John Barth parfois, une distance railleuse et ironique à l'égard de ce qui est dit, pour ne pas que le lecteur soit trop crédule ou trop fasciné ou trop sérieux ; un humour qui craint qu'on oublie le plaisir et la gratuité.

En étudiant sa pièce de théâtre *Lilith*, montée en 2007, nous avons vu qu'elle mettait à bas le mythe biblique de la création en tant que fondation de cultures reposant sur des oppositions tranchées. La comparaison avec d'autres écrivains qui refusent à ce mythe sa prétention à imposer un imaginaire, un « partage du sensible » et une Vérité suprême – par exemple Jamel Eddine Bencheikh et Hawa Djabali à sa suite– nous fait apprécier la radicalité de la démarche entreprise par l'écrivain iranien. Son approche, avant-gardiste d'un certain point de vue, consiste à retrouver comment penser autrement que dans le choix d'une opposition pour une autre ou encore d'un entre deux. L' « inimpossible » est la formule qui manifeste non le résultat d'une dialectique mais le refus de choisir. La formule est d'abord politique. Elle n'est pas non plus une catégorie à valeur académique : son inventeur est le personnage de Bib Oghli, victime de supplices et maltraitant sa femme à son tour. L'enjeu est de se détourner d'un imaginaire imposé, conventionnel : « À chaque époque, écrivain et lecteur sont soumis à des conventions. Celles-ci sont dictées par la culture dominante de cette époque. Autrement dit, un imaginaire programmé à l'avance gère l'esprit de l'un et de l'autre[1137]. »

[1136] BARAHENI Reza, *Schéhérazade et son romancier (2e éd.), ou l'Auschwitz privé du Dr Charifi* [2000], tr. fr. Katayoun Shahpar-Rad, Paris, Fayard, 2002, p. 491.
[1137] *Ibid.*, p. 446.

Tout part du motif typique de l'écrivain confronté à ses personnages et de la réflexivité dans une structure de récits emboîtés : un romancier écrit un roman où un romancier raconte l'histoire de la mort d'Âzâdeh khânom et de son mari Bib Oghli, lui-même racontant l'histoire de sa femme. Les lignes de partages sont franchies par les personnages qui refusent d'êtres tués par leur romancier et par le premier romancier qui est mis sur le même plan. De même, la hiérarchie quantitative entre récit enchâssant et récit enchâssé n'existe pas : les deux ont autant d'importance. Ajoutons à cela une logique très souvent contrariée et nous obtenons un dérèglement massif des codes où les signes de la mise en abîme et des franchissements verticaux et horizontaux garantissent des balises minimales pour la lecture.

Au premier abord, Reza Baraheni paraît reprendre l'idée symboliste d'une immortalité de Shahrâzâd pour la pousser à bout : Shahrâzâd, ou Âzâdeh khânom, une de ses apparitions, est la femme inspiratrice de la création, le symbole de la Création – qui est donc féminine, comme nous l'avons vu dans la pièce *Lilith*. Âzâdeh khânom représente « l'imagination de l'univers » :

> Les difficultés auxquelles tu es confronté sont si nombreuses que tu te perds dans ton histoire. Cependant, tu ignores que le fait d'écrire au sujet de la disparition de cet être et de la disparition dans l'écrit dans le but de retrouver ce même être aboutissent en définitive à trouver non pas l'être perdu, mais l'écrit. Or l'auteur, tout auteur m'appartient. Car j'ai le pouvoir d'être à la fois moi et toi. Tous entrent facilement en moi et en ressortent. Il ne t'arrive jamais de te retrouver simultanément en deux temps distincts ; moi, je suis l'imagination de l'univers. Si je porte un enfant dans mon ventre, je suis à la fois moi-même dans le présent et le futur dans le présent. L'imagination, c'est d'aller vers l'avenir ; l'enfant passe de ma peau vers l'avenir. […] Tu sais que j'ai été la première à manger le fruit défendu. Manger grâce à ces deux lèvres et à cette bouche commune dont je t'ai parlé. Manger et moi n'ont plus fait qu'un. L'acte de manger s'est fondu en ma personne et un espace galactique constitué par cet acte s'est créé en moi, un espace aussi large que celui occupé par des myriades d'étoiles[1138].

Âzâdeh khânom a une histoire mais en soi elle est une forme vide et libre : « Âzâdeh khânom » signifiant d'ailleurs « madame Libre ».

La quasi-identité entre Lilith et Shahrâzâd est déjà traité dans le roman à partir du *Livre des êtres imaginaires* de Jorge Luis Borges – avant de l'être plus tard dans *Lilith*,. En vertu du refus des oppositions binaires, le personnage d'Âzâdeh khânom est une version de Shahrâzâd ; elle est et n'est pas Shahrâzâd ; de même, Shahrâzâd, qui a un lien mystérieux avec Lilith, est et n'est pas Lilith. Les propos et « révélations » du personnage perturbent complètement la manière de penser de l'écrivain :

[1138] *Ibid.*, p. 175. Azâdeh s'adresse au personnage-écrivain Charifi.

> « Cette créature ne ressemblait à aucune des femmes que Charifi avait connues à travers la littérature. ce n'était ni Anna Arkadiévitch Karénine, ni Nastenka, […] ni […] des femmes comme Viriginia Woolf, Gertrude Stein ou Anaïs Nin. […] Elle n'était pas non plus le résultat d'une interaction entre tous ces arts. Elle ne pouvait être par ailleurs l'amalgame de tout ce qu'ils recelaient de plus proche du rêve. Rien à voir avec celle que la masturbation mentale d'un homme aurait inventée pour satisfaire ses pulsions, dans un monde mortel ou condamné à disparaître. C'était le résultat d'un décalage étrange, non seulement d'un, mais de multiples décalages étranges, dans la représentation imaginaire de la féminité et de la grâce. Mais peut-être n'était-ce pas cela non plus. C'était une femme qui était faite de toutes sortes de non, de tous les refus opposés à toutes les représentations de la féminité ; elle était faite d'anti-mots, d'anti-images, d'anti-films et d'anti-narrations. Il se rendait compte que c'était un flux, oui, une féminité fluctuante, et qu'elle n'était toutefois ni une figure métaphorique, ni une figure typique, ni une combinaison de toutes ces singularités[1139].

Par refus, le roman empêche tout cliché de la Shahrâzâd exotique : détournant au contraire la représentation contemporaine de la femme musulmane, l'écrivain nous montre des photographies où elle apparaît avec divers visages, tête nue, voilée, démultipliée ou inidentifiable, revêtue d'une burqa.

« Anti-narration » : il s'agit bien de cela dans *Schéhérazade et son romancier (2e éd.)*. Une lecture hâtive nous ferait confondre Shahrâzâd et l'inspiration : au fond, derrière les torsions et les négations, ce ne serait qu'une reformulation du mystère éternel. Mais cela reviendrait à reconduire l'opposition du spirituel et du corporel. Allégorie de la créativité et de la dimension idéologiquement féminine de celle-ci, Azadêh Khânom est plutôt le principe d'une « libre imagination », opposée à l' « imaginaire programmé par avance » : « Nous voulons entrer dans un espace où le monde s'adonne à un jeu libre. Ce jeu n'a rien à voir avec la physique ni avec la métaphysique. Si nous en supprimons la figure principale, il restera la libère imagination et le jeu continuera librement[1140]. »

Le personnage d'Âzâdeh khânom se révolte contre le romancier et revendique l'écriture du roman. À cette occasion, elle donne la « fable » du roman : « C'est lui qui se bat contre le romancier. Et c'est cela qu'on appelle crise. Comme le personnage n'est pas réel, il peut continuer d'écrire jusque dans les siècles des siècles[1141]. » L'utopie d'Azadh Khânom proclame un romancier libéré de ses conditionnements socioculturels et qui pourra « transmigrer d'un sexe à l'autre, ou d'une sexualité à l'autre sans être dominé ou dominant. Être à la fois en deçà, dans et-au-delà du langage. Être éveillé ou endormi, ou un mélange des deux dans n'importe quelles proportions[1142]. » Dans ces lignes, la transmigration est l'idée philosophique de la réécriture. C'est pourquoi le seul conte des *Nuits* que prononce Âzâdeh khânom s'effectue par intrusion d'une histoire dans une autre : Âzâdeh khânom prend le nom

[1139] *Ibid*., p. 182.
[1140] *Ibid*., p. 180.
[1141] *Ibid*., p. 444.
[1142] *Loc. cit.*

de « Tchehr Âzâde », s'immisce dans les *Nuits blanches* de Dostoïevski et, de là, dans le corps de Nastenka par la bouche de laquelle elle raconte, à « Fédor » qui a pris la place du fiancé sur le pont de Saint-Pétersbourg, le « Conte du trésor enfoui ».

Le roman de Reza Baraheni ne prône ni la table rase ni le nihilisme radical ; les expérimentations narratives n'abjurent pas les traditions littéraire. Shahrâzâd est le signe de la recréation. Bien que la révolte contre le partage idéologique du sensible risque d'être emportée par la crise qu'elle entretient, *Schéhérazade et son romancier* (2e éd.) défend et manifeste une mémoire littéraire recréée par les expérimentations du langage, les pastiches et les détournements parodiques[1143].

Shahrâzâd garantit la recréation de la mémoire littéraire et artistique face à ce qui la nie, y compris le romancier contraint. Cette expérimentation se heurte pourtant au vide qu'elle peut engendrer : la libre imagination, cela peut être aussi une imagination qui tourne à vide, consumant toute ressource. Néanmoins, cette nous ramène vers la mémoire littéraire collective dont *Les Mille et Une Nuits* sont devenues l'exemple plus visible et peut-être le plus édifiant.

[1143] Un exemple : le romancier réécrit une scène des Nuits blanches de Dostoïevski : l'écrivain russe prend la place

4. Les heures créoles et l' « Antillaise Shéhérazade »

> « Pour nous deux, préservons la mémoire, mais laissons-la improviser[1144]. »

L'île et une nuit de Daniel Maximin : le titre de ce troisième volet de la trilogie romanesque de l'écrivain guadeloupéen laisse entendre l'affinité avec les *Nuits* : se substituant au millier d'années, l'île en récupère la symbolique temporelle de lutte contre la mort. Le jeu intertextuel faisait entendre le temps dans l'espace signifie d'entrée l'espace-temps de la géopoétique écrite par Daniel Maximin, d'abord dans ses romans et son essai *Les fruits du cyclone : une géopoétique* de la Caraïbe. A l'image du titre, les renvois aux *Nuits* sont discrètes, rares et allusives.

Les sept heures de *L'île et une nuit* racontent la résistance de Marie-Gabriel au cyclone qui ravage la Guadeloupe. C'est une résistante toute intérieure : barricadée, la femme est seule et n'a que les souvenirs et les rêves pour survivre jusqu'à la fin. « Bien au chaud dans l'histoire vraie, notre imagination non plus ne doit pas quitter l'intérieur de la maison. Surtout ne pas délirer. Mais rêver de l'intérieur[1145]. »

A chaque heure, sa voix : le récit conjugue le présent à toutes les personnes : nous à la première heure, vous adressé à Marie-Gabriel à la deuxième, son « je » à la troisième, le « il » de l'œil du cyclone à la quatrième, le « tu » par lequel le cyclone s'adresse à Marie-Gabriel, la synthèse du conte à la sixième heure et le « je » de l'écrivain s'adressant à son personnage à la septième. Cette conjugaison est une gamme à plusieurs clés, à commencer par l'homophonie : jeu, île, aile, qui est la conjugaison de la culture antillaise, complétée par le nous qui est un « toi+moi » de la fraternité et de l'amour. Elle définit une série de relations : du personnage au passé, aux êtres absents et à son île ; et de l'écrivain au personnage. Cette polyphonie des

---

[1144] MAXIMIN Daniel, *L'Ile et une nuit*, Paris, Editions du Seuil, 1995 ; rééd. « coll Points », 2002, p. 158. Les deux précédents romans composant la trilogie romanesque sont : *L'Isolé Soleil*, paru en 1981, et *Soufrières* en 1987. Dans la suite de cette trilogie, un récit autobiographique, *Tu, c'est l'enfance*, un recueil de poèmes *L'invention des désirades* et un essai, *Les fruits du cyclone*, approfondissent une œuvre très unifiée, dense et cohérente dans ses problématiques sur l'identité antillaise. Né le 9 avril 1947 à Saint-Claude en Guadeloupe, Daniel Maximin fait ses études primaires en Guadeloupe pour rejoindre ensuite Paris. Il fait ses études universitaires à la Sorbonne en Lettres et en anthropologie puis passe une maîtrise de littérature comparée en 1969. Professeur de français dans un lycée de la région parisienne, il s'intéresse fortement au théâtre. Par la suite, il produit des émissions radiophoniques à Radio France. De 1980 à 1989, il occupe le poste de conseiller littéraire aux éditions Présence Africaine pour ensuite devenir Directeur Régional des Activités Culturelles de la Guadeloupe de 1988 à 1995. En 2005, il est Conseiller à la Mission pour les Arts et la Culture au Ministère de l'Éducation nationale, il s'occupe de l'organisation de l'année de la Francophonie, dont le festival *francofffonies*, et il est régulièrement concerné par les cérémonies de l'abolition de l'esclavage.

[1145] *Ibid*., p. 25.

voix est un appel à l'amitié amoureuse, à l'amitié fraternelle et à la résistance complice : « Qui marche seul n'avance pas. Qui meurt seul ne sème pas[1146]. »

Jusqu'à la septième heure, en l'absence de référence claire aux *Nuits*, l'analogie entre la résistance de Marie-Gabriel au cyclone et le conte de Schéhérazade repose uniquement sur le titre. On aperçoit en passant une allusion à « l'Histoire du dormeur éveillé » mais elle ne concerne qu'indirectement la résistance, comme l'histoire à laquelle elle renvoie. L'héroïne imagine une conversation avec son ami-amant, Adrien : « Avec toi et moi, dormeurs éveillés toujours disponibles d'une oreille, attentive à écouter le tracé des désirs de séparation[1147].» L'allusion fait le lien entre le « rêve éveillé » de cette troisième heure et une éthique de l'amour. Elle fait signe aussi en direction de la relation de l'écrivain et du personnage à la septième heure : il lui parle alors qu'elle est endormie.

Les références directes aux *Nuits* apparaissent à la fin, au cours de la septième heure, où « l'écrivain » demande au personnage de choisir sa mort, afin qu'elle et lui puissent renaître « où l'on n'accuse personne de sa vie retrouvée » :

> Seulement je sais aussi que, pour imaginer renaître de la mort, tu n'as jamais eu confiance que dans le feu. Alors pour mieux rester encore en notre vie, tu vas me demander de te laisser attendre de disparaître brûlée, calcinée, incinérée. *Comme la princesse et le génie réduits en cendres à la cinquante-deuxième nuit*. Et tu vas plaider ton sursis avec l'histoire d'amour du poète et de sa femme brûlée vive dans sa chemise de soie, fuyant vers la fenêtre où l'attendait le grand vent pour attiser sa flamme[1148].

La cinquante-deuxième nuit dans la traduction d'Antoine Galland renvoie effectivement à « l'histoire du deuxième calender ». La phrase en italiques se réfère au combat entre la princesse et le Génie. La phrase suivante semble transposer cette scène et suggère une structure d'enchâssement à venir. La référence au conte des *Nuits* est une sentence de mort pour l'écrivain autant que pour son personnage : dans le conte, le Génie meurt d'abord, la princesse ensuite…

Plus loin, c'est le cyclone qui est à son tour comparé à un Génie : « Il y faudra la millième heure d'une huitième nuit pour imaginer sa délivrance avec une pêche miraculeuse de poissons aux quatre couleurs[1149]. » Dans « l'Histoire du pêcheur et du génie », le Génie accepte de couper court au cycle de la vengeance et, pour prouver qu'il n'a plus d'intentions hostiles envers le pêcheur et pour remercier celui-ci de l'avoir cru, il l'emmène à un lac

[1146] *Ibid*., p. 12.
[1147] *Ibid*., p. 52.
[1148] *Ibid*., pp. 159-160. C'est l'écrivain qui souligne.
[1149] *Ibid*., pp., 166

rempli de poissons multicolores. Cette pêche miraculeuse a lieu à la 18e nuit dans la traduction de Galland – l'écrivain fait une entorse à la référence exacte : la 18e nuit devient la 8e pour s'identifier directement à la 8e heure d'après le cyclone.

Les deux références mi-explicites mi-allusives aux contes des *Nuits* convergent pour faire de l'écrivain un double du cyclone : non seulement ce sont deux génies, mais l'écrivain, en imposant à Marie-Gabriel de choisir sa mort, devient le génie terrorisant le pêcheur… à partir de la 8e nuit : « Non, ta mort est certaine, dit le génie, choisis seulement de quelle sorte tu veux que je te fasse mourir[1150]. » Le romancier prévient l'interprétation qui associerait le génie à la toute puissance : « À défaut de me demander du feu, tu vas me dire : Pourquoi n'emploies-tu pas ton art à empêcher la mort, puisqu'il te sert aussi à créer des vivants ? Et je te répondrai que je suis messager et non pas magicien. Et que même les magiciens des cirques n'ont jamais pu tirer vivants des entrailles des morts que des colombes et des foulards multicolores pour les adieux[1151]. » Il est vrai que le génie, tout être de feu et de magie qu'il soit, est soumis à des lois. Entre l'écrivain et celle qu'il surnomme enfin « Antillaise Shéhérazade », il n'est plus question de mort mais d'une séparation à négocier. Au terme des sept heures de résistance et de renaissance, la Shéhérazade de Daniel Maximin est libre de « disparaître ou de renaître par d'autres voix[1152]. »

À la sixième heure, l'invention d'un conte antillais moderne, fait d'éléments disparates, mettait en abîme cette renaissance par la création. Le roman se recrée un mythe d'origine de l'île et de l'homme, réinvention de la tradition orale au cœur du présent. C'est un conte d'enfants « nés tout grands par manque de temps pour l'innocence nue, d'enfants sans origine par manque d'espace pour trier les couleurs[1153]. » Comme l'enfant de la sixième heure, Marie-Gabriel vit une initiation pour accéder à sa renaissance : pour l'île, le cyclone et tous les cataclysmes de la nature, sont une violence régénératrice, la seule capable de vaincre la violence des hommes et les aliénations de l'Histoire. L'écrivain est cet être de l'imaginaire

[1150] *Les Mille et Une Nuits*, trad. Antoine Galland, éd. cit., vol. 1, p. 68.
[1151] MAXIMIN Daniel, *op.* cit., p. 162.
[1152] *Ibid*., p. 166. Christiane Chaulet-Achour propose une interprétation proche : « En commençant par l'allusion à la 10e nuit, le narrateur insisterait sur l'idée de mise à mort du libérateur en un parallèle où le génie est sa métaphore. Pour se prouver qu'il est bien le maître de son œuvre, le narrateur engage un combat à mort avec sa créature, comme à la 52e nuit. On sait, par les deux romans antérieurs, que Marie-Gabriel a toujours souhaité mourir par le feu. La citation de la 7e nuit est celle d'une autre proposition de mort : la mort par l'eau. Mais l'eau ne pouvait être espace d'anéantissement car elle a rejailli en « eaux » maternelles de renaissance dans le conte de la sixième heure […]. L'impasse et la nécessité de la séparation sont ressenties comme une souffrance par le narrateur qui, semblable au prince ensorcelé de la 27e nuit, dit son désir profond de mettre un terme à la trilogie pour passer à une autre voie de création. Alors peut se rêver, sans s'accomplir encore, une pêche miraculeuse aux poissons aux quatre couleurs, comme dans la 8e nuit ; le poisson est un motif commun au conte arabe et au conte antillais… C'est bien de l'espace magique de la parole contique dont il est question ici ! » CHAULET ACHOUR Christiane, *La trilogie caribéenne de Daniel Maximin*, Paris, Karthala, 2000, pp. 108-109.
[1153] MAXIMIN Daniel, *op. cit.*, p. 154.

qui accompagne le personnage vers sa renaissance au cours d'une dévastation fertile de l'île et qui, décidant d'abord de la tuer et mourir avec elle, lui laisse finalement la vie sauve avec les promesses de l'avenir.

L'île et une nuit récapitule dans ses pages les mécanismes créatifs de la résistance culturelle aux prisons de l'esclavage et de la colonisation. L'écrivain, héritier de cette tradition du marronnage artistique, bricole des « débris » d'histoire, de géographie et de culture afin d'en inventer une synthèse offerte au devenir. Marie-Gabriel est le corps qui donne vie, avec l'aide de l'écrivain, à cet héritage réinventé d'un peuple sans généalogies souveraines.

Pour dire une Histoire tourmentée, agencement de mémoires torturées, l'écriture refuse l'évidence, se fait suggestive et symbolique, et musicalise la langue. Avec la « parole de nuit », le marronnage *de* et *dans* l'imaginaire et l'Histoire emprunte les sentiers d'une écriture subversive, habitée par la *surconscience* linguistique et porteuse d'un point de vue décentré sur l'Histoire. La création littéraire fait la synthèse d'héritages, historiques et culturels, déjoués et rejoués – le modèle de cette recréation étant le jazz. *L'île et une nuit* est à l'opposé de la somme et du roman encyclopédique : dans cette ponctuation des deux romans précédents, *L'Isolé Soleil* et *Soufrières* se redisent et se condensent, rappelés au cours de ces sept nuits par un réseau intratextuel aussi présent que les « voix » des autres artistes et écrivains ; la culture antillaise telle que Maximin la conçoit, s'y synthétise. Cette polyphonie, imagée par le soliste dans un orchestre de jazz, crée un commun qui n'est pas identité de tous à tous dans la communauté, mais improvisation vers et à partir de la partition commune. Trois modèles se partagent ainsi l'écriture de l'*Ile et une nuit* : le conte antillais, le conte de Schéhérazade et la poétique inspirée de la musique[1154].

Le traitement des *Mille et Une Nuits* est révélateur de la pratique intertextuelle, hypertextuelle de Daniel Maximin : en plus des références, le texte abonde en citations

[1154] Dans toute l'œuvre romanesque de Maximin et dans sa poésie, la musique sert de guide dans les voies à explorer. La musique et la danse montrent l'exemple d'une créativité inventée depuis une prison des sens et depuis le cri, elle figure la création en tant qu'elle représente toute inventivité à partir d'une contrainte : « La musique est l'un des plus importants moyens de communication. D'abord parce qu'elle a suppléé l'absence de langage, l'absence d'écriture, l'absence du droit à la parole. Le droit à la communication était bloqué surtout avec des gens qui avaient des langues différentes. À un moment donné, le chant s'élève, peu importe dans quelle langue, mais il génère par lui-même, par sa musicalité, un message de communication pour ceux qui entendent. […] Dans la Caraïbe, […] la musique est une langue supplémentaire. C'est une langue créée par la Caraïbe francophone essentiellement. La musique est la première des langues, avant le français, l'anglais, l'espagnol et aussi quelques autres langues plus minoritaires comme le créole. A côté de ces grandes langues européennes et le créole, il y a une cinquième langue, essentielle, vitale, qui est la langue de la musique, notre langue commune. » Extrait d'un entretien inédit avec Daniel Maximin, réalisé en 2005.

détournées et allusives, reprises à ses romans précédents ou à d'autres écrivains : Aimé Césaire, René Menil (« Nous ramassions des injures pour en faire des diamants »), Sony Labou Tansi (« Les yeux du volcan n'auront pas su te prolonger d'une vie et demie… »)… Tous ces emprunts allusifs, détournés ou non, favorisent la complicité avec le lecteur qui saura les reconnaître. Cela implique aussi, évidemment, que ce lecteur ait des « souvenirs » de lecture communs avec ceux de l'écrivain…

Avec les allusions aux *Nuits*, une connivence du conte d'ici vers d'autres récits s'établit. La reconnaissance possible de traces des *Mille et Une Nuits* dans *L'île et une nuit* est intéressante pour la connivence qu'elle suppose entre deux créolisations de l'imaginaire, la complicité culturelle avec la méditerranée européenne, africaine et moyen-orientale, cet autre espace d'un commun des cultures :

> Méditerranée et Caraïbe, deux mers, deux centres de mondes, où le monde entier s'est donné rendez-vous. […] La Méditerranée, si anciennement métisse, fécondée d'invasions transcontinentales, aussi à la naissance de trois grandes religions dont la force centrifuge à répandu sur le monde tant le sel que les larmes. La Caraïbe, qui fait se rencontrer l'Europe, l'Asie et l'Afrique en Amérique, dans cette civilisation de la plantation, ce paradis raté qui va de la Nouvelle-Orléans jusqu'à Bahia, en passant par notre chapelet d'îles qui constituent autant d'Arches de Noé[1155]…

Ce sont deux espaces de « créolité », où la notion, détournée, s'écarte de son étymologie, de ses référents historiques et de la revendication identitaire de *l'Éloge de la créolité* de Jean Bernabé, Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau. Pour Maximin, elle est le principe créateur dont le symbole géographique est l'archipel caraïbe :

> Le créole est plutôt une dimension culturelle qui dépasse la géographie et l'histoire : on peut *devenir* créole tout en étant européen, japonais. Ce point de vue de la musique est très intéressant à suivre comme modèle identitaire. Ça dépasse les frontières exactement politiques ou géographiques. […] La créolisation caribéenne s'est faite beaucoup aussi hors de la Caraïbe. […] Ce ne sont pas les Français, les Anglais, les Espagnols qui ont fait la Caraïbe, c'est au contraire ceux qui ont lutté ensemble chacun chez soi et fabriqué une certaine forme de résistance et de culture de résistance […][1156].

« Frère cadet » d'Aimé Césaire, premièrement, mais également de Suzanne Césaire[1157], Frantz Fanon, Jacques Roumain, Léon-Gontran Damas, Nicolás Guillén, Wilfredo Lam, des musiciens de jazz et des musiques antillaises, Daniel Maximin défend à travers ses créations et ses interventions culturelles cette créativité « marronne », née de la résistance et de la

[1155] Daniel Maximin cité dans CHAULET ACHOUR Christiane, *op. cit.*, p. 6.
[1156] Entretien inédit.
[1157] Voir son édition des articles publiés par Suzanne Césaire dans la revue *Tropiques* : CÉSAIRE Suzanne, *Le grand camouflage : écrits de dissidence (1941-1945)*, éd. Daniel Maximin, Paris, Seuil, 2009, 123 p.

pratique du détour, inhérente à la culture guadeloupéenne et antillaise. Dans *L'île et une nuit*, la renaissance de Marie-Gabriel, à la suite du cyclone, grâce à la création, est à l'image de la renaissance de l'île après chaque cyclone et de la culture antillaise après l'esclavage et la colonisation.

En rendant visible l'écrivain, la septième heure de *L'île et une nuit* rend manifeste les enjeux de la création littéraire. La résistance et la renaissance de Marie-Gabriel, femme-mémoire, femme-imaginaire, figure le marronnage littéraire à l'œuvre dans le texte et narrativise une mémoire de la culture antillaise en son archipel. La survie de cette « Shéhérazade Antillaise » engage toute la mémoire dont elle est porteuse : sa mort, avant la renaissance, entraînerait la disparition symbolique de cette mémoire.

L'île et une nuit est un conte de la renaissance, l'histoire de cette « Arche de Noé » révélée par sa mise en abîme dans le conte étiologique de la sixième heure et rejoué dans le conte enchâssant. Ce ne sont pas de nouvelles *Mille et Une Nuits* mais un conte antillais moderne, prenant aux *Nuits* l'exemple de la mémoire à faire survivre pour les créations à venir, car des *Nuits* à *L'île et une nuit* et au-delà, « chaque livre en appelle un autre pour offrir un lendemain à sa fin[1158]. »

[1158] MAXIMIN Daniel, *L'île et une nuit*, *op. cit.*, p. 48.

5. Le livre de la mémoire : *A la recherche du temps perdu*

> « Lorsqu'on veut se rappeler quelque chose, on doit d'abord l'oublier, et ensuite la mémoire le fait revenir. Le rêve est une des formes de cet oubli[1159]. »

On sera peut-être étonné de finir avec *À la recherche du temps perdu*. *A priori*, tant Schéhérazade et son romancier que *L'île et une nuit* n'ont pas vraiment de point commun avec la *Recherche*, hormis la référence aux *Mille et Une Nuits* et la figuration de la création confrontée à la mort. Mais, justement, ces points communs, bien que succincts, esquissent un schème possible mettant en jeu, par le personnage, la « bibliothèque » et la mémoire des œuvres.

Ce n'est que dans les toutes dernières pages de la *Recherche*, aux abords du moment où l'œuvre va se retourner sur elle-même pour recommencer que le Narrateur, qui finit de révéler le projet de l'œuvre à venir, évoque deux des modèles possibles :

> Moi, c'était autre chose que j'avais à écrire, de plus long, et pour plus d'une personne. Long à écrire. Le jour, tout au plus pourrais-je essayer de dormir. Si je travaillais ne serait-ce que la nuit. Mais il me faudrait beaucoup de nuits, peut-être cent, peut-être mille. Et je vivrais dans l'anxiété de ne pas savoir si le Maître de ma destinée, moins indulgent que le sultan Sheriar, le matin quand j'interromprais mon récit, voudrait bien surseoir à mon arrêt de mort et me permettrait de reprendre la suite le prochain soir. Non pas que je prétendisse refaire, en quoi que ce fût, *Les Mille et Une Nuits*, pas plus que les *Mémoires* de Saint-Simon, écrits eux aussi la nuit, pas plus qu'aucun des livres que j'avais aimés dans ma naïveté d'enfant […]. Mais, comme Elstir Chardin, on ne peut refaire ce qu'on aime qu'en le renonçant. Sans doute mes livres eux aussi, comme mon être de chair, finiraient un jour par mourir. Mais il faut se résigner à mourir. On accepte la pensée que dans dix ans soi-même, dans cent ans ses livres, ne seront plus. La durée éternelle n'est pas plus promise aux œuvres qu'aux hommes.
>
> Ce serait un livre aussi long que *Les Mille et Une Nuits* peut-être, mais tout autre. Sans doute, quand on est amoureux d'une œuvre, on voudrait faire quelque chose de tout pareil, mais il faut sacrifier son amour du moment, ne pas penser à son goût, mais à une vérité qui ne vous demande pas vos préférences et vous défend d'y songer. Et c'est seulement si on la suit qu'on se trouve parfois rencontrer ce qu'on a abandonné, et avoir écrit, en les oubliant, les "Contes arabes" ou les "Mémoires de Saint-Simon" d'une autre époque[1160].

[1159] BORGES Jorge Luis, *Conversations à Buenos Aires* [*Dialogos Jorge Luis Borges con Ernesto Sabato*, 1996], trad. Michel Bibard, Monaco, Le Rocher, 2001, p. 135.
[1160] PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu* [1913-1927], Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1987-1989, vol. 4, p. 621.

La résurgence des *Mille et Une Nuits* dans le flux de la pensée semble suivre deux lignes de signification : l'une concerne la survie à la mort, l'autre concerne la technique de réécriture. Ces deux lignes se tiennent par l'enjeu du roman : la mémoire. Dans un premier temps, le modèle des *Mille et Une Nuits* relève d'une analogie comme spontanément faite par le Narrateur à partir de la longueur d'une narration dont la poursuite dépend d'un sursis. Il s'écarte d'un projet de réécriture pour le restreindre dans un second temps : ce ne sont pas *Les Mille et Une Nuits*, mais ça en aurait au moins la longueur. Dans un troisième temps, il explicite la révélation des modèles : ils ont été oubliés volontairement – renoncés – mais reviennent par l'autre versant, se hissant à la conscience depuis l'inconscient, depuis l'intériorité. Le livre des *Mille et Une Nuits* est en dépôt dans le livre de la mémoire.

Échappées du livre intérieur, *Les Mille et Une Nuits* gagnent la conscience stylistique, ponctuellement mais régulièrement d'un Narrateur qui dit les relire sans cesse[1161].

5.1. Les images de l'enfance

Les renvois aux *Mille et Une Nuits* ne sont jamais très exacts dans la *Recherche* : il s'agit bien de résurgences de la mémoire littéraire dans l'écriture, de l'immixtion des œuvres littéraires dans la perception et le discours, avec les distorsions, les à-peu-près et les hybridations que cela suppose.

Les premières références aux *Mille et Une Nuits* apparaissent sur les assiettes peintes de Tante Léonie : « Son déjeuner lui était une distraction suffisante pour qu'elle n'en souhaitât pas une autre en même temps. "Vous n'oublierez pas au moins de me donner mes œufs à la crème dans une assiette plate ?" C'était les seules qui fussent ornées de sujets, et ma tante s'amusait à chaque repas à lire la légende de celle qu'on lui servait ce jour-là. Elle mettait ses lunettes, déchiffrait : Ali-Baba et les quarante voleurs, Aladin ou la Lampe merveilleuse, et disait en souriant : "Très bien, très bien"[1162]. » Ces images et ces titres appartiennent aux habitudes de l'enfance : ce sont des clichés issus de l'enfance, des images banalisées et auxquelles ont tient. Ce sont également des clichés de la mémoire collective des *Nuits* : Ali Baba sauvé par son esclave, Aladin élevé par sa lampe, Shéhérazade et son ingéniosité[1163].

Les réminiscences littéraires, images et motifs narratifs donnés par les livres sont des sésames de l'imaginaire livresque pour dire l'émotion, plus précisément des sésames pour

[1161] *Ibid*., vol. 3, p. 753.
[1162] *Ibid*., vol. 1, p. 56.
[1163] *Ibid*., vol. 3, p. 638.

accéder au dire et, au delà, accéder à l'émotion. Dans l'interprétation ci-dessous, les réminiscences des *Mille et Une Nuits* dessinent les contours d'une double mémoire des *Mille et Une Nuits*, l'une de couleurs, l'autre inquiétante, qui nous orientent vers ce que pourrait être le modèle mémoriel des *Nuits*.

A Balbec, une tarte à l'abricot dégustée en compagnie des jeunes filles ramène le héros vers les gâteaux de Gilberte, vers Combray et, delà, aux assiettes coloriées :

> J'aurais bien voulu les revoir, mais ma grand-mère ne savait pas ce qu'elles étaient devenues et croyait d'ailleurs que c'étaient de vulgaires assiettes achetées dans le pays. N'importe, dans le gris et champenois Combray, leurs vignettes s'encastraient multicolores, comme dans la noire Église les vitraux aux mouvantes pierreries, comme dans le crépuscule de ma chambre les projections de la lanterne magique, comme devant la vue de la gare et du chemin de fer départemental les boutons d'or des Indes et les lilas de Perse, comme dans la collection de vieux Chine de ma grand-tante dans sa sombre demeure de vieille dame de province[1164].

Les couleurs et la lumière de l'imagination émergent de la grisaille, du crépuscule, de la pénombre, bref de l'absence : le réseau sémantique suggère l'émergence d'un rêve polymorphe, multicolore et matériel[1165]. La connotation érotique tient à la réminiscence des lilas de *Du côté de chez Swann*, comparés à de « jeunes houris qui gardaient dans ce jardin français les tons vifs et purs des miniatures de la Perse[1166]. » Dans ce passage, les parallélismes font voisiner le mysticisme de l'église et l'aura légendaire des Guermantes, l'enfance rurale et l'ouverture sur un Orient lointain, sensuel quand il dépend des fleurs, domestiqué quand il appartient à l'univers de Tante Léonie. La description des lilas est à différencier du merveilleux enfantin des *Nuits* : ce sont les *Nuits* adultes, plus érotiques, « traduction du désir[1167]. »

La sensualité des *Nuits* se confirme dans *Le Côté de Guermantes* :

[1164] *Ibid*., vol. 2, 238. C'est encore une fois la « chaîne alimentaire » qui fait ressurgir les assiettes et les *Mille et Une Nuits*.

[1165] Dans l'ensemble de la *Recherche* et en particulier dans les épisodes de contemplation, de réminiscence, d'audition, Proust met une extrême attention à la confection et au déploiement d'un réseau sémantique, sonore et syntaxique complexe, avec des motifs croisés, répétés et variés. Le présent passage répète le nœud formé par l'entrelacement du thème des couleurs de l'église, des fleurs et de la sensualité, variation sur la visite à l'Eglise de Combray dans *Du côté de chez Swann* : une longue progression sémantique, subtilement dosée par le contraste entre les couleurs sensuelles et le blanc virginal menait des vitraux à celle des aubépines sur l'autel, de là aux aubépines blanches près de chez Swann et, derrière, les aubépines, l'épine rose, Gilberte Swann. Sur ce « déploiement de l'essence des aubépines » selon Jean Milly, voir son étude sur trois fragments associées à ces fleurs : MILLY Jean, *La phrase de Proust*, Paris, H. Champion, 1983, pp. 98-131.

[1166] PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, vol. 1, p. 134.

[1167] JULLIEN Dominique, *Proust et ses modèles*, *op. cit.*, p. 104. Pour Dominique Jullien, la scène d'Albertine aux bains de Balbec serait la « réminiscence de scènes de hammam ».

> C'est ainsi qu'un cousin de Saint-Loup avait épousé une jeune princesse d'Orient qui, disait-on, faisait des vers aussi beaux que ceux de Victor Hugo ou d'Alfred de Vigny et à qui, malgré cela, on supposait un esprit autre que ce qu'on pouvait concevoir, un esprit de princesse d'Orient recluse dans un palais des *Mille et Une Nuits*. Aux écrivains qui eurent le privilège de l'approcher fut réservée la déception, ou plutôt la joie, d'entendre une conversation qui donnait l'idée non de Schéhérazade, mais d'un être de génie du genre d'Alfred de Vigny ou de Victor Hugo[1168].

Cette « princesse […] des *Mille et Une Nuits* » ne peut être qu'une odalisque, alanguie et incapable de talent poétique. La sensualité connotée par les contes s'assombrira plus tard et le palais des *Mille et Une Nuits* deviendra maison close pour homosexuels. La comparaison avec un personnage des *Nuits* est un reste de l'idéalisme de Combray, où il magnifiait la duchesse de Guermantes, projetée sur les autres personnages qui, eux, ne sont plus des enfants : « les demi-intellectuels que recevait Mme d'Argencourt, se représentant Oriane de Guermantes, qu'ils n'auraient jamais l'occasion de connaître personnellement, comme quelque chose de plus merveilleux et de plus extraordinaire que la princesse Badroul Boudour[1169]. » Les comparaisons clichées avec les personnages des *Nuits* mettent en avant les illusions naïves et frivoles des représentations sociales. Elles se justifient d'autant mieux que ces personnages célèbres des *Nuits* sont des aristocrates ou des bourgeois.

Par ailleurs, puisque l'amour est le royaume où l'illusion gouverne, la même comparaison est valable. Ainsi du héros se rappelant le moment où il fut présenté à Albertine par Elstir : « Au moment où notre nom résonne dans la bouche du présentateur, surtout si celui-ci l'entoure comme fit Elstir de commentaires élogieux – ce moment sacramentel, analogue à celui où dans une féerie, le génie ordonne à une personne d'en être soudain une autre, celle que nous avons désiré s'approcher s'évanouit […][1170]. »

À partir du moment où l'illusion ne ressortit pas à l'idéalisation d'une personne et que l'image mentale rencontre son incarnation, un premier degré de magie est atteint, comme par spiritisme : « Nous ne connaissons qu'une image superficielle ; voici qu'elle a pris de la profondeur, qu'elle s'étend dans les trois dimensions, qu'elle bouge. […] le spectacle auquel l'entrée dans un salon d'une Turque, d'un Juif, nous fait assister, en animant les figures, les rend plus étrange […]. Dans la jeune dame grecque qui se dérobe, ce que nous voudrions

[1168] PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, vol. 2, p. 406.
[1169] *Ibid*., vol. 2, 740. La naïveté frivole continue ailleurs, avec les femmes se préparant à une fête travestie : « L'une pensait qu'elle voudrait être en duchesse de Bourgogne, une autre donnait comme probable le travestissement en princesse de Deryabar, une troisième en Psyché. » *Ibid*., vol. 2, pp. 766-767. Enfin, aux yeux de la Princesse de Guermantes, le château de sa cousine la duchesse est un « Palais d'Aladin ». *Ibid*., vol. 2, p. 857.
[1170] *Ibid*., vol. 2, p. 227.

vainement étreindre, c'est une figure jadis admirée aux flancs d'un vase[1171]. La différence est grande entre la réminiscence artisanale et la réalité. Les images associées aux rêveries sur et à partir des *Mille et Une Nuits* rapprochent une réalité présente et un monde magique, enfantin ou érotique, nostalgique ou parodique. Le point de vue subjectif voit dans le réel un ensemble de phénomènes créés et animés par la rêverie littéraire, figurée par la lanterne magique de Combray : les états psychologiques comme la culture de sujet font la médiation du rapport au monde. L'imaginaire du Narrateur-lecteur ne cesse de faire la médiation entre lui et le réel.

Face aux spectacles de l'art et de la nature, l'enfant puis le jeune homme sont désarmés. La difficulté à accéder à l'énigme des émotions et sa frustration à devenir un célibataire de l'art, comme Swann, lui font rêver la toute-puissance des personnages des *Nuits* : « Dans l'œuvre de quel auteur étais-je ? J'aurais bien voulu le savoir et, n'ayant près de moi personne à qui le demander, aurais bien voulu être un personnage de ces *Mille et Une Nuits* […] où dans les moments d'incertitude surgit soudain un génie ou une adolescente d'une ravissante beauté, invisible pour les autres, mais non pour le héros embarrassé, à qui elle révèle exactement ce qu'il désire savoir. Or, à ce moment, je fus précisément favorisé d'une telle apparition magique[1172]. » Pour le héros qui a toujours peiné, depuis son enfance et les aubépines présageant Gilberte, à découvrir le signe, à le déchiffrer et à atteindre ce qu'il y a « sous » ou « derrière » ce qu'il voit, la magie des *Nuits* est l'espoir d'un état où le mystère se révèlerait d'un coup, avec une franche évidence. Cet espoir raconté par les *Nuits* réapparaît lors de la matinée chez les Guermantes : « […] aussitôt, comme le personnage des *Mille et Une Nuits* qui sans le savoir accomplissait précisément le rite qui faisait apparaître, visible pour lui seul, un docile génie prêt à le transporter au loin, une nouvelle vision d'azur passa devant mes yeux ; mais il était pur et salin, il se gonfla en mamelle bleuâtres ; l'impression fut si forte que le moment que je vivais me sembla être le moment actuel […][1173]. »

Les *Nuits* sont une référence intertextuelle privilégiée pour mettre en avant la richesse, la rareté, la luminosité des couleurs. La découverte de la vérité de l'Art dément les *Nuits* : le merveilleux des contes arabes est un merveilleux de surface comparé à l'Art qui atteint l'essence des phénomènes. Dans le *Temps retrouvé*, attendant d'être introduit dans le salon des Guermantes, le Narrateur comprend que les essences, le mystère des choses[1174] n'est pas

[1171] *Ibid*., vol. 2, pp. 488-489.
[1172] *Ibid*., vol. 3, p. 753.
[1173] *Ibid*., vol. 4, p. 447.
[1174] Dans sa méditation finale, le Narrateur relève les moments les plus importants où il a été confronté au difficile dépassement de l'émotion vers l'essence enfouie dont elle était le signe. Sur la recherche de la vérité, le mécanisme de la réminiscence et l'apprentissage de l'accès aux essences, voir MOMMAERS Paul, *Marcel*

accessible par l'intelligence mais par le biais de l'émotion – qui elle-même appelle pour se dire des réminiscences littéraires. La vérité n'est donc pas absolue mais subjective. L'essence découverte est liée à l'émotion, à la conscience du sujet qui s'est auparavant démené avec les illusions. Or, l'accès à la vérité par l'émotion, c'est le régime de l'Art : « Car les vérités que l'intelligence saisit directement à claire-voie dans le monde de la pleine lumière ont quelque chose de moins profond, de moins nécessaire que celles que la vie nous a malgré nous communiquées en une impression, matérielle parce qu'elle est entrée par nos sens, mais dont nous pouvons dégager l'esprit. […] il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art[1175] ? »

Ce passage capital dans la définition progressive de la révélation de la mission de l'artiste nous permet de relire un autre passage concernant le traitement symbolique des *Mille et Une Nuits* : si leur magie fait rêver à une révélation, différente de ce qu'elle sera pour l'écrivain, leur luxe symbolise, à l'inverse, la lumière superficielle de l'intelligence : « Une page symphonique de Vinteuil, connue déjà au piano et qu'on entendait à l'orchestre, comme un rayon de jour d'été que le prisme de la fenêtre décompose avant son entrée dans une salle à manger obscure, dévoilait comme un trésor insoupçonné et multicolore toutes les pierreries des *Mille et Une Nuits*. Mais comment comparer à cet immobile éblouissement de la lumière ce qui était vie, mouvement perpétuel et heureux[1176] ? » À ce moment, une vingtaine d'années avant la matinée chez les Guermantes, écoutant le septuor, la comparaison avec les *Nuits* dit les limites de l'intelligence et la supériorité de l'émotion artistique, dans une opposition entre le jour nimbant l'écoulement musical et la fixité des joyaux des *Nuits*[1177].

Les Mille et Une Nuits assurent la transition des illusions de l'enfance, de l'amour et de la société à la révélation des émotions, fût-ce par antithèse. La magie dont elles sont prodigues, rendant soudainement l'invisible visible, l'initie indirectement à la magie de l'Art

---

*Proust, esthétique et mystique. Une lecture d'*A la recherche du temps perdu, Paris, Editions du Cerf, 2010, 262 p.

[1175] PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, vol. 4, p. 457.

[1176] *Ibid*., vol. 3, p. 758. La petite phrase de la sonate de Vinteuil lui apparaît dans le septuor du même compositeur – qui est un des modèles artistiques du Narrateur, un des guides vers la révélation de l'Art. Cette petite phrase, essentielle dans l'initiation du héros, mime par son mouvement le caractère fugitif et fragile de la révélation.

[1177] Une opposition jour/nuit donc et, pour notre interprétation, le sens du rayon : la lumière se dirige vers la musique et désigne son intériorité ; la lumière se dégage des joyaux et illumine. Pour Thimothée Picard, la rencontre entre le chatoiement du septuor et le crépuscule des *Nuits* dessine un parcours « musico-littéraire » de nuit et de lumière. PICARD Thimothée, « Le paradigme de la nuit romantique », dans *Mille et Une Nuits dans* La Recherche, dir. Sjef Houppermans *et alii*, Amsterdam/New-York, Rodopi, coll. « *Marcel Proust Aujourd'hui* », n°2, 2004, pp. 195-214.

en le détournant des illusions – en lui faisant perdre paradoxalement son temps – et en lui faisant découvrir l'équivalent dans l'Art de la métamorphose dans la vie : la métaphore. C'est pourquoi, comme le résume Jean-Yves Tadié, le roman est « l'histoire de métamorphoses, opérées par l'usage des métaphores. La féerie des *Mille et Une Nuits* relève ici moins du contenu que du style[1178]. » Violaine Houdart-Mérot, quant à elle, se demande : « Ne peut-on faire l'hypothèse que ce sont les contes arabes qui ont enseigné à Proust cet art de la pensée mobile qui rend mobile le monde et les choses et permet de voyager depuis son lit à travers les chambres de son enfance, d'aller "à la recherche du temps perdu"[1179] ? »

5.2. Le dormeur éveillé

Colorées et féériques, les enchantements des *Mille et Une Nuits* égarent et mènent vers des spectacles étranges, vers la pénombre de ce qui est tu, refoulé, caché. Cette redirection des *Nuits* dont la *féérie* reste inférieure à l'art, commence dès Combray par le tabou jeté sur la traduction de Mardrus et leur lecture à l'abri des regards :

> Comme jadis à Combray quand elle me donnait des livres pour ma fête, c'est en cachette, pour me faire une surprise, que ma mère me fit venir à la fois *Les Mille et Une Nuits* de Galland et *Les Mille Nuits et Une Nuit* de Mardrus. Mais après avoir jeté un coup d'œil sur les deux traductions, ma mère aurait bien voulu que je m'en tinsse à celle de Galland, tout en craignant de m'influencer à cause du respect qu'elle avait de la liberté intellectuelle, de la peur d'intervenir maladroitement dans la vie de ma pensée, et du sentiment qu'étant une femme, d'une part elle manquait, croyait-elle de la compétence littéraire qu'il fallait, d'autre part elle ne devait pas juger d'après ce qui la choquait les lectures d'un jeune homme. En tombant sur certains contes elle avait été révoltée par l'immoralité du sujet et la crudité de l'expression. Mais surtout […] ma mère ne pouvait douter de la condamnation que ma grand-mère eût prononcée contre le livre de Mardrus. […] qu'aurait-elle dit en voyant déjà déformé sur la couverture le titre de ses *Mille et Une Nuits*, en ne retrouvant plus, exactement transcrits comme elle avait été de tout temps habituée à les dire, les noms immortellement familiers de Shéhérazade, de Dinarzade, où débaptisés eux-mêmes, si l'on ose employer le mot pour des contes musulmans, le charmant Calife et les puissants Génies se reconnaissent à peine, étant appelés l'un le "Kalifat", les autres les "Gennis" ? Pourtant ma mère me remit les deux ouvrages et je lui dis que je les lirais [*sic*.] les jours où je serais trop fatigué pour me promener[1180].

Les Mille et Une Nuits guident vers un Orient de stupre et de passions outrancières que le Narrateur, respectueux peut-être en cela des inclinations de sa mère, se garde de rappeler pendant longtemps, réservant aux références le merveilleux de l'enfance. Pourtant, dans la *Prisonnière*, les comportements extrêmes de jalousie, l'enfermement d'Albertine et la mort

[1178] TADIÉ Jean-Yves, *Marcel Proust*, Paris, P. Belfond, 1983, p. 108.
[1179] HOUDART-MÉROT Violaine, « Proust Dormeur éveillé, ou comment surseoir à l'arrêt de mort », dans Les 1001 Nuits *et l'imaginaire du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 77.
[1180] *Ibid*., vol. 3, pp. 230-231. La comparaison onomastique moque la grand-mère en exagérant les légères différences de transcription. On pourra en outre relever la plaisanterie sur les contes musulmans provoquée par la remotivation du verbe « baptiser ».

qui interrompt la passion à son point culminant semblent transposer dans le roman l'intransigeance des amours, les jalousies et la violence possessive de certains contes des *Nuits*. Le héros se tait étrangement sur ce qui le rapproche, à l'instar de Swann[1181], de Shahriar ou d'autres hommes des *Nuits*, préférant s'identifier tantôt à Haroun Al Raschid tantôt à Sindbad. De plus, l'association d'Albertine à l'Orient indique que les *Nuits*, bien qu'elles ne soient pas la seule référence orientale, peuvent facilement être activées[1182].

Alors, oubli révélateur ? Une seule fois, l'aveu d'une ressemblance remonte :

> Mais [Albertine] aurait encore mieux aimé dire qu'elle avait menti quand elle avait émis une de ces affirmations, dont ainsi le retrait ferait écrouler tout mon système, plutôt que de reconnaître que tout ce qu'elle avait raconté dès le début n'était qu'un tissu de contes mensongers. Il en est de semblables dans *Les Mille et Une Nuits* et qui nous y charment. Ils nous font souffrir dans une personne que nous aimons, et à cause de cela nous permettent d'entrer un peu plus avant dans la connaissance de la nature humaine au lieu de nous contenter de nous jouer à sa surface[1183].

Nous adhérons aux propos de Violaine Houdart-Mérot quand elle considère que « ce sont bien les contes arabes d'une autre époque que raconte Proust, si l'on tient compte de la place exorbitante que tient la découverte de l'infidélité et les tourments de la jalousie dans la *Recherche* […]. Infidélité d'une autre époque, où l'on ne trompe plus l'époux royal avec un esclave noir mais avec des amants de même sexe, ce qui conduit à un redoublement des stratagèmes de la part des infidèles pour cacher l'identité des aimés[1184]. »

Depuis l'incipit du roman, jour et nuit, conscience et sommeil sont dépendants l'un de l'autre. Cet incipit, fondateur, code par la référence à *l'Histoire du dormeur éveillé* et pour toute la longueur du roman, la coprésence du rêve et du réel, de la vie éclatante du jour et de la solitude nocturne, dans l'entre-deux : « Le "Dormeur éveillé" renvoie […] à l'étude des phénomènes psychologiques et philosophiques liés au réveil. Le point de demi-veille où le

---

[1181] Entre l'histoire de Swann dans *Du côté de chez Swann* et la passion amoureuse du héros pour Albertine, il y a de très nombreux parallèles. Dans cette immense prolepse, Swann présage le héros ; le héros imite en plusieurs points Swann. À tel point qu'il est tentant de croire que le Narrateur réécrit l'histoire de Swann et Odette en fonction de sa propre expérience et de ses propres analyses de l'amour. Cette réinvention par le Narrateur n'est pas avouée mais elle est suggérée par la précision extrême du récit qui contraste invraisemblablement avec l'imprécision des sources : Swann lui-même probablement… et d'autres ?

[1182] « Albertine, elle, ne plaît jamais autant à son geôlier que lorsqu'elle est habillée avec les robes de Fortuny, couturier vénitien qui puise son inspiration dans des étoffes et des dessins orientaux. Albertine devient ainsi une femme-atlas, une femme-paysage, dont le corps, bien qu'emprisonné ouvre sur l'Ailleurs de l'Orient. » SIMON Anne, « D'un engouement Belle-Epoque à un motif littéraire structurant : l'Orient chez Proust », *Recherches Proustiennes*, en ligne : http://centreproust.univ-paris3.fr/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=24 [dernière consultation le 01/06/2011]. Pour Dominique Jullien, la scène d'Albertine aux bains de Balbec serait la « réminiscence de scènes de hammam ». JULLIEN Dominique, *Proust et ses modèles*, Les Mille et Une Nuits *et les* Mémoires *de Saint-Simon*, *op. cit.*, p. 152.

[1183] PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, vol. 3, p. 652.

[1184] HOUDART-MÉROT Violaine, art. cit., p. 73.

dormeur a encore accès au monde de l'inconscient est un thème récurrent, souvent marqué par une allusion[1185]. »

À partir de *La Prisonnière*, le motif des sorties nocturnes d'Harûn ar-Rashîd, que nous connaissons bien à présent, s'affirme, gérant l'imaginaire inquiétant, sombre et pulsionnel des *Nuits*. Ce serait la part nocturne, en sommeil, gardée par la traduction Mardrus. Il est peut-être artificiel de superposer « deux mémoires », l'une féérique, ironique et sensuelle, l'autre crépusculaire, fantasmatique et violente ; néanmoins, des promenades dans Venise orientalisée et dans le Paris da la guerre jusqu'à l'épreuve temps passé et la proximité de la mort, en passant par les deux cures, s'enchaînent dramatiquement dans une dégradation individuelle et collective.

À Venise, les promenades nocturnes du héros, comparées à celles d'Harûn ar-Rashîd, suivent des moments éprouvants : l'oubli d'Albertine morte, la fausse résurrection de celle-ci et sa seconde mort. Le jour, au lieu de visiter la Venise splendide des peintres, il va dans la Venise misérable, cet Aubervilliers de l'Italie, avec ses « humbles campi » et ses « petits rii abandonnés[1186]. » C'est l'envers de la ville où il éprouve son oubli d'Albertine. La nuit, ses sorties deviennent semblables à celle du calife des *Nuits* :

> Le soir je sortais seul, au milieu de la ville enchantée où je me trouvais au milieu de quartiers nouveaux comme un personnage des *Mille et Une Nuits*. Il était bien rare que je ne découvrisse pas au hasard de mes promenades quelque *place inconnue* et spacieuse dont aucun guide, aucun voyageur ne m'avait parlé. […] Et d'ailleurs l'extrême proximité des maisons faisait de chaque croisée le cadre où rêvassait une cuisinière qui regardait par lui, d'une jeune fille qui, assise, se faisait peigner les cheveux par une veille femme à la figure, devinée dans l'ombre, de sorcière […]. *Tout à coup*, au bout d'une de ces petites rues, il semble que dans la matière cristallisée se soit produite une distension. […] C'était un de ces ensembles architecturaux vers lesquels dans *une autre ville* les rues se dirigent, vous conduisent en le désignant. Ici, il semblait *exprès caché* dans un entrecroisement de ruelles, comme ces palais des contes orientaux où on mène la nuit un personnage qui ramené avant le jour chez lui, *ne doit pas pouvoir retrouver* la demeure magique où il finit par croire qu'il n'est allé qu'en rêve[1187].

Dans cette ville enchanteresse, la progression narrative correspond à une modification du réel : les femmes fantasmées, à moitié visibles à moitié dans l'ombre et, soudainement, la distension de l'espace qui est comme une distorsion de l'espace-temps : le héros s'enfonce de plus en plus vers l'autre monde accessible seulement la nuit. Cette avancée nocturne aurait donc une valeur initiatique ; la ville lui laisse apercevoir ce qu'elle cache derrière ses murs, le héros pénètre dans un univers de rêve. La référence intertextuelle, l'allusion à Bagdad et

[1185] GOUJON Francine, « *Mille et Une Nuits* (Les) », dans *Dictionnaire Marcel Proust*, dir. Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers, préf. Antoine Compagnon, Paris, H. Champion, 2004, p. 630.
[1186] PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, vol. 4, p. 205.
[1187] *Ibid*., vol 4, pp. 229-230. Nous soulignons. Le palais caché peut rappeler la demeure plus discrète d'Ali Baba où Morgiane amène le savetier Baba Moustafa. Ce sont aussi les demeures où une femme « séquestre » un homme.

l'emprunt d'un cliché construisent un rapport d'analogie continue entre les deux motifs de promenade nocturne : la Bagdad intérieure est la face cachée de cette Venise orientale. L'univers du conte est donc l'univers du rêve. C'est du côté de la vie nocturne, entre rêve et éveil que *Les Mille et Une Nuits* ressurgissent.

Le lendemain, la place a disparu :

> Parfois un vague indice que je croyais reconnaître me faisait supposer que j'allais voir apparaître, dans sa claustrion, sa solitude et son silence, la belle place exilée. A ce moment quelque mauvais génie qui avait pris l'apparence d'une nouvelle calle me faisait rebrousser chemin malgré moi, et je me trouvais brusquement ramené au Grand Canal. Et comme il n'y a pas entre le souvenir d'un rêve et le souvenir d'une réalité de grandes différences, je finissais par me demander si ce n'était pas pendant mon sommeil que s'était produit, dans un sombre morceau de cristallisation vénitienne, cet étrange flottement qui offrait une vaste place entourée de palais romantiques à la méditation prolongée du clair de lune[1188].

La place disparue, Albertine disparue, les femmes aimées disparues, le temps perdu renvoient alors vertigineusement les autres autour du dormeur éveillé. La magie des *Nuits* signifie la disparition et non plus seulement l'illusion. Venise, que le héros fuit angoissé, sonne le glas définitif d'Albertine et des amours.

De Venise, au printemps 1902, à Paris pendant la première guerre mondiale[1189], les parcours dans la ville tracent une exploration de l'ombre. La guerre, présente mais relativement distante, ne présente pas un danger et, au contraire, le héros admire le spectacle des aéroplanes, que la description artistique, donc émotionnelle, embellit[1190] : c'est déjà un enchantement à la façon du Mardrus décadent. Le mal ne se trouve pas dans le ciel ou dans les champs de bataille : il est, comme la vérité, de l'ordre des profondeurs – d'où l'itinéraire qui y mène. La découverte de la ville cachée matérialise la compréhension serpentine de l'autre, de ses secrets, de sa part cachée dont l'existence est perceptible par des signes extérieurs : les colères formidables de Charlus par exemple. Néanmoins, on n'atteint jamais la vérité de l'autre : ce savoir là est soumis à l'illusion, à la croyance et révèle surtout ce que l'on projette de soi sur l'autre.

Comme à Venise, le héros s'égare dans Paris orientalisé ; il s'enfonce dans un autre monde, une fantasmagorie des désirs obscurs, des plaisirs invertis et des élans violents de l'âme. Comme Venise, c'est aussi la ville de la pauvreté, de la misère, là où l'art est absent.

[1188] PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu, op. cit.*, vol. 4, p. 230.
[1189] Pour la datation des événements, leur durée et l'amplitude des variations, voir GENETTE Gérard, « Discours du récit », dans *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 93 *et sq*.
[1190] PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu, op. cit.*, vol 4, p. 380.

C'est le monde interlope de la nuit, avec ses gigolos, ses invertis, ses voyous ; l'univers où les fantasmes peuvent se réaliser.

> Ce ne fut pas l'Orient de Decamps ni même de Delacroix qui commença de hanter mon imagination quand le baron m'eut quitté, mais le vieil Orient de ces *Mille et Une Nuits* que j'avais tant aimées, et me perdant peu à peu dans le lacis de ces rues noires, je pensais au calife Haroun Al Raschid en quête d'aventures dans les quartiers perdus de Bagdad. […] Le seul endroit où j'aurais pu me faire servir à boire et reprendre des forces pour rentrer chez moi eût été un hôtel. Mais dans la rue assez éloigéne du centre où j'étais parvenu, tous, depuis que sur Paris les gothas lançaient leurs bombes, avaient fermé. […] On sentait que la misère, l'abandon, la peur habitaient tout ce quartier. Je n'en fus que plus surpris de voir qu'entre ces maisons délaissées, il y en avait une où la vie, au contraire, semblait avoir vaincu l'effroi, la faillite entretenait l'activité et la richesse[1191].

La vue d'un officier, qu'il croit être son ami Saint-Loup, en sortir lui fait croire qu'il s'agit d'un lieu de rencontre des espions ; il y rentre. Poussé par la soif d'abord, par la curiosité ensuite – « péché » qu'il partage avec le Calife des *Nuits* – le héros parcourt l'hôtel et, attiré par des plaintes, se glisse jusqu'à un-œil-de-bœuf : « et là, enchaîné sur un lit comme Prométhée sur son rocher, recevant les coups d'un martinet en effet planté de clous que lui infligeait Maurice, je vis, déjà tout en sang, et couvert d'ecchymoses qui prouvaient que le supplice n'avait pas lieu pour la première fois, je vis devant moi M. de Charlus[1192]. » Cette réécriture d'un passage du « Portefaix et des trois dames de Bagdad[1193] » reste allusive mais décelable grâce à l'analogie avec les sorties d'Haroun Al Raschid. Le schéma est semblable : une promenade, une maison qui attire l'attention, l'introduction dans le lieu, une scène étrange et la découverte d'un secret. En revanche, le voyeurisme est absent du conte des *Nuits* et se rapprocherait plutôt du conte-cadre des *Nuits* quand les deux frères assistent à la « partie galante » de la reine. Le schéma implicite est confirmé quelques paragraphes plus loin par le héros s'adressant à Jupien, propriétaire de la maison close et ancien secrétaire de Charlus : « […] cette maison est toute autre chose, plus qu'une maison de fous, puisque la folie des aliénés qui y habitent est mise en scène, reconstituée, visible. C'est un vrai *pandemonium*. J'avais cru comme le calife des *Mille et Une Nuits* arriver à point au secours d'un homme qu'on frappait, et c'est un autre conte des *Mille et Une Nuits* que j'ai vu réalisé devant moi, celui où une femme, transformée en chienne, se fait frapper volontairement pour retrouver sa forme première[1194]. » Le souvenir du conte est inexact : dans les *Nuits*, Zobéide est obligée par la magicienne de flageller chaque nuit ses sœurs métamorphosées et ne doit y déroger

[1191] *Ibid*., vol. 4, pp. 388-389.
[1192] *Ibid*., vol. 4, p. 394.
[1193] « Histoire de trois calenders fils de roi et de trois dames de Bagdad » dans la traduction d'Antoine Galland, « Histoire du Portefaix avec les jeunes filles » dans la traduction de Joseph Charles Mardrus.
[1194] PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, Vol. 4, 411.

sous peine d'être à son tour changée en chienne. Dans les *Nuits*, la « raison » pour laquelle la maîtresse de maison fouette les chiennes ne doit pas être demandée : Zobéide interdit toute question sur le rituel auquel les convives assistent. À la différence du Calife déguisé en marchand, le héros n'a pas besoin de demander les raisons du spectacle : il les donne de lui-même et, plutôt que de condamner le comportement pervers de Charlus, il le rapproche des autres comportements amoureux, dont le sien ; c'est pour lui l'occasion de peaufiner sa théorie sur l'homosexualité et le rapport entre amour et cruauté.

Le héros a atteint un univers de l'entre-deux, entre le réel et le conte : cet entre-deux est superposition de deux ordres de réalités, celle du jour, bridée, et celle de la nuit, refoulée et d'une inversion des rapports, le fantasme prenant le dessus sur la socialité normale. Car « dans l'obscurité « les mains, les lèvres, les corps peuvent entrer en jeu les premiers[1195]. » C'est enfin un entre-deux qui évoque, dans ce Paris en guerre, les images du *Pandémonium* et du jugement moral par lequel on y entre ou y échappe. Relié à la sanction des fautes, à l'antériorité de Sodome et Gomorrhe, suggèrent peut-être une décadence et jugement collectif autre que les flagellations délicieuses reçues par Charlus.

5.3. L'écriture, la mémoire et la mort

La disparition d'Albertine, Venise misérable, Paris infernal bien qu'enchanteur, la maladie de Charlus, ses cures, préparent le désenchantement final causé par la découverte de son vieillissement et de celui des mondains ; ce désenchantement étant la condition nécessaire à la révélation du Temps : « le Temps apparaît dans *La Recherche* comme un remède aux illusions qui pourtant prend les apparences de la magie[1196]. » La matinée chez les Guermantes lui révèle son projet littéraire en deux moments : la « respiration nouvelle » des « paradis perdus » et l'écoulement du temps.

Pour le héros et Narrateur, il existe deux sortes de félicité et d'essence : les unes placent le Narrateur devant une émotion à déchiffrer et à approfondir ; les autres résultent d'une réminiscence involontaire. C'est la conjonction des deux dans l'art qui révèle l'intemporalité des essences subjectives et la vraie vie : « […] la recréation par la mémoire d'impressions qu'il fallait ensuite approfondir, éclairer, transformer en équivalents d'intelligence, n'était-ce pas […] l'essence même de l'œuvre d'art[1197] ? » L'art, en vertu de la théorie du style que le

[1195] *Ibid*., vol. 4, 413.
[1196] HOUDART-MÉROT Violaine, art. cit., p. 78.
[1197] PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, vol. 4, 621.

Narrateur donnait plus haut[1198], fait atteindre l'essence subjective, cherchée dans la contemplation et approchée dans les réminiscences involontaires, en lui donnant la forme du temps de la remémoration.

> Et sans doute tous ces plans différents suivant lesquels le Temps, depuis que je venais de le ressaisir dans cette fête, dispose de ma vie, en me faisant songer que, dans un livre qui voudrait en raconter une, il faudrait user […] d'une sorte de psychologie dans l'espace, ajoutaient une beauté nouvelle à ces résurrections que ma mémoire opérait tant que je songeais seul dans la bibliothèque, puisque la mémoire, en introduisant le passé dans le présent sans le modifier, tel qu'il était au moment où il était le présent, supprime précisément cette grande dimension du Temps suivant laquelle la vie se réalise[1199].

L'artiste, aux abords de sa mort, crée la « vraie vie ». Mais, lui n'échappe pas au temps.

La « naissance nocturne[1200] » de l'œuvre est la première analogie que Dominique Jullien repère : « Le point commun de deux œuvres si dissemblables [*Les Mille et Une Nuits* et les *Mémoires* de Saint-Simon] consiste, à partir d'une même élaboration nocturne, en un même projet de lutte contre la mort par la parole ou l'écriture. De la fiction-cadre des *Mille et Une Nuits* […], Proust extrait une signification, un sens mystique. Le livre vaincra le pouvoir mortel du temps[1201]. »

Les Mille et Une Nuits sont le modèle d'une narration résistant à la mort. La survie de Schéhérazade est un exemple pour qui veut, à l'instar du Narrateur, survivre à sa mort. La conteuse des *Nuits* et le Narrateur de la *Recherche* ont un ennemi commun mais gèrent des alliances inverses : le Temps est l'allié de Schéhérazade, il est l'adversaire du Narrateur, malade et vieillissant, doutant de ses forces et de la possibilité de réaliser le projet.

La force corrosive du temps, la maladie et les incidents du hasard pressent l'écriture. « Pour deux raisons : avec ma mort eût disparu non seulement le seul ouvrier mineur capable d'extraire ces minerais, mais encore le gisement lui-même[1202]. » La conteuse raconte pour

---

[1198] Toute la théorie esthétique, la poétique, de Proust tient dans cette définition : « Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément, rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui, rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style ; même, ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore. » *Ibid.*, vol. 4, p. 468.

[1199] *Ibid*., vol. 4, 608.

[1200] JULLIEN Dominique, *Proust et ses modèles*, *op. cit.*, p. 14.

[1201] *Ibid*., p. 15.

[1202] *Ibid*., vol. 4, p. 614. Sur l'urgence : « Oui, à cette œuvre, cette idée du Temps que je venais de former disait qu'il était temps de me mettre. Il était grand temps ; mais, et cela justifiait l'anxiété qui s'était emparée de moi

survivre, le Narrateur survit pour raconter. Ce n'est pas lui qui survivra. Le réconfort de l'art, c'est qu'il peut et doit espérer que son œuvre, elle, atteindra l'éternité pour laquelle il vit pleinement sa vie « découverte et éclaircie[1203].» Le « gisement » est fait de sa vie passée, il regorge de toutes les émotions vécues et qui remontent de l'oubli à l'improviste dans les moments de félicité. C'est le « livre intérieur de signe inconnu[1204] » à écrire sans l'aide de personne, le livre d'émotions à déchiffrer. Or, ce livre intérieur est lui-même écrit à partir d'autres livres, d'autres œuvres artistiques, unis « à ce que nous étions alors[1205]. » Il s'agit donc pour l'écrivain d'enregistrer son savoir, qui n'est pas objectif mais, avons-nous dit au début de cette analyse, couplé aux émotions. Plutôt que de parler de « gisement », le Narrateur aurait pu facilement utiliser un autre terme, moins intéressant sémantiquement, mais pris aux *Nuits* : le « trésor ». Il ne le fait pas mais, en revanche, l'amertume quant au temps perdu peut rappeler un personnage-type des *Nuits*, le jeune homme dispendieux de l'héritage paternel : « Mais au lieu de travailler j'avais vécu dans la paresse, dans la dissipation des plaisirs, dans la maladie, les soins, les manies, et j'entreprenais mon ouvrage à la veille de mourir, sans rien savoir de mon métier[1206]. » Comme dans un conte, l'écriture est une épreuve, qui exige toutes les forces du héros, afin de récupérer l'héritage perdu.

5.4. L'art de la mémoire

Si le Narrateur a sa mort aux trousses, la société qu'il l'entoure se meurt elle aussi ; les gens qu'il a connus ont disparu ou incroyablement vieilli ; ils accompagnent une évolution des coutumes, des modes de vie. Charlus et les invertis font entrevoir les signes d'une perversion, d'une décadence, que le Narrateur ne condamne pas mais qui est, symboliquement, dépendante du péché et du jugement. Enfin, ce sont surtout le vide de Venise et les visions apocalyptiques de Paris, inscrits dans l'écoulement du temps humain, qui se renforcent l'un l'autre pour donner l'impression d'une disparition collective. En sauvant sa mémoire personnelle, le Narrateur transmet une mémoire des œuvres, assimilée, fondue au livre intérieur : pour Philipe Chardin, « il n'est pas excessif de dire que les références culturelles sont sans doute ce qu'il y a de plus « "autobiographique" chez Proust, loin devant les épisodes de l'histoire racontée dans *À la recherche du temps perdu*

dès mon entrée dans le salon, quand les visages grimés m'avaient donné la notion du temps perdu, était-il temps encore et même étais-je encore en état ? » *Ibid*., vol. 4, p. 612.
[1203] *Ibid*., vol. 4, p. 474.
[1204] *Ibid*., vol. 4, p. 458.
[1205] *Ibid*., vol. 4, 464.
[1206] *Ibid*., vol. 4, p. 618.

[…][1207]. » L'intériorisation de œuvres par le Narrateur avec tous les souvenirs des jugements esthétiques émis à leur encontre, les interprétations, les moments de leur exécution, de leur lecture ou de leur contemplation, font un parcours subjectif des œuvres et de leurs réceptions. Cette mémoire incorpore ainsi des œuvres littéraires et artistiques, principalement du XIX[e] siècle mais aussi des siècles précédents, de France et d'Europe, ainsi que des connaissances philosophiques et scientifiques…

À la recherche du temps perdu est une œuvre de la totalité, un roman somme qui fait retour sur lui-même : le livre à venir est celui qui vient d'être écrit, celui que l'on vient de lire. Ce livre-bibliothèque est organisée par une structure rigoureuse, avec ses enchâssements et ses parallélismes. À cause de l'analogie entre plusieurs des épisodes de la *Recherche* et des répétitions de motifs et les histoires rapportées, on pourrait être tenté de rapprocher cette structure de celle des *Nuits*. Mais pour Proust le problème lié à la poétique d'ensemble du roman rejoint celui de Balzac pour la *Comédie humaine*[1208] : il lui faut dépasser la mosaïque de la compilation pour atteindre une œuvre unifiée et sublimée par le geste créateur et la recherche de la Vérité. Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le héros, jeune adolescent, entrevoyait déjà cette configuration esthétique indispensable au chef-d'œuvre littéraire, par différence avec une compilation de contes infra-littéraire : « […] un beau livre est particulier, imprévisible, et n'est pas fait de la somme de tous les chefs-d'œuvre précédents mais de quelque chose que s'être parfaitement assimilé cette somme ne suffit nullement à faire trouver, car c'est justement en dehors d'elle[1209]. »

Marcel Proust n'a eu de cesse de remanier l'œuvre et certaines parties ont été publiées après sa mort. Ce fut pendant de très nombreuses années une œuvre en mutation mais de manière non linéaire. C'est là un des points capitaux : comme *Les Mille et Une Nuits*, l'œuvre est retravaillée en son « milieu » une fois que le début et la fin eurent été fixés. En 1912, la première version du roman s'appelle *Les Intermittences du cœur* et se divise en deux ou trois volumes : le premier s'intitule « Le temps perdu » et le deuxième ou troisième « Le temps retrouvé[1210] ». En 1913, le roman, devenu *A la recherche du temps perdu* est en trois volumes.

[1207] CHARDIN Philippe, *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, Paris, H. Champion, 2006, p. 226.

[1208] BONANNI Veronica, « "*Les Mille et Une Nuits* de l'Occident": Balzac et le conte oriental », *L'Année balzacienne*, vol. 1, 2010, p. 245.

[1209]PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, vol. 2, p. 17.

[1210] Il parle de trois volumes à Mme Strauss dans une lettre et de deux à l'éditeur Fasquelle. Pour toutes ces informations, se reporter à la préface de l'édition citée ou aux ouvrages de Jean-Yves Tadié, que ce soit son *Proust* de 1983 ou sa biographie de 1996, devenue une biographie de référence : TADIÉ Jean-Yves, *Marcel Proust : biographie*, Paris, Gallimard, 1996, 952 p.

Le temps retrouvé sera publié plus tard mais est déjà globalement prêt. Le premier tome, *Du côté de chez Swann*, est publié à compte d'auteur chez Grasset en 1913. La guerre de 1914, en retardant la publication du tome II, intitulé *Du côté de Guermantes*, laisse la possibilité à Proust d'étoffer son texte, ce qu'il n'arrêtera plus de faire jusqu'à sa mort, celle-ci interrompant son travail. Les derniers volumes paraissent après sa mort : *Sodome et Gomorrhe III* et *La Prisonnière* en 1922, *Albertine disparue* en 1925, *Le Temps retrouvé* en 1927.

Le début et la fin de la *Recherche* ont donc été écrits en même temps, assurant dès le départ la circularité et la symétrie de base. Tout au long de la construction, Proust a apporté un soin particulier à l'organisation. Les trois figures du livre, la cathédrale, la robe de Françoise et le bœuf mode[1211], figurent les conditions de résistance au temps, la technique de l'agencement, la cohérence harmonieuse et l'intégration cohérente des apports nouveaux. Esquisses et variantes font apparaître « un esprit sans cesse en expansion, toujours plus conscient, toujours plus complexe, face à un immense puzzle où la place des pièces n'apparaît d'abord pas, à un jeu d'échecs aux combinaisons infinies, à l'intérieur d'un grand cadre, carton ou échiquier, pourtant déterminé à l'avance[1212]. »

L'histoire du roman évoque l'histoire des *Nuits* : le cadre, la structure d'abord, puis le remplissage et les changements effectués à l'intérieur – la « farcissure ». La pratique constante de la réécriture de tous les morceaux de l'œuvre et des morceaux les uns à partir des autres rappelle également le processus des *Nuits*. La différence vient toutefois de la précision dans la composition : chaque modification dans la *Recherche* est pensée en fonction du tout, alors que les transmetteurs des *Nuits* n'ont pas toujours établi de liens délibérés entre les contes. Chaque thème, chaque motif, chaque idée, chaque image connaissent des déclinaisons et des doublons, chaque élément participe à la fonction de l'ensemble. Dans, les modèles littéraires et les figures du livre. Tout y est lié et dépendant, de l'organisation syntaxique au plan d'ensemble, des figures employées aux idées générales. Le savoir-faire de Schéhérazade devient la modernité d'une « Parole qui se profère patiemment, qui dit toute l'expérience affective et intellectuelle de celui qui parle, mais qui, par des voies autres que celles de l'omniscience traditionnelle, s'insinue dans la conscience d'autrui, glisse dans tous les interstices possibles de l'histoire, pour gloser, commenter, expliquer, présenter des hypothèses d'interprétation – parole infatigable, obstinée, patiente, tissant, mots après mots, phrase après phrase, un vaste filet jeté sur ce monde fictif de fantasmes, de sensations, d'émotions, de

[1211] PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, vol. 4, pp. 611-613.
[1212] TADIÉ Jean-Yves, « Introduction générale », dans *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.* vol. 1, p. CII.

souvenirs, de rêveries[1213]. » La modernité de l'écriture et le projet esthétique lui donnant naissant dépassent les moyens narratifs et la matière des *Nuits*.

« *La Recherche* comme complexité et contradiction, comme mémoire incarnée de la littérature, est un tout composite impur et un peu monstrueux, non un roman moderne de la table rase et de la page blanche. […] *À la recherche du temps perdu* est la *Somme* du XX^e^ siècle : somme de la littérature, intégrale de la culture, condensé patrimonial ou mémoire incarnée[1214]. » Cette définition d'Antoine Compagnon fait écho avec ce que nous avons pu dire des *Mille et Une Nuits*, en tant que compilation modulable, extensible ou rétractible de récits divers, *Les Mille et Une Nuits* composaient une mémoire de la littérature. Dans la mesure aussi où ces *Nuits* représentent, comme le disent Galland ou Mahfouz, tout un monde, celui d'un peuple, avec ses coutumes, ses aventures, ses événements historiques, elles composent représenteraient une mémoire culturelle : mémoire d'une littérature, mémoire d'une « culture ». Notre proposition est, finalement, que cette représentation d'une mémoire littéraire qui constitue un modèle pour Marcel Proust et pour quelques autres écrivains[1215]. Cette pratique hypertextuelle, cette communauté d'activité entre *À la recherche du temps perdu* et *Les Mille et Une Nuits*, est certes plus simple, intuitive et moins subtile que les filiations dont traite Dominique Jullien. Mais nous croyons que, sans elle, la vérification de l'hypothèse selon laquelle le Narrateur a réalisé son projet, à faire de nouvelles *Mille et Une Nuits*, ne serait pas complète.

Découvrant ses vrais paradis de la mémoire, le Narrateur s'exclame : « Oui, si le souvenir, grâce à l'oubli, n'a pu contracter aucun lien, jeter aucun chaînon entre lui et la minute présente, s'il est resté à sa place, à sa date, s'il a gardé ses distances, son isolement dans le creux d'une vallée ou à la pointe d'un sommet, il nous fait tout à coup respirer un air nouveau, précisément parce que c'est un air qu'on a respiré autrefois[1216]. » En la rapprochant de la citation initiale sur l'oubli du livre-modèle, cet « air nouveau » éclaire alors l'abandon des *Mille et Une Nuits* : elles sont l'air nouveau que la *Recherche* nous en fait respirer.

[1213] RAIMOND Michel, *Proust romancier*, 2^e^ édition, Paris SEDES, 1984, p. 321.
[1214] COMPAGNON Antoine, « Proust, mémoire de la littérature », dans *Proust, la mémoire et la littérature*, Séminaire 2006-2007 au Collège de France, dir. Antoine Compagnon, Paris, O. Jacob, 2009 pp. 30-31.
[1215] Nous partageons cette hypothèse avec Yves Ouallet. OUALLET Yves, « Proust et *Les Mille et Une Nuits* ou La robe de Françoise et le tissu de Schéhérazade », article à paraître.
[1216] PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, vol. 4, p. 449.

6. Conclusion

Qu'est-ce que réécrire *Les Mille et Une Nuits* en les oubliant ? Et pourquoi ? Ces questions n'étaient pas au programme de ce chapitre mais *À la recherche du temps perdu* nous arrête sur une problématique continue de ce chapitre. D'*Ambre ou les métamorphoses de l'amour* à la *Recherche,* ces réécritures reconnaissent une valeur exemplaire aux *Nuits* et, en particulier, à quelques-uns de ses schèmes narratifs et symboliques.

En unissant aux sources de l'écriture, le don du récit, symbole de vie, et les métamorphoses de l'imaginaire initiées par Ambre, *Ambre ou les métamorphoses* est une première manifestation de l'exploration d'un imaginaire magique et mystérieux par le récit. Le motif des sorties d'Harûn ar-Rashîd est le schème narratif signifiant le passage et les itinéraires dans l'univers fantasmagorique. Ses deux éléments constitutifs ont de l'importance : le vagabondage nocturne et l'entrée dans une demeure où il assiste à un phénomène étrange. Dans la *Recherche* déjà, ce motif surdéterminait la transition du jour à la nuit, de la splendeur à la ruine, de la socialité à l'inconscient. Désorienté par le vagabondage, le héros entre dans le monde des plaisirs pervers. Dans *Le Livre noir*, l'itinérance, par la métaphore de la ville en livre, figure la quête mystique et la lecture. Entré au *night club*, le héros entend des histoires étranges et sordides. Il y aurait-il une réminiscence de la *Recherche* dans *Le Livre noir* ? C'est possible, Proust étant un des écrivains favoris de Pamuk.

6.1. Une figure : le Djinn joueur et magicien

Mi-vagabondage mi-errance, l'itinéraire « labyrinthique » dans l'imaginaire enchanteur, codé par ce motif, ressurgit allusivement dans *Arabian Nightmare* de Robert Irwin[1217]. La désorientation narrative mime celle du héros dans le Caire, devenue ville des cauchemars. L'auteur de l'excellent *Arabian Nights : a companion*, y détourne la thèse d'Edward Lane selon laquelle les *Nuits* ont un seul et même auteur qui les a écrites en Egypte entre 1495 et 1525[1218]. Le conteur, qui se prétend le créateur des *Nuits*, y traduirait les « espoirs et les sentiments » du peuple cairote en rendant visibles leurs rêves. Or, la fiabilité du conteur est de plus en plus suspecte et la fin laisse entendre que le singe devenu son compagnon, figure du

[1217] IRWIN Robert, *Nocturne Oriental* [*The Arabian Nightmare*, 1983], trad. François Rosso, Paris, Phébus, coll. « D'Aujourd'hui, Etrange », 1993, 340 p.

[1218] Dans la préface à sa traduction *The Arabian Nights Entertainments*, éditée à Londres entre 1839 et 1841. Dans son roman, Robert Irwin n'indique pas cette référence. Mais en plus du titre qui renvoie à cette traduction de Lane, la datation historique à la fin du XV^{e} siècle et le fait qu'un scribe-conteur dise écrire un livre qu'il appellera the *Arabian Nights*, converge vers cette référence.

passage des cauchemars dans la réel et de la parodie, aurait pris sa place. Comme le *Livre noir*, ce « cauchemar arabe » ne transpose pas la structure des *Mille une nuits* mais sert à raconter une expérience de lecture créatrice, autour des thèmes du double – renvoyant au rêve – et de l'errance.

À la suite du narrateur d'*Ambre*, les récits de Barth, Pamuk, Baraheni semblent retourner aux *Mille et Une Nuits* comme à la source de la fabulation infinie grâce à laquelle l'invisible devient visible et le réel s'enchante. Le motif des sorties d'Harûn ar-Rashîd emmène vers l'inconscient humain ; la figure du génie rend accessible l'inaccessible et palpable d'espoir. Il est la figure des jeux de la fabulation et des rêves dont l'écrivain est le détenteur, maître des métamorphoses du récit.

Le génie apparaît dans la *Recherche* et *L'île et une nuit* ainsi que dans la nouvelle d'Antonia Susan Byatt, « Le Djinn dans l'œil-de-rossignol[1219] » qui le développe en allégorie du conte merveilleux. L'union amoureuse de l'être magique avec l'héroïne, une narratologue très compétente mais incapable d'écrire elle-même des histoires, inscrit en creux le processus d'hybridation du réel et de l'irréel dans le roman, de renouvellement la narration par le ludisme postmoderne – au sens de Barth – et la récupération des contes. À la différence de la nouvelle de John Barth et du roman d'Italo Calvino, l'art poétique reste ici suggéré. Les commentaires de nouvelles, au cours de deux colloques auxquelles participe la narratologue, portent sur la structure des contes et la soumission des personnages au destin. Deux exemples sont pris aux *Mille et Une Nuits* : « l'histoire de Camaralzamann » où les génies complotent les amours des jeunes gens et l'histoire, et le « conte de Khalifa le pêcheur[1220] ». Le premier commentaire s'intéresse aux efforts mis par les génies à comploter les amours de Camaralzamann et Boudour. Le second conclut à « l'état de stase magnifique » auquel fait accéder le souhait réalisé : « Tout se passe comme si les personnages fortunés avaient quitté le chemin ardu et pénétré dans un paysage inaltérable où c'est toujours le printemps et aucun vent ne souffle. […] Le conte des singes, je crois, s'apparente aux observations de Sigmund

[1219] BYATT Antonia Susan, *The Djinn in the nightingale's eye*, London, Chatto & Windus, 1994, 280 p.; tr. fr. *Le Djinn dans l'œil-de-rossignol*, Paris, Denoël, 1999, pp. 209-210. Gillian, une narratologue anglaise d'un âge avancé, participe à un colloque à Ankara. Elle y fait une communication sur le « Conte du clerc » dans les Contes de Canterbery. Son ami Turc, a choisi : « Puissance et impuissance : les djinns et les femmes dans *Les Mille et Une Nuits* ». À la fin du colloque, après les visites touristiques d'usage, elle achète une bouteille en sulfure dans le bazar. Cette bouteille, on s'en doutait, s'ouvre quand elle la nettoie et il s'en échappe un génie, des plus amicaux. Le Génie lui apprend qu'elle a le droit a trois vœux et, ceci étant dit, ils se prennent à discuter longuement. Il lui raconte ses aventures, depuis la reine de Saba jusqu'aux harems de Constantinople. Elle l'écoute, questionne, réagit et essaye, en échange, d'évoquer des moments importants de sa vie.

[1220] « Conte de Khalîfa le pêcheur », Nuits 835 à 845, dans *Les Mille et Une Nuits*, trad. Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, éd. cit., vol. 3, pp. 302-335.

Freud sur le but de toute vie. […] Il croyait que nous réarrangions nos histoires dans notre vie onirique pour nous octroyer des fins heureuses, chacun et chacune selon ses besoins secrets. » Selon un mécanisme d'inversion et d'interpénétration des univers, tandis que dans le récit premier le génie-conteur se plaignait de ce monde saturé d'ondes électromagnétiques, dans le commentaire de l'héroïne la science éclaire le conte : Freud découvre les instincts de conservation qui contredisent le désir de réalisation des souhaits : « […] ce que nous désirons doit nécessairement être un état de choses ancien. Les organismes s'efforcent, par des voies détournées, de retourner à l'inorganique […], la création s'efforce de retourner à l'état précédant l'insufflation de la vie, où […] le rapetissement du singe, n'est pas le terrible phénomène concomitant mais le secret désir de la force vitale[1221]. »

6.2. La mémoire et la mort

Les romans d'Orhan Pamuk, Reza Baraheni, Daniel Maxmin et Marcel Proust reposent sur un réseau de références auquel appartiennent *Les Mille et Une Nuits* en position sinon dominante, du moins favorable, en tant que modèle indirect du livre. *Schéhérazade et son romancier (2e éd.)* est un peu à part : les *Nuits* sont circonscrites au mythe de Shahrâzâd et un principe de fiction libre, sans contrôle de l'imaginaire. Nous avons dit que, pourtant, le choix d'une référence traditionnelle dans un roman expérimental pointait peut-être autre chose qu'une allégorie : le modèle d'une mémoire littéraire. Ici et là-bas, dans les romans de Maximin, Baraheni, Pamuk et Proust la diversité des références, cosmopolites dans *Le Livre noir* et *Schéhérazade et son romancier (2e éd.)* organisent un espace littéraire plus ou moins partageable. C'est en soi une manière de recomposer l'espace des œuvres modèles d'un écrivain et des cultures dont il choisit de se faire le passeur – avec la dimension critique que cela peut supposer, dans la *Recherche* par exemple.

Au sujet du modèle des *Nuits* dans la *Recherche*, Dominique Jullien affirme qu'« écrire *Les Mille et Une Nuits* de l'Occident, c'est […] parvenir à harmoniser l'ambition du réalisme romanesque avec la nature fabuleuse du livre admiré[1222]. » Même si nos conclusions nous ont fait postuler que ce n'était pas que cela, le rapprochement est intéressant parce qu'avec le modèle de la mémoire à transmettre, il suscite ou consolide des analogies entre des œuvres dès lors qu'on les lit à partir d'un texte commun.

[1221] BYATT Antonia Susan, « Le Djinn dans l'œil-de-rossignol », *op. cit.*, pp. 210-211.
[1222] JULLIEN Dominique, *Proust et ses modèles*, *op. cit.*, p. 207.

À la différence des *Mille et Une Nuits* où la transmission de la mémoire est facultative, dans la *Recherche*, *L'île et une nuit* et dans *Schéhérazade et son romancier (2e éd.)*, la transmission au-delà de la mort est en jeu. Ce rapprochement fait, des distinctions sont à préciser : le Narrateur de la *Recherche* échappe au temps dans le processus de création artistique qui confère à l'œuvre, en échange, l'éternité de l'art. La transmission d'une mémoire culturelle par la mémoire intime du livre intérieur chiffré d'émotions est adventice. En revanche, dans *L'île et une nuit* et *Schéhérazade et son romancier (2e éd.)*, la création, qui ne prétend pas ou plus être Art, sont elles-mêmes l'enjeu de la mort. En l'absence ou dans la négation d'une intemporalité du chef-d'œuvre et d'une essence de l'art, la responsabilité du créateur est de défendre un imaginaire inventif et de transmettre une mémoire littéraire et artistique, individuelle et culturelle. Toutes les versions des *Nuits*, à commencer par celle d'Antoine Galland ne sont pas pourvues d'une figure complète de la transmission grâce à laquelle ce qui est enregistré, à la fin, correspond à ce que nous lisons et permettent d'opérer la jonction entre l'œuvre et ses dehors. Les romans modernes, eux veillent à la fonction stratégique de ces relais.

Le roman d'André Brink, *Les Imaginations du sable*[1223] confirment la présence d'un schème par lequel la transmission et l'art narratif affrontent la mort et la disparition. Le roman ne revendique pas la filiation avec les *Nuits*. Seuls quelques clichés parodiés et la structure enchâssante du conte pour repousser la mort font subodorer une transposition indirecte, « oublieuse ». Quelques jours avant les élections de 1994, Kristien, la narratrice, rentre en Afrique du Sud d'où elle était exilée, pour se rendre au chevet de sa grand-mère Ouma mourante. Cette dernière lui demande de l'écouter raconter l'histoire de la lignée féminine de ses ancêtres, une histoire merveilleuse et démesurée de femmes subversives en réponse à celle composée par les hommes : « Laissons les hommes en dehors de ça. Ils viennent avec des réponses toutes faites. Notre histoire est différente, elle ne va pas tout droit[1224]. »

Le roman se construit donc autour de l'ultime héritage de la grand-mère, luttant pour repousser la mort afin d'avoir le temps de finir son récit. La relation entre la figure de l'oral et celle de l'écrit détermine l'axe de la transmission qui conduit, à son tour, à l'évolution de la

[1223] BRINK André, *Imaginings of sand*, London, Secker & Warburg, 1996; tr. fr. Jean Guiloineau, *Les imaginations du sable*, Paris, Stock, 1996, coll. « Nouveau Cabinet Cosmopolite », 629 p. Sur la réécriture des *Mille et Une Nuits* dans ce roman, voir : CHAULET ACHOUR Christiane, « Les Imaginations du sable d'André Brink : entre parodie et imprégnation essentielle », dans *Le don de Shahrâzâd : la mémoire des* Mille et Une Nuits *dans la littérature contemporaine*, Cyrille François (dir.), Amiens/Cergy, Encrage/CRTF, 2008, pp. 153-163.

[1224] BRINK André, *Imaginings of sand, op. cit.,* p. 321.

narratrice. L'écrit survient pour fixer la mémoire comme un testament. Il indique aussi une rupture : tandis qu'Ouma tient ses histoires de sa mère d'adoption et ainsi de suite, Kristien fait basculer la parole dans le règne de l'écrit. La réappropriation de la mémoire féminine, vectrice de l'Histoire, est poursuivie par Kristien avec le chapitre qu'elle y ajoute avec ses souvenirs. Le don de la mémoire, dont elle devient responsable, lui fait accéder au sens de sa responsabilité civile et culturelle, de lutte contre l'apartheid et de relais de la mémoire merveilleuse de ses ancêtres : « Tu m'as rendu une mémoire, quelque chose pour que mon départ, mes souffrances, la perte de toute signification, et maintenant mon retour, pour que tout cela en ait valu la peine. Je pensais que seuls les autres avaient des histoires. L'Histoire appartenait à papa. Ou à ceux qui étaient dans la lutte ; c'était un train qui passait, j'y étais montée, j'en étais descendue, il n'avait jamais été à moi[1225]. »

Comme *L'île et une nuit*, *Les imaginations du sable* choisissent de confier au conte, aux écritures d'un « imaginaire non contrôlé » la responsabilité de tenir un discours sur l'Histoire d'un point de vue diagonal, décroché du savoir national, et orienté vers le sens à donner au présent. Le fabuleux des contes participeraient alors à un profilage des *Mille et une nuits* à partir d'éléments connus, clichés, y compris les ruses de la narration contre la mort et l'oubli.

6.3. *La Porte du Soleil* d'Elias Khoury

Un dernier cas, encore plus lointain, nous emmène aux limites de la transposition « oublieuse » *La Porte du soleil* d'Elias Khoury.

Au chevet d'un héros de la résistance palestinienne, le narrateur réinvente leurs histoires et toutes celles qu'elles rencontrent : « Pour tuer le temps et l'empêcher de me tuer, j'ai décidé de te découvrir de nouveau[1226]. » Bientôt, il s'agit non seulement de survivre mais de faire revivre l'homme qu'il admire, son père spirituel, grâce à la conversation-monologue qu'il a avec lui. Faire revivre cet homme, c'est faire revivre à travers leurs deux histoires celles de l'exil palestinien. L'agonie est la condition de la narration : « Il fallait que tu te meures dans ce lit froid pour devenir une histoire. Je sais que tu te moques de moi, et je pense comme toi que ce qui importe le plus c'est la vie, non l'histoire. Mais que faire si la vie nous met hors jeu ? L'important c'est la vie, et c'est ce que je tente avec toi, pourquoi ne veux-tu pas l'admettre ? Pourquoi ne te lèves-tu pas, ne secoues-tu pas la mort loin de ton corps pour

[1225] *Ibid.*, p. 377.
[1226] KHOURY Elias, *Bâb al-Chams*, Beyrouth, Dâr al-Adâb, 1998; trad. fr. Rania Samara, *La Porte du soleil*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 53.

quitter enfin cet hôpital[1227] ? » Au long de ces entretiens, le narrateur guette les signes du renouveau sur le visage du père, croyant le voir progressivement revivre, rajeunir, jusqu'à redevenir un enfant. Toute sa narration est mobilisée par l'écoute supposée du père, son approbation et les conseils qu'il prodiguerait. Tout le point de vue est orienté vers la compréhension de l'exemple que fut le père et des histoires qui lui sont rattachées. Sa mort coïncide avec la libération du héros, devenu amoureux et obéissant à l'exemple de son père : « Tu m'as répondu que si une chose méritait qu'on meure pour elle, elle était tout autan digne qu'on vive pour elle. "J'ai vécu avec elle et pour elle. La Palestine n'est pas une cause. Si, d'une certaine manière, si quand même. Car la terre ne se déplace pas. Notre terre restera. […] Aucun être ne peut dominer la terre dans laquelle il sera enterré. La terre domine les hommes et les ramène à elle. Moi, mon cher ami, je ne me suis pas battu pour l'histoire, je me suis battu pour la femme que j'ai aimée[1228]." »

La Porte du Soleil est une épopée moderne et ironique : moderne parce que, réinventant ces récits où l'histoire du héros fait celle du collectif, elle questionne la responsabilité de l'homme à l'égard des autres à partir d'un point de vue double – le dialogue tronqué du narrateur et du mort – et les histoires individuelles qu'il transmet[1229]. Ironique, car le merveilleux, la présence du surnaturel apparaissant quelquefois dans les contes épiques, devient discours sur les illusions du combat et de la narration – entendons celle d'une trajectoire individuelle et celle de l'Histoire

Avec ces derniers exemples, nous nous sommes éloignés des *Mille et Une Nuits* qui ne sont plus qu'une conjecture. Mais ils nous font sans peut-être toucher ce qui serait en jeu si nous parlions de refaire des *Mille et Une Nuits* d'aujourd'hui.

[1227] *Ibid.*, p. 56.
[1228] *Ibid.*, p. 33.
[1229] Sur ce texte, voir JARRAR Maher, "*The Arabian Nights* and the Contemporary Arabic Novel", in The Arabian Nights *in historical context*, pp. 308-309. Maber Jarrar y remarque notamment que la mort de Yûnus, le père spirituel, semble indiquer la nécessaire disparition de l'auteur pour que la mémoire collective du peuple palestinien puisse s'exprimer. Pour écrire ce roman, Elias Khoury a interrogé plusieurs réfugiés palestiniens en Syrie, au Liban et Jordanie. Sur un autre roman d'Elias Khoury où pourrait être impliqué le conte-cadre des *Mille et Nne Nuits*, Le Voyage du petit Gandhi, voir OUYANG Wen-chin, "From *The Thousand and One Nights* to Magical Realism : Postnational Predicament in *The Journey of Little Ghandi* by Elias Khoury", in *A Companion to Magical Realism*, edited by Stephen M. Hart and Wen-chin Ouyang, Woodbridge, Tamesis, 2005, pp. 267-279.

CONCLUSION

Les éléments que nous avons donnés sont trop insuffisants pour prétendre montrer une histoire de l'influence des *Nuits* en Europe au XX^e^ siècle, la diffusion des traductions majeures et la participation des *Mille et Une Nuits* aux représentations. Il faudrait néanmoins relever que la reprise des *Nuits* est rapidement doxique : elle cherche à construire un sens commun mais qu'elle n'est pas fondatrice, dans le cas de Mardrus, d'un renouveau esthétique. Il y a eu une transformation de l'interprétation des *Mille et Une Nuits* et de la mémoire qu'on en avait depuis Antoine Galland ; en revanche, il ne semble pas qu'elle ait donné naissance à un nouveau genre comme ce fut le cas au XVIII^e^ siècle : la traduction de Joseph Charles Mardrus satisfait un besoin pour les lecteurs des *Mille et Une Nuits* mais ne relance pas la création – sans doute pour plusieurs raisons, historiques et esthétiques, internes et externes.

En revanche, bien plus tard et proche de nous, les artistes et écrivains, depuis un point de vue culturellement différent, détournent volontiers les clichés de l'art pictural et audiovisuel.

Au long du XX^e^ siècle, nombreux sont les écrivains, du Moyen-Orient et du Magreb, qui, situés sur deux « scènes » culturelles, européenne et arabe, participent à la médiation, volontaire ou involontaire, des *Mille et Une Nuits* : Tawfîk al-Hakîm et Taha Hussein ont été des précurseurs et des décennies après les écrivains maghrébins que nous avons cité, ou encore Reza Baraheni, par les lieux de publication, leurs interventions sur plusieurs « scènes » et leurs trajectoires individuelles, concoururent à une transmission renouvelée des *Mille et Une Nuits* au cours du XX^e^ siècle. C'est une transmission restreinte car lettrée mais qui nous a paru significative des nouvelles significations que l'on essayait de faire véhiculer par l'œuvre. L'internationalisation de la littérature – le prix Nobel donné à Mahfouz par exemple –, les nouvelles éditions savantes disponibles au public, les travaux menés en Europe sur les *Nuits*, les créations qui en bénéficient et/ou qui amènent de nouvelles lectures…. tous ces éléments, simplement esquissés, permettent de mettre en perspective de manière plus réticulaire que ce que nous avons proposé là, la circulation et le renouvellement des *Mille et Une Nuits*.

CONCLUSION GÉNÉRALE

> « L'on a guère vu jusques à présent un chef-d'œuvre d'esprit qui soit l'ouvrage de plusieurs[1230] »

Les Mille et Une Nuits sont-elles un classique de la littérature, un chef-d'œuvre ? Leur fertilité littéraire et artistique et la relative diversité des lectures qu'elles suscitent poussent à le croire. Pour Franck Kermode, « le texte classique permet […] une pluralité de lectures dans le temps. Il rend ces lectures possibles au sens où chacune peut être cohérente et chacune peut être intéressante. Le texte est toujours questionnant et offert aux questions actuelles. En somme, Kermode nomme texte classique ce que Barthes nomme texte moderne : un texte ouvert et virtuellement plurisignifiant[1231]. » En revanche, l'instabilité de leurs contenus et le défaut de légitimité qui en découle nuance cela :

> La classicisation est en réalité un processus souvent assez long au terme duquel une œuvre est reconnue par les instances de consécration les plus légitimes comme une valeur absolue, un monument indiscutable. Un classique est considéré comme une autorité spécifique. Au contraire de toutes les autres œuvres qui sont soumises à la concurrence perpétuelle, à la mise en cause et à la contestation de leur valeur, le classique échappe à toutes les fluctuations du goût et du jugement, aux luttes pour l'évaluation et à toutes les rivalités[1232].

Les Mille et Une Nuits ont un statut d'entre-deux, plus proche en effet du texte moderne de Barthes, que du classique consacré qu'elles n'ont jamais été vraiment au Moyen-Orient et en Europe, sans être non plus du côté de la littérature populaire. Le problème qui s'est posé à nous dès le début a plutôt été celui de la possibilité ou non d'un modèle commun quand *Les Mille et Une Nuits* apparaissent en plusieurs versions, partageant un noyau, mais entretenant, autour, de très nombreuses différences en termes de corpus et de style, c'est-à-dire d' « imaginaire ». Seule l'accumulation des travaux philologiques sur cette mémoire de la littérature moyen-orientale – et au-delà – que sont les *Nuits* traçait par précisions les conteurs du corpus. Les discours doxiques n'aidaient que peu à délimiter ce commun, participant à une légende des *Mille et Une Nuits*, portée sur l'énigme des origines et l'incroyable fécondité de sa structure, c'est-à-dire sur l'étendue du corpus. En revanche, du point de vue de la réception, ils sont des signes de la classicisation inégale des *Nuits* au cours du XX^{e} siècle.

[1230] LA BRUYÈRE (de) Jean, « Des ouvrages de l'esprit », dans *Les Caractères* [1688], éd. René Pichon, Paris, Bibliothèque Larousse, s. d., vol. 1, p. 72.
[1231] SCHLANGER Judith, *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1992, p. 87.
[1232] CASANOVA Pascale, « Le méridien de Greenwich : réflexions sur le temps de la littérature », dans *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Lionel Ruffel (dir.), Nantes, Cécile Defaut, 2010, p. 133.

Dans *La mémoire des œuvres*, Judith Schlanger conclut sur la différence entre deux organisations du passé littéraire et culturel : le temps historique avec ses monuments admirables et le toujours-présent de la mémoire, par lequel se redéfinissent les enjeux d'une œuvre :

> Ce qui fonde l'existence culturelle, ce n'est pas la durée consécutive, c'est l'actualisation, c'est-à-dire l'acte de prise en charge (suite ou reprise) qui donne l'actualité. Ce n'est pas la durée qui donne la survie, c'est la présence actuelle. Les contenus de la mémoire peuvent venir de très loin, mais les enjeux, eux, sont actuels. Peu importe s'ils sont là depuis longtemps : car des enjeux hérités sont eux-mêmes repris chaque fois en charge, sinon ils ne resteraient pas pertinents. De sorte que la mémoire peut avoir à la fois une très longue portée, car elle est riche, et une envergure courte, car les problématiques et les problèmes s'y transforment très rapidement[1233].

Cette actualité de la mémoire ont principalement occupé notre première partie : ayant considéré *Les Mille et Une Nuits* comme une structure ouverte, une « bibliothèque », nous avons envisagé deux positions de transmission et de recréation du modèle par la réécriture : l'image globalisante qui conçoit le tout, et la sélection qui en fait abstraction.

Les réécritures de Jorge Luis Borges, John Barth et Italo Calvino font des *Mille et Une Nuits* un paradigme du Livre infini, par quoi le narrateur rêve à la séduction de la narration. Saisie par le mouvement de la légende, le grand nombre de contes connus et des éditions s'efface devant l'expression de la notion d'infini. Le quantifiable est dit inquantifiable. Les commentaires sur la fabrication du récit par lui-même expliquent la pratique d'un savoir-faire artisanal : le charme de la lecture ou de l'écoute a ses codes qu'il suffit d'appliquer pour réussir. Cette pratique en théorie de la narration – et du chiffrage pour Borges – ne reconnaît pas de spécificité culturelle ou générique aux *Nuits* pour en dégager l'universel : la séduction du récit entre le dire et l'absence.

À côté de ces approches globales, la diversité des reprises d'un conte en particulier ou de quelques contes ne dessine pas vraiment de mémoire particulière des *Nuits*, mais indique le peu de réécritures complètes d'un conte, la préférence pour la référence et le résumé. Les apocryphes ou les fausses attributions de Borges, les jeux de Kilito à sa suite manifestent un rapport érudit qui questionne l'identité de l'œuvre, alors même que la forgerie aurait plutôt eu tendance à respecter les codes, les lieux communs sur-déterminés par la réception exotique. Les contes de Karen Blixen et de Jacques Ferron se détachent du corpus parce que le « cadre » qui en dirige la leçon tire profit de l'ancienneté du conte : à la différence des « postmodernes » cités plus haut, le conte est ici

[1233] SCHLANGER Judith, *op. cit.*, pp. 115-116.

Il y a donc deux sortes de rapport et d'enjeu : pour les réécritures de Barth et Calvino, le conte est une technique ancienne mais proche, une manière de faire et d'inventer des mondes. Pour les contes de Jacques Ferron et Karen Blixen ou encore le rêve de Michel Butor et les lectures d'Auster, la réécriture est autrement signifiante et, pour Butor et Auster, personnelle

Tandis que « Dames muettes » de Jacques Ferron tire les avantages rhétoriques et ironiques de la comparaison entre le conte merveilleux ancien et le conte présent, « Une histoire consolante » invente une ancienneté aux valeurs prônées par ce qu'elle invente. Ces deux réécritures se distinguent parce qu'elles confient au conte des significations, des valeurs à réinvestir dans l'écriture. Les contes de Karen Blixen et Jacques Ferron quittent le merveilleux pour lui faire révéler autre chose, de contemporain et personnel. Cette intimité dans la réécriture avec un conte singulier distingue les autofictions de Michel Butor et Paul Auster et leur version personnelle de « l'instrument d'optique » de Proust. La lecture est une réécriture de soi. Le sujet se découvre dans la lecture et se (re)pense à partir d'elle.

La seconde partie se centrait sur le conte de Shahrâzâd et le mythe littéraire qui s'est construit selon quelques tendances : la symbolisation de Shahrâzâd en femme-énigme, en symbole de l'Art ou de la poésie ; le féminisme moral – axé sur les rapports conjugaux ; le féminisme politique qui concerne, au Maghreb et au Moyen Orient, un modèle d'émancipation collective ; un questionnement sur les fonctions de la littérature. Nous avons choisi ce corpus parce qu'il fait du mythe un lieu de conflits pour transformer les récits collectifs organisant le « partage du sensible ». La mise en exergue du conte de Shahrâzâd sur une partie met en évidence son indépendance par rapport au reste des *Nuits* : à l'exception des *Cinq et Une Nuits de Shahrazède* et de *When dreams travel* où de nouvelles nuits se substituent aux anciennes, le conte se centre sur un schéma. Deux aspects seraient à relever en particulier : la détermination de ce mythe par la réception qui en a fait le lieu commun – cliché narratif – par excellence des *Nuits*. La visibilité du mythe tient à la suprématie que la postérité lui a fait conquérir.

Deuxième point, ses connotations politiques et culturelles. Devenu un récit partagé entre *Les Mille et Une Nuits* européennes et leur relecture par des écrivains du Maghreb et du Moyen-Orient, il peut être un moyen de redonner la version « authentique » de Schéhérazade – par le récit de Mernissi –, d'introduire par son détournement parodique une autre Histoire, à destination du double référentiel maghrébin et français – dans le roman de Mourad Djebel – ou d'en faire le récit féminin d'une domination rompue. À chaque fois, il s'agit de prendre en considération la mémoire culturelle dont ce mythe est porteur, l'idéologie à laquelle il a été

associé. *When dreams travel* ainsi que *Rêves de femmes* sont significatifs du rôle joué par un passif des interprétations passées ou coutumières dans la réécriture et que confirment les exemples du deuxième chapitre. Les transformations appliquées au mythe témoignent bien de ce qu'il est un récit commun, un lieu commun entre les représentations doxiques de l'Orient par l'Europe et la nouvelle pratique qui s'en saisit. C'est surtout un lieu commun entre une mémoire d'un passé patriarcal fondateur et monumental et sa contestation contemporaine. Le détournement comique dans *When dreams travel* et *Lilith* témoigne bien des fonctions transformatrices confiéess à la réécriture comme recréation de la mémoire d'un récit ou d'un mythe.

L'exotisme des *Mille et Une Nuits* en France ne nous a pas donné à lire d'œuvre importante. Il y a eu la *Recherche* évidemment, non exempte des clichés de l'Orient sensuel, mais nous avons préféré lui réserver une autre interprétation. Le XX^{e} siècle est celui de l'audiovisuel et les *Nuits* s'y installent alors que la littérature n'est pas transformée par l'arrivée de la traduction de Joseph Charles Mardrus. Au cours du premier chapitre, nous avons eu tendance à nous écarter des *Nuits* elles-mêmes : bien qu'elles aient la charge de représenter la littérature arabe en compagnie de quelques autres références, elles n'occupent qu'un des « lieux » de la représentation de l'Orient et de ses détournements critiques, démythifiant, dans les dernières décennies du XX^{e} siècle. Il est difficile de concevoir l'influence des *Nuits* sans entrevoir toute la mémoire de l'Orient littéraire.

La relecture des *Mille et Une Nuits* par la littérature arabe est un exemple tout à fait instructif sur les échanges culturels de grande ampleur. L'exemple de Taha Hussein et de Tawfîk al-Hakîm en tant que passeurs entre les deux rives mériterait d'ouvrir sur les relais des *Mille et Une Nuits* entre l'Europe et le Moyen-Orient. Nous avons pointé l'originalité des *Mille et Une Nuits* de Mahfouz, non intrinsèque mais du point de vue de la mémoire des œuvres. Son intérêt poétique est au moins triple : à l'égard de cette mémoire des *Mille et Une Nuits*, il est un exemple rare d'une recomposition importante des matériaux des *Nuits* ; il manifeste, si l'on suit Wen-chin Ouyang, le lien entre le roman et la pensée d'une nation, d'une collectivité et sa réflexion sur les valeurs, le devenir de la communauté ; il peut également nous permettre de nous interroger, à l'instar du roman d'Elias Khoury, sur le rôle de la littérature dans la construction d'un sens commun à la société. Il révèle en outre la contribution des *Nuits* à la modernité de l'écriture de Mahfouz – où l'on entend par modernité, positionnement de différence, de nouveauté à partir d'une antériorité désignée.

La modernité du roman de Rachid Boudjedra, quant à elle, ne tient pas à sa relecture des *Mille et Une Nuits*, mais plutôt à l'apport de *Cent ans de solitude*. Nous avons vu que l'écrivain algérien visait l'envers des *Nuits*, la face cachée de l'Histoire, tout en rattachant les *Nuits* de manière excessive – à moitié sérieuse à moitié provocatrice – à la Bagdad légendaire. C'est sans doute la seule lecture marxiste du corpus. Les textes de Mahfouz et Boudjedra sont des relais significatifs de la transmission des *Nuits* : elles deviennent le fonds sur lequel réaliser une critique du réel et, surtout, une défense de l'imagination fabuleuse par différence avec le réalisme socialiste des décennies précédentes.

Les réécritures des *Voyages de Sindbad*, enfin, illustrent elles-aussi la dimension critique confiée aux *Mille et Une Nuits* du fait de leur position extérieure aux dogmes religieux et à une littérature sous-contrôle du pouvoir. Il ouvre sur une série de remise en question de l'imaginaire collectif par la fiction et la recréation : la réécriture est en soi le principe de non-répétition des représentations communes, des sens communs, donc de la doxa avec le sens que cela a quand elle désigne une idéologie centrale, imposée. Il y a tout un ensemble de réécritures pour qui les *Nuits* sont effectivement le texte où se renégocie le passif d'une culture, où se réévaluent l'idéologie dominante et l'imaginaire hérité. De Githa Hariharan à Reza Baraheni en passant par Jamel Eddine Bencheikh, *Les Mille et Une Nuits* apparaissent comme une œuvre à partir de laquelle questionner l'imaginaire car tant son statut intermédiaire que son inclination à la réécriture et sa nature fictionnelle, fabulatrice, en font un espace d'invention, c'est-à-dire de recréation – la recréation ayant une fonction émancipatrice du déjà-là. Il importe enfin de souligner que, là encore, la postérité des *Mille et Une Nuits*, le fait qu'elles soient devenues un bien commun à plusieurs littératures que les créateurs modernes reconnaissent, est une dimension fondamentale de leur transmission.

Ambre ou les métamorphoses de l'amour raconte les sources et les voyages d'une écriture intime assumant ses divers apports et sa position d'exil et d'entre-deux-langues. *Le livre noir* est représentatif des alliages que peut réaliser le romans entre divers apports : la superposition permanente de plusieurs hypotextes, la ramification de l'intertextualité et le double sens illustre les nouvelles possibilités permises par les rencontres de différentes « antériorités », de différentes œuvres littéraires et artistiques.

La présence de la *Recherche* était anachronique au vu de la teneur du corpus. Mais dans la perspective d'une modernité littéraire, autrement dit et pour aller vite d'une valorisation de la recréation. C'est l'œuvre grâce à laquelle on peut comprendre ce que signifie « oublier »

pour retrouver un modèle et écrire d'autres *Mille et Une Nuits*[1234]. Le rassemblement d'une mémoire personnelle, recouvrant donc une mémoire culturelle des œuvres, nous amène effectivement à reconsidérer *Les Mille et Une Nuits* de cette manière. Le paradigme des *Nuits*, absenté, rejoué ou transposé, est celui de la narration collective ; mais, à la différence du récit épique, il ne s'agit pas des exploits d'un peuple mais de sa résistance à la colonisation et à l'effacement. La survie d'une mémoire est la « messagère » – pour reprendre l'écrivain de *L'île et une nuit* – d'un effort de survie d'une communauté dans l'Histoire. « La fonction narrative, prise dans toute son ampleur, couvrant les développements de l'épopée au roman moderne, aussi bien que de la légende à l'historiographie, se définit à titre ultime par son ambition de refigurer la condition historique et de l'élever ainsi au rang de conscience historique[1235]. » Ce que Ricœur dit sur la narration comme accès à la conscience historique peut probablement ouvrir une perspective et évaluer ce qui serait en jeu dans la création de nouvelles *Mille et Une Nuits.*

Cette dernière partie nous aura sans doute montré que *Les Mille et Une Nuits* s'imposent vraiment au XX^{e} siècle sinon comme un chef-d'œuvre du canon international, du moins un modèle littéraire, un bien commun internationaux. La conclusion-ouverture de la troisième partie nous interpelle sur le fait que la transmission de la mémoire des *Nuits* est autre chose qu'une succession de créations isolées. Cela ne remet pas en cause le rapport poétique, créatif et essentiel de l'écrivain à son modèle, le rapport intime qu'est l'écriture, la gratuité du jeu, l'émulsion désordonnée. Mais c'est dire que, au niveau de la « mémoire des œuvres », si nous revenons à notre point de départ, et dans une perspective comparatiste, il importe de prendre en compte les circulations de l'œuvre dans la culture et les différents agents qui y participent : artistes, savants, public…

Finissons sur l'acte de recréation lui-même et la valorisation de la fiction qui s'y associe – comme si, parfois, une menace ou une réprobation existaient contre elle. Outre le plaisi de lecture, moteur de la réécriture, et la reconnaissance de dette, la réécriture fait également sens dans la redécuverte de soi, dans l'affirmation d'une éthique et/ou dans la réinvention d'un passif culturel et historique. Le livresque est donateur et encore fondateur[1236]. *Les Mille et*

[1234] Par ailleurs, il nous paraissait instructif de comparer des textes habituellement séparés.
[1235] RICOEUR Paul, *Temps et récit, op. cit.*, vol. 3, p. 150-151.
[1236] En réponse indirecte à Judith Schlanger qui s'inquiètait : « Tout se passe comme si le livresque n'avait plus qu'une seule fonction littéraire, une fonction purement donatrice : celle d'ajouter à la fantaisie et aux humeurs de l'imaginaire. Le livresque est devenu ornement et non plus fondement. » SCHLANGER Judith, *op. cit.*, p. 101. Elle n'a pas tort du point de vue de la mémoire des œuvres et des identités collectives. En revanche, d'un point de vue individuel, il semble être à modérer.

Une Nuits ne sont peut-être pas perçues comme le paradigme de la pratique recréatrice – ou le « re » n'est qu'un accent mis sur l'antériorité – mais elles possèdent les atouts et la postérité d'un modèle littéraire international et désormais reconnu.

À la faveur de ces remarques et de cette conclusion, il n'est pas difficile de proposer des perspectives, d'autant plus que notre corpus reste limité et détenu par un point de vue « localisé ».

Dans un article, Eric Wessler propose de concilier l'étude des influences avec une critique intertextuelle en partant de « la question suivante : un texte qui désigne ses modèles établit-il, entre eux, une affinité historique ? En termes plus simples, il s'agit de s'interroger sur les rapports qu'un écrivain peut entretenir avec l'histoire de la littérature ; de se demander si les écrivains, d'une certaine manière, nous enseignent l'histoire à leur façon […]. Dans quelle mesure l'écrivain se fait-il historien de la littérature, à travers sa pratique de l'écriture ? L'hypothèse théorique qui se cache ici, on le devine, est que tout acte d'écriture est en lui-même une prise de position historique, une relecture, parfois iconoclaste, de l'histoire[1237]. » Plusieurs romans, principalement abordés dans la troisième partie recomposent une bibliothèque – la *Recherche* la première. Le choix des œuvres est en lui-même intéressant pour l'histoire littéraire en ce qu'il renseigne sur ce qu'un écrivain retient de la mémoire des œuvres et comment il rejoue le passé. Pour *Les Mille et Une Nuits*, cela permettrait de voir plus exactement de quoi elles sont comparées. Nous l'avons ébauché en parlant du rattachement à la tradition narrative chez Barth et Calvino ; en disant que *Les 1001 années de la nostalgie* se partageaient entre *Cent ans de solitude* et les *Nuits* ; en suggérant l'univers du conte recréé par *L'île et une nuit…* À titre d'illustration, on pourrait voir les continuités créées entre les *Nuits* et les pratiques orales locales, ou réfléchir à l'intégration dans une forme de « réalisme magique[1238] ». Cela permettrait de saisir les affinités des *Nuits* avec des

[1237] WESSLER Éric, « Pour une théorie des influences conjointes », dans *L'histoire littéraire à l'aube du XXI^e siècle : controverses et consensus*, Luc Fraisse (dir.), Paris, PUF, 2005, p. 446.

[1238] En plus des *1001 années de la nostalgie*, de Rachid Boudjedra, des *Mille et Une Nuits* de Naguib Mahfouz étudiés ici, ou encore du roman d'André Brink et de la nouvelle d'Antonia Susan Byatt, citons les *Contes d'Eva Luna* d'Isabel Allende ou les romans d'Elias Khoury. Les deux expressions, « réalisme magique » et » réel merveilleux » s'emploient, bien que la première siot la plus conforme aux définitions données par ses principaux relayeurs, notamment Alejo Carpentier et Jacques Stephen Alexis. Comme « postcolonial » et « postmoderne », auxquels elle se rattache indirectement, cette notion de « réalisme magique » a été largement détournée et démultipliée depuis son apparition en Europe par le critique d'art Franz Rohr. Pour une clarification, voir SCHEEL Charles W., *Réalisme magique et réalisme merveilleux : des théories aux pratiques*, préf. Daniel-Henri Pageaux, Paris/Torino/Budapest, L'Harmattan, 2005, 256 p. DURIX Jean-Pierre, « Le Réalisme magique : genre à part entière ou auberge latino-américaine ? », dans *Le réalisme merveilleux*, Xavier Garnier (dir.), Paris,

esthétiques contemporaines, la « dette » que ces dernières doivent tant aux Nuits qu'aux pratiques du conte.

Nous avons laissé de côté plusieurs textes. Certains n'ont pas trouvé leur place dans le cours du propos. Relevons ainsi la pièce *Les Mille et Une Nuits* de Jean-Pierre Ronfard, détournant de manière parodique le motif de l'écrivain vampirisé, au profit d'une satire de la société de consommation, et *Les Mille nuits et une nuit* de Mardrus – la parodie étant évidemment également un hommage et un plaisir. Cette pièce est à remarquer également parce qu'elle reproduit au théâtre les techniques qu'on accorde surtout au genre romanesque et aux *Nuits* : l'emboîtement des contes et les transgressions d'un niveau à l'autre. Dans la littérature québécoise encore, dans *Le vieux chagrin* de Jacques Poulin, l'avancée de la lecture des *Contes arabes* de Galland figure et narrativise les sentiments d'un écrivain pour une inconnue et dont il ne perçoit pas la nature illusoire. Nous avons encore laissé *Les Nuits* de Gilles Zenou qui transforme le conte-cadre en allégorie : un Enfant est enlevé par la Mort elle-même et lui raconte sur un registre fantasmatique toutes les sorties de l'enfance qu'ont causées la société.

D'autres textes pourraient être exploités : les deux romans de John Barth que nous avons cités, *The Tidewater Tales* et *The Book of Ten Nights and a Night* complèteraient ce que nous avons dit sur l'écrivain. Nous aurions également pu traiter de la prégnance des *Nuits* dans *Ulysses* et Finnegans Wake de James Joyce. Enfin, il pourrait y avoir une influence notable des *Nuits* chez Vladimir Nabokov. Mentionnons encore l'écrivain de langue swahili, Shaaban Robert[1239] qui empreinte à la tradition orale.

Enfin, une dernière mention de la créativité contemporaine suscitée encore par *Les Mille et Une Nuits* : la romancière Siri Hustvedt a collaboré avec le photographe iranien Reza pour un album où elle réécrit chacun des voyages de Sindbad dans différents styles et qu'il accompagne de portraits et de scènes[1240].

Tous les domaines qui touchent aux *Mille et Une Nuits* peuvent continuer à être explorés :

L'Harmattan, coll. « Itinéraires et contacts de culture », n°25, 1998, pp. 9-18. Pour une approche plus « postcoloniaiale », voir HART Stephen M., OUYANG Wen Chin, *A companion to magical realism*, Woodbridge, Tamesis, 2005, 293 p.

[1239] L'œuvre de Shaaban Robert est « par excellence un lieu de passage. On y trouve des formes traditionnelles, des poèmes directement démasqués de la tradition poétique swahilie, des contes repris et adaptés des *Mille et Une Nuits*, mais aussi des formes nouvelles comme la fiction en prose. » GARNIER Xavier, *Le roman swahili*, Paris, Karthala, 2006, p. 63 et sq. ; RICARD Alain, *Le swahili, une langue moderne*, Paris, Karthala, 2009, p. 116.

[1240] HUTSVEDT Siri, REZA, *Au pays des mille et une nuits*, Arles, Actes Sud, 2011, 82 p.

La multiplication des études sur la réception des *Nuits* dans divers pays témoigne des liens créés autour des *Nuits* hors d'Europe occidentale, en particulier dans toutes les langues où ce sont d'abord des traductions françaises et anglaises qui ont été adaptées. Les différents cas de réception sont révélateurs de « comportements culturels » et permettent de suivre les trajectoires des versions, les problèmes esthétiques, culturels et moraux posés par la traduction et de la diffusion, c'est-à-dire également d'améliorer la connaissance des échanges littéraires-culturels[1241].

Dans cette perspective, des recherches peuvent être poursuivies sur les échanges entre *Les Mille et Une Nuits* et les traditions orales du conte, tout en se méfiant des raccourcis qui font croire à une inspiration directe quand il y a partage d'une autre source. Mais cela ouvre des perspectives déjà amorcées[1242] sur la diffusion des *Nuits* dans les répertoires des contes oraux en Afrique et en Europe, voire en Asie. Aujourd'hui, en France, des conteurs commme Jihad Darwiche, Nacer Khemir et Catherine Zarcate les ont intégrées à leur répertoire.

L'importance des arts audiovisuels au XX^{e} siècle et, avant cela, des illustrations pour la transmission des *Mille et Une Nuits*, appellerait une étude plus complète des relations entre l'image et le texte, les réceptions différentes ou unifiées que cela organise. Des études existent déjà, ponctuellement, sur ces questions et pourraient être prolongées[1243], cela englobant également les spectacles.

La littérature pour la jeunesse est, quant à elle, un champ mal exploré pour ce qui est des *Nuits* ; le numéro sur *Les Mille et Une Nuits des enfants* des Cahiers Robinson[1244] a montré la voie. Dans le cadre d'une réflexion sur les lieux communs des *Nuits*, l'étude de cette littérature a toute sa place dans la mesure où elle implique un lectorat en formation, particulièrement réceptif aux représentations merveilleuses.

Les arts audiovisuels ont pris l'ascendant sur la médiation des représentations culturelles. Dans une perspective de réception comparée de la littérature et de l'audiovisuel, il serait possible d'apprécier le rôle éventuel joué par le cinéma égyptien dans la réception des *Mille et Une Nuits* : dès 1942, Togo Merzahi réalise un film adapté d'Ali Baba et les quarante

[1241] Pour le Japon, voir entre autres MORI Chikako, "Fortunes et infortunes d'une oeuvre: une sociologie de la réception des *Mille et Une Nuits* au Japon », dans Les Mille et Une Nuits *: du texte au mythe*, *op. cit*., pp. 314-322. Pour l'Iran, voir MARZOLPH Ulrich, « Les *Nuits* Persanes. Les relations entre *Les Mille et Une Nuits* et la culture iranienne », art. cit., pp. 73-97.

[1242] Voir le cinquième chapitre de MARZOLPH Ulrich (ed.), *The Arabian Nights in transnational perspective*, Detroit, Wayne State University Press, 2007, pp. 279-346.

[1243] Voir NISHIO Tetsuo, YAMANAKA Yuriko (ed.), *The* Arabian Nights *and Orientalism. Perspectives from East and West*, préf. Robert Irwin, London/New York, I.B. Tauris & Co Ltd, 2006, 269 p.

[1244] CHAULET ACHOUR Christiane (dir.), Les Mille et Une Nuits *des enfants*, *Cahiers Robinson*, Université d'Artois, n°19, 2006, 244 p.

voleurs. En 1946, Fouad Jazayerli réalise une *Shéhérazade*[1245]. Le cinéma est un vecteur puissant des *Nuits* dans l'imaginaire collectif, aux côtés des adaptations pour la jeunesse, des bandes-dessinées[1246] et des spectacles.

Ce qu'offrent *Les Mille et Une Nuits* à la recherche, au moins en nombre de problématiques, est à la mesure de l'objet lui-même. En fin de compte, elles illustrent peut-être ce que pourrait être une approche de la littérature mondiale sans passer par un canon figé et peu objectif ou une totalité abstraite : la transmission transcontinentale d'une « œuvre » paradoxale, jalonnée de tentatives d'appropriation, et donnant naissance à un réseau de créations convergeant vers cet objet complexe, fait d'une diversité de versions locales d'interprétations concurrentes et de créations « singulières ».

[1245] Voir filmographie indicative en annexe 3.

[1246] Voir une liste en annexe. La série de mangas coréens pour adolescents, *Les Mille et Une Nuits*, réalisés par Han Seung Hee et Jun Jin Suk transforme le conte-cadre de manière assez unique : Schéhérazade devient un jeune homme qui se sacrifie à la place de sa sœur, ce qui implique une thématisation de l'androgynie. La transformation fait du cadre un ehistoire psychologique sur l'amitié, la confiance et les traumatismes cachés. Les histoires enchâssées sont empruntées à plusieurs sources : l'histoire de Turandot en provenance de la *Turandot* de Puccini, le *Banquet* de Platon pour la relation pédérastique entre Alcibade et Socrate, l'histoire des amours entre César et Cléopâtre, un conte traditionnel coréen « Cheo Yong », et une histoire autoru du motif typique des femems-oiseaux, dont nous avons quelques reprises dans les *Nuits*. Quant aux bandes-dessinées scénarisées par Bill Willingham, reposent sur la connaissance des contes pour en détourner les personnages, qui vivent dans une « réserve » à New-York. La lecture, toute de clins d'œil, est caractéristique du ludisme animant la culture commune. En général, les bandes-dessinées sont aussi des modes inventifs bien que ces exemples sont fondés et fonctionnent par la répétition des clichés.

ANNEXES

Annexe 1 : Références de contes

Dans la liste qui suit, nous ne mentionnerons pas les reprises, très nombreuses, du conte-cadre ni celle de Sindbâd. Nous distinguerons la réécriture, transposition hypertextuelle ; résumé, qui est une transposition hypertextuelle mais qui se présente comme une référence expliquée, respectueuse du conte dont on informe des contenus ; la référence : la citation ; la présence allusive par une réécriture globale

Conte du marchand et du démon :

- Résumé dans *L'invention de la solitude* (*Invention of solitude*) de Paul Auster.
- Allusion possible à l'« histoire du troisième vieillard » dans *Le nombril de Shéhérazade* de Pierre Karch

Conte du pêcheur et du démon :

- Résumé dans *Mille et Une Nuits*, de Bertrand Raynaud ;
- Référence à *l'Histoire du Prince des îles noires* dans *Le vieux chagrin* de Jacques Poulin.
- Allusion aux poissons multicolores dans *L'île et une nuit* de Daniel Maximin et dans les *Mémoires d'une survivante* de Doris Lessing.

Conte du mari et du perroquet :

- Réécriture théâtrale, avec le cadre du conte de Shariyâr et Shahrâzâd, dans *La Nuit où Shéhérazade se tut* de Brahim Hanaï.

Conte du roi Yûnân, de son vizir et du médecin Dûbân :

- bref résumé dans une transposition *Mille et Une Nuits : théâtre* et, sous forme de résumé, dans *Lilith* de Reza Baraheni et dans *My Thousand and One Nights* de Raja Alem et Tom McDonough.
- Histoire du premier calender : réécriture implicite, selon Chikako Mori, dans *L'arbre des tropiques* de Yukio Mishima[1247].

[1247] Chikako Mori relève cette influence revendiquée dans l'édition japonaise (non traduite en français) des œuvres complètes de Mishima. L'écrivain y écrit : « C'est sans doute parce que, même aujourd'hui, ne s'est pas encore effacée dans mon cœur l'émotion que j'ai ressentie dans mon enfance à la lecture de l'histoire du frère et de la sœur amoureux l'un de l'autre, et qui se dévoraient de jouissance à l'intérieur de cette tombe, dans les 11e et 12e Nuits dans *Les Mille et Une Nuits*. » MISHIMA Yukio, « La genèse de *L'Arbre des tropiques* » [1960],

Histoire du deuxième calender :

- Réécriture par transformation stylistique dans *Portrait de l'artiste en jeune singe* de Michel Butor ;
- réécriture sous forme d'adaptation simplificatrice dans *Le jardin des sortilèges* d'Ahmed Sefrioui ;
- allusion dans *When dreams travel* de Githa Hariharan par le biais d'un personnage.

Histoire du troisième calender :

- Réécriture dans *Mille et Une Nuits : théâtre*.

Conte des trois pommes :

- Transcription dans « La femme en morceaux » par Assia Djebar, dans *Oran langue morte*.

Histoire du Vizir Noureddine, de son frère le vizir Chamseddine…

- Résumée dans « La femme en morceaux » d'Assia Djebar.

Cycle du Bossu : Histoire du sixième frère du Barbier :

- réécriture allusive dans *Monsignor Quichotte* de Graham Greene.

Histoire de Noureddin et de la belle Persienne :

- Allusion possible dans *Supervivant* (*Manalive*) de Gilbert Keith Chesterton

Histoire d'Abulhassan et de Shemselnehar :

- Réécrit par transmodalisation, sous forme de roman, par Daniel Horch, *The Angel with One Hundred Wings : a Tale from* The Arabian Nights. À partir de la traduction de John Payne ?

Œuvres complètes de Yukio Miishima, t. 29, 1975, p. 486, cité et traduit par MORI Chikako, « Mishima et *Les Mille et une nuits* : réception et réappropriation des *Nuits* au Japon », dans Les Mille et Une Nuits *en partage*, *op. cit.*, p. 157. Mishima emprunterait à ce conte le motif d'une sœur et d'un frère incestueux et qui prolongent leur passion jusqu'à être unis dans la mort. Dans les *Nuits*, c'est par châtiment, pour Mishima, c'est par choix. A la lecture de la pièce *L'arbre des tropiques*, aucun indice ne met sur la piste du conte des *Nuits* et ce motif de l'inceste n'est pas spécifique aux *Nuits* : le lecteur est à même de solliciter d'autres références intertextuelles. Mishima lui-même ne mentionne pas cette source dans la note qui accompagne sa pièce. Les sources littéraires qu'il reconnaît sont un fait divers pour la manipulation et les pièces de Chikamatsu pour le double suicide. Voir MISHIMA Yukio, « Note de l'auteur », dans *L'Arbre des Tropiques : tragédies en trois actes* [1960], trad. André Pieyre de Mandiargues, Paris, Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin », 1984, p. 127.

Histoire de Kamaralzaman (Qamar az-Zamân) avec la Princesse Boudour :

- Réécrit par transmodalisation dans la pièce *Les Mille et Une Nuits* de Mario Vargas Llosa.
- résumé dans *Les Mille et Une Nuits* de Jean-Pierre Ronfard à partir de la traduction Mardrus ; et résumé à partir de la traduction Burton dans *Rêves de femmes* de Fatima Mernissi où il sert de modèle de comportement.
- Référence dans le poème « Chant pour un conte à venir », de Jamel Eddine Bencheikh dans *Les Cinq et Une Nuits de Shahrazède* de Mourad Djebel et dans *Le vieux chagrin*.

Conte de Azîz et Azîza :

- Détournement parodique du début dans *Le Livre noir* d'Orhan Pamuk.

Le Dormeur éveillé :

- Référence dans *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust
- Transformation allusive possible dans les *Trente-neuf marches* (*Thirty-nine steps*) de John Buchan[1248] ; dans *Finnegans Wake* de James Joyce[1249] ; et dans *Les 1001 années de la nostalgie* de Rachid Boudjedra

Conte de la fortune enfouie :

- Traduction par Borges, qui le reprend de la traduction de Burton[1250] ;
- Transformation dans *Shéhérazade et son romancier (2e éd.)* de l'écrivain iranien Reza Baraheni.
- Reprise allusive possible dans *Les 1001 années de la nostalgie* de Rachid Boudjedra ;
- ce conte a connu une certaine… fortune dans le folklore. Le conteur Nacer Khemir le reprend sous le titre « Hassan de Samarkand ».

[1248] CARRACIOLO Peter L., "Introduction. "*Such a stone house of ingenious fiction and of splendid imagery*", in *Arabian Nights in English Literature*, *op. cit.*, p. 45: "*The Thirty-Nine Steps* (1915) being notable for the complexity of its references to both "The Little Hunchback" and "*The Continuation of the Sleeper Awakened*"." En fait de dormeur éveillé, nous avons une série de déguisements successifs revêtus par le narrateur en cavale et ses ennemis. Quant au petit bossu, un espion se fait passer pour mort afin d'échapper à ses assassins – ce qui ne l'empêchera pas de succomber sous leur coup de poignard peu après.

[1249] Selon Clive Hart, cité par HAMPSON Robert G., "The Genie out of the Bottle : Conrad, Wells and Joyce", in *The Arabian Nights in English Literature*, *op. cit.*, pp. 234-235.

[1250] "The ruined man who became rich again through a dream", Nights 351-352, in *The Book of Thousand Nights and a Night*, trad. Sir Richard Francis Burton, ill. Albert Letchford, London, H.L. Nichols Ltd, 1897, vol. 3, pp. 401-402

Le faux calife :

- Transformation dans *Arabian Nights* de May Zimmerman
- Transformation allusive dans *Le livre noir* d'Orhan Pamuk,
- *Les Mille et Une Nuits* de Naguib Mahfouz.

Conte de la ville de Labatît :

- traduction par Jorge Luis Borges depuis Burton[1251] en « La chambre des statues ».
- Référence à la légende – et non particulièrement au conte – dans *La vie mode d'emploi* de Georges Perec

Histoire de la Ville d'Airain / Aram-aux-Colonnes :

- Résumé dans *Les aventures extraordinaires de Sa'id le Peptimiste* d'Émile Habibi.
- Modèle implicite possible de *La ville de cuivre* de Christoph Meckel.

Le conte des oiseaux, des animaux et du charpentier :

- Pris à la version Burton, référence commentée et citation dans *Rêves de femmes*[1252].Khalifa le pêcheur : le début est résumé dans « Le Djinn dans l'œil-de-rossignol » ("The Djinn in the Nightingale's eye") d'Antonia Susan Byatt.

Les deux vies du sultan Mahmoud :

- Allusion dans *Finnegans Wake* de James Joyce[1253].

Histoire de l'aveugle Baba Abdallah :

- réécriture dans *Le jardin des sortilèges* d'Ahmed Sefrioui.

Histoire de la Princesse Suleika :

- réécriture dans *Le jardin des sortilèges* d'Ahmed Sefrioui.

Histoire de Bulukiya :

[1251] "The City of Labtayt", Nights 271-272, *Ibid.*, pp. 223-225
[1252] "*The tale of the birds, the beasts and the carpenter*", Night 146, trad. Sir Richard Francis Burton, *op. cit.*, vol. 2, p. 337.
[1253] Loc. cit.

- brève référence dans *When Dreams travel* de Githa Hariharan.

La soirée d'hiver d'Ishak de Mossoul :

- Résumé et commentaire dans « La Mille et Deuxième Nuit » de Nicolae Davidescu

Le flagrant délit de Sett Zobeida :

- Citation intégrale de ce conte depuis la traduction de Mardrus par Abdelatif Laâbi dans sa pièce *Exercices de tolérance*.

L'histoire de Hassan de Bassora :

- Références dans *My Thousand and One Nights* de Raja Alem et Tom McDonough.

Les babouches inusables (traduction Mardrus)

- Transformation par transmodalisation dans *Les babouches d'Abou Kacem* d'August Strindberg.

Aladin[1254] : Résumé commenté dans *Le Problème d'Aladin* d'Ernst Junger [Aladins Problem]

Histoire de Beder, Prince de Perse, et de Giauhare,

- traduction Galland, résumé dans « Dames muettes » de Jacques Ferron.

Entre la réécriture d'un conte précis et l'imitation, il existe un stade intermédiaire : la réécriture d'un type de conte ou d'une série, par exemple en reprenant un ou plusieurs motif ou en reprenant un épisode (enchaînement de motifs, partie de l'intrigue) :

Motif des sorties nocturnes d'Harûn ar-Rashîd :

- « Une histoire consolante » de Karen Blixen ;
- *A la recherche du temps perdu* ;
- *Hassan* de Flecker ;
- *Se una notte d'inverno un viaggiatore* d'Italo Calvino ;
- *Le Livre noir* d'Orhan Pamuk,

[1254] Sur quelques réécritures du conte d'Aladin, voir SIRONVAL Margaret, « Ecritures européennes du conte d'Aladin et de la lampe merveilleuse », *Le Conte Oriental, Féeries*, n°2, 2005, pp. 245-256.

- *Ambre ou les métamorphoses de l'amour* de Mohamed Leftah

Annexe 2 :

Texte 1 : Jorge Luis Borges, « Les deux Rois et les deux Labyrinthes », traduit de l'espagnol par Roger Caillois, dans *L'Aleph*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1967, pp. 169-170.

Les hommes dignes de foi racontent (mais Allah sait davantage) qu'en les premiers jours du monde, il y eut un roi des îles de Babylonie qui réunit ses architectes et ses mages et qui leur ordonna de construire un labyrinthe si complexe et si subtil que les hommes les plus sages ne s'aventureraient pas à y entrer et que ceux qui y entreraient s'y perdraient. Cet ouvrage était un scandale, car la confusion et l'émerveillement, opérations réservées à Dieu, ne conviennent point aux hommes. Avec le temps, un roi des Arabes vint à la cour et le roi de Babylonie (pour se moquer de la simplicité de son hôte) le fit entrer dans le labyrinthe où il erra, outragé et confondu, jusqu'à la tombée de la nuit. Alors il implora le secours de Dieu et trouva la porte. Ses lèvres ne proférèrent aucune plainte, mais il dit au roi de Babylonie qu'il possédait en Arabie un meilleur labyrinthe et qu'avec la permission de Dieu, il le lui ferait connaître quelque jour. Puis il rentra en Arabie, réunit ses capitaines, ses lieutenants et dévasta le royaume de Babylonie avec tant de bonheur qu'il renversa les forteresses, détruisit les armées et fit prisonnier le roi. Il l'attacha au dos d'un chameau rapide et l'emmena en plein désert. Ils chevauchèrent trois jours avant qu'il dise : « Ô Roi du temps, Substance et Chiffre du Siècle ! En Babylonie, tu as voulu me perdre dans un labyrinthe de bronze aux innombrables escaliers, murs et portes. Maintenant, le Tout-Puissant a voulu que je montre le milieu, où il n'y a ni escaliers à gravir, ni portes à forcer, ni murs qui empêchent de passer. »

Il le détacha et l'abandonna au cœur du désert, où il mourut de faim et de soif. La gloire soit à celui qui ne meurt pas.

Texte 2 a : Jorge Luis Borges, « Métaphores des *Mille et Une Nuits* », *Treize poèmes,* traduction de Roger Caillois, Saint-Clément la Rivière, Fata Morgana, 1978, rééd. 2002, 47 p.

La première métaphore est le fleuve,
Les grandes eaux. Le cristal vivant
Qui conserve les précieuses merveilles
Qui furent de l'Islam et qui sont tiennes
Et sont miennes aujourd'hui. Le talisman
Tout-Puissant qui est aussi un esclave,
Le génie reclus dans un bol
De cuivre par le sceau de Salomon ;
Le serment de ce roi qui livre
Sa reine d'une nuit à la justice
De l'épée ; la lune, qui est seule ;
Les mains qu'on lave avec la cendre ;
Les voyages de Simbad, cet Ulysse
Pressé par la soif de sa propre aventure,
Qu'aucun Dieu n'a puni ; la lampe ;
Les symboles qui annoncent à Rodrigue
La conquête de l'Espagne par les Arabes ;
Le singe qui dévoile qu'il est un homme,
En jouant aux échecs ; le roi lépreux ;
Les hautes caravanes ; la montagne
De pierre d'aimant qui fait éclater le navire,
Le cheikh et la gazelle ; le monde fluide
Des formes qui varient comme nuées,
Soumises à l'arbitraire du Destin,
Ou du Hasard qui sont la même chose ;
Le mendiant, qui est peut-être un ange,
Et la caverne qui s'appelle Sésame.

La seconde métaphore est la trame
D'un tapis qui propose au regard
Un chaos de couleurs et de lignes
Sans signification, un hasard et un vertige,
Mais que gouverne une ordonnance secrète
Comme cet autre songe, l'Univers,
Le Livre des Nuits est fait
Des chiffres tutélaires et d'emblèmes :
Les sept frères et les sept voyages,
Les trois juges et les trois souhaits
De qui contempla la Nuit des Nuits,
La noire chevelure passionnée
Où l'amant voit trois nuits jointes,
Les trois vizirs et les trois châtiments,
Et, au-dessus des autres, le premier
Et le dernier chiffre du Seigneur : le Un.

La troisième métaphore est un rêve
Les fils d'Agar et les Perses l'ont rêvé
Sous les portails de l'Orient voilé
Ou dans des vergers qui aujourd'hui sont poussière
Et les hommes continueront de le rêver
Jusqu'au dernier jour de leur voyage
Comme dans le paradoxe de l'Eléate,
Le songe se dissipe en un autre songe,
Et celui-ci en un autre ou en d'autres, qui enchevêtrent,
Oiseux, un oiseux labyrinthe.
Dans le Livre est le Livre. Sans le savoir,
La reine conte au roi l'histoire déjà oubliée
De tous deux. Fascinés
Par le tumulte de magies antérieures,
Ils ignorent qui ils sont. Ils continuent de rêver.

La quatrième et la métaphore de la carte,
De cette contrée infinie, le Temps.
Par quoi se mesurent les ombres graduelles,
L'incessante usure des marbres
Et le pas des générations,
Toute chose. La voix et l'écho, ce que regardent
Les deux faces opposées du Bifrons,
Mondes d'argent et mondes d'or rouge,
Et la longue veillée des astres.
Les Arabes affirment que personne ne peut
Lire jusqu'à la fin le Livre des Nuits.
Les Nuits sont le Temps, qui est celui qui ne dort pas.
Continue de lire pendant que meurt le jour
Et Shéhérazade te contera aussi ton histoire.

Texte 2 b : « Métaphores des *Mille et Une Nuits* », traduction de Jean-Pierre Bernès et Nestor Ibarra, *Histoire de la nuit*, dans *Œuvres Complètes II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, pp. 611-612.

La première métaphore est le fleuve.
Les grandes eaux et le cristal vivant
Qui conserve ces merveilles aimées
Qui furent de l'Islam et qui sont tiennes
Et miennes aujourd'hui. Le talisman
Tout-puissant qui est aussi un esclave ;
Le génie emprisonné dans la jarre
De cuivre par le sceau de Salomon ;
Et le serment de ce roi qui livre
Sa reine d'une nuit à la justice
De l'épée, la lune et sa solitude ;
Les mains lavées par la cendre, Sindbad
Et ses voyages, cette Odyssée
Pressée par la soif d'aventure,
Et non le châtiment d'un dieu ; la lampe ;
Les symboles annonçant à Rodrigue
Que les Arabes conquerront l'Espagne ;
Le singe qui révèle qu'il est homme
En jouant aux échecs ; le roi lépreux ;
Les hautes caravanes ; la montagne
De pierre-aimant par quoi la nef éclate ;
La gazelle et le cheikh ; orbe fluide,
Des formes qui varient comme nuées
Sujettes aux caprices du Destin
Ou du Hasard, qui sont la même chose ;
Le mendiant qui est peut-être un ange,
La caverne qui s'appelle Sésame.
Deuxième métaphore, le tapis
Dont la trame propose à qui regarde
Un chaos de lignes et de couleurs
Irresponsables, hasard et vertige ;
Pourtant un ordre secret le gouverne.
Comme cet autre songe, l'Univers,
Le Livre des Nuits est composé de
Chiffres tutélaires et de coutumes :
Les sept frères, les sept voyages, les
Trois cadis et les trois souhaits de qui
Regarda le premier la Nuit des Nuits.
Cette noire chevelure amoureuse
Où l'amant voit trois nuits en une seule,
Les trois vizirs et les trois châtiments,
Et au-dessus des autres, le premier
Et le dernier chiffre du Seigneur : le Un.
La troisième métaphore est un rêve.
Agaréens et Persans le rêvèrent
Vers les portiques de l'Orient voilé
Ou aux vergers qui devinrent poussière
Et tout homme à jamais le rêvera
Jusqu'à l'ultime fin de sa journée.
Comme dans le paradoxe éléate,
Un rêve se désagrège en un autre
Et cet autre en un autre puis en d'autres,
Tissant oisifs un oisif labyrinthe.
Dans le livre est Le Livre. A son insu,
La reine au roi conte leur propre histoire,
Oubliée par tous deux. Ils sont ravis
Au tumulte d'anciennes magies,
Ne savent qui ils sont, suivent leur rêve.
Quatrième métaphore, la carte
De ce pays indéfini, le Temps,
De ce que comptent les ombres croissantes
Et l'usure sans relâche des marbres
Et tous les pas des générations.
Tout. La voix et l'écho, ce que regardent
Les deux faces opposées du Bifrons,
Des mondes d'argent et des mondes d'or
Rouge et la longue veille des astres.
Selon les Arabes nul n'est capable
De lire jusqu'au bout le Livre des Nuits.
Il est le Temps, celui qui ne dort pas.
Va, lis encor pendant que meurt le jour ;
Shahrazad va te conter ton histoire

Texte 3 : Jules Supervielle, « Shéhérazade parle », *L'escalier* [1956], dans *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 578.

Pour que du fond de mon mourir
Je vienne à pas précipités,
Que de portes il faut ouvrir
Et que de rideaux écarter !
Que de silence à remonter
Pour changer mes étoiles noires
En notre vivante clarté,
Pour que du fond de mon espoir
Je vienne à pas de vérité !
Après avoir vécu de contes
Plus véridiques que l'histoire
Que d'une voix qui vous affronte,
Ma mémoire vous donne à boire !
Et ne soyez pas étonnés,
Moi qui étais si éloignée,
Si je suis là de plus en plus,
Si vous croyez ce que j'ai cru.
Veuille m'aider, ô poésie,
A franchir le cercle de vie,
Toi qui rassembles tous les temps
Dans ce qu'ils ont de ressemblant,
Les visages n'ont pas changé
Et nul ne me semble étranger.
Ecoutez donc, mes nouveaux frères,
Comment les choses se passèrent,
Comment aborder le présent
Ces contes de la nuit des temps.

Texte 4 : Jamel Eddine Bencheikh, « Quatre offrandes de rive à rive – Chants pour Jean-Claude Xuereb, Mahmoud Darwish, Nacer Khemir, Dimitrios Gouguidis », *Peuples méditerranéens*, n°30, Janv-mars 1985.

Reine déshabillée de nom,
Les nuits ouvrent ton corps
Le poignard tranche la parole qui tenait
L'aube à portée de lèvre.
Le sang déchire nos certitudes.

Reine assassinée de désir
Pour toi le conteur aveugle arrose
Le basilic.
Quel sable silencieux lacère tes veines ?
Le ballet voilé dessine la mort
Autour d'une vasque.
Tu lèves le visage vers l'est,
Un faucon jailli du soleil encercle ta solitude.

Shahrazad gardienne d'horizon
Tend la rose sourcière
Vers la nostalgie des métamorphoses.

Shahrazad dévide son poème fragile
De sœur amante.
Le givre aux pupilles.
L'île jade dérive et son peuple debout
Attend la fin du voyage,
Le rivage à épouser
Courbe à courbe,
Elle conte le malheur où neigent des silences.
L'enfant-mage assis très sage à ses genoux
Qui devine l'oiseau au seul chant de la plume.

Shahrazad harassée boit sa rasade amère
Et défait grain à grain le collier de la vierge.
Ah ! mer entr'ouverte,
Dix mille vies mille merveilles
Pour chaque aurore prolongée.
Le rêve sonde le gouffre
Tandis que naît l'arc-en-ciel
Indéchiffrable.

Voyage recommencée quête d'une île
Instant suspendu porte ouverte
Sur le vide
Grotte où l'homme se dévore
Lorsque se défait le sens
Lorsque le vertige renverse les cycles

Que le reflet retrouve son corps
Que le marin vieillard
Mette une dernière fois le pied dans sa trace
Immobile vers la mer.

Sur le cinq mâts d'ébène, l'anneau des vents
Au doigt,
Sindbad a défié la tornade noire plantée
Comme un sexe
Dans le vagin limpide.
Sindbad vers les lisières de la folie,
Eclairs sous la paupière,
Vers les océans d'avant la renaissance.

Shahriyar roi du temps
Cloué aux portes du malheur
Tu regardes pensif la forêt dont les troncs
Ecrivent sur le ciel
D'imperceptibles menaces

Ecoute les poèmes de Qamar et Boudour.
L'été se couche nu sur les blés,
L'hirondelle s'enfouit dans le limon du Nil.
L'amour a refait la course des étoiles
Et le songe se voûte
Et Boudour enchaînée a baisé son miroir.

Shariyar c'est l'aube :
La dame assise remue le sable d'une main pensive.

Tes pensées sont comme des oiseaux
Dans l'air froid.
Shahrazad divine dort baignée de semence.
Le ciel s'ouvre en toi,
Pendant que le corps maudit flotte
Vers le rivage où l'on revient.
Les teinturiers de Guizeh ne sauront plus
Le bleu.

Ah ! Trahison dans la gorge
Venue des cycles nocturnes,
De l'âge des étoiles qui saignent de leur feu ;
Et pour toi le temps se recule
Jusqu'à l'ombre de lui-même

Shahriyar, c'est l'aube.
La reine sans nom n'est qu'un fantôme
Sindbad reprendra la mer Dalila commande
Aux pigeons
Le vieux pêcheur attend toujours l'homme-poisson :
Les montres du sang redonnent chaque soir leur mystère,

Annexe 3 : Quelques bandes-dessinées

- ALWETT, Audrey, ARLESTON, Christophe (scénario), ALARY, Pierre (dessin), FERNANDEZ, Jean-Paul (couleurs), *SinBad, t. 1 : Le Cratère d'Alexandrie*, Toulon-Paris, Soleil, 2009, 57 p.
- ALWETT, Audrey, ARLESTON, Christophe (scénario), ALARY, Pierre (dessin), FERNANDEZ, Jean-Paul (couleurs), *SinBad, t. 2 : La Griffe du Génie*, Toulon-Paris, Soleil, 2009, 53 p.
- BARDET, Daniel (scénario), NAWA (dessins), *Contes des Mille et Une Nuits : Le Prince Ahmed et la Fée Pari-Banou, Le Prince Bader et Gelnare, Princesse de la Mer*, à partir de la traduction d'Antoine Galland, dossier de Salah Stétié et Aboubakr Chraïbi, Ed. Adonis, coll. « Roman de toujours », 2007, 63 p.
- GAIMAN, Neil (scénario) et RUSSEL P. Craig (dessin) : *Ramadan*, *The Sandman n° 50*, New York, DC comics, coll. "Vertigo", juin 1993.
- GOLO, *Mes Mille et Une Nuits au Caire*, Futuropolis, 2009, 92 p.
- JUN, Jin Suk (scénario), HAN, Seung Hee (dessins), *Mille et Une Nuits*, Seoul, Seoul Cultural Publishers Inc., 2004 ; trad. fra. par Nicolas et Miran Hérole, Editions Carabas / Kami, 2007-2008, 5 vol.
- JUN, Jin Suk (scénario), HAN, Seung Hee (dessins), *Mille et Une Nuits, vol. 2*, Seoul,
- KELSO, Megan (ed.), *Scheherazade: Comics about love, treachery, mothers, and monsters*, New-York, Soft Skull, 2004, 223 p.
- MALTAITE, Eric, *Les 1001 Nuits de Schéhérazade*, Paris, A. Michel, 2001, s. p.
- ROUGY, Gaël, *Sindbad le Marin*, Les Oiseaux de Passage, coll. « Zoizo », 2005, 100 p.
- TABARY, Stéphane et TABARY-DUMAS, Muriel (scénario), TABARY, Nicolas (dessins), *Iznogoud, t. 28 : Les Mille et Une Nuits du Calife*, Pont-L'Abbé-D'Arnoult, Tabary, 2008, 46 p.
- TOPPI, Sergio, *Sharaz-de*, St-Egrève, Mosquito, 2000, 159 p.
- UDERZO, Albert, *Astérix chez Rahazade*, Paris, A. René, 1988, 48 p.
- WILLINGHAM, Bill (scenario), BUCKINGHAM, Mark (dessins), *Fables, tome 8 : Les Mille et Une Nuits (et Jours)*, Saint-Laurent-du-Var, Panini, 2009 [New-York, DC Comics, 2005-2006], n. p.
- WILLINGHAM, Bill (scenario), *et alii*., *Fables: 1001 Nuits de Neige*, Saint-Laurent-du-Var, Panini, 2009 [New-York, DC Comics, 2006], s. p.

Annexe 4 : Quelques films...

- *Aladin*, Georges-Albert Smith, Angleterre, 1899.
- *Ali Baba et les quarante voleurs*, Ferdinand Zecca, France, 1902, 10'
- *Les palais des Mille et Une Nuits*, Georges Méliès, France, 1905, 23'
- *Aladin et la lampe merveilleuse*, Albert Capellani, Etats-Unis, 1906, 12'
- *Aladin et la lampe merveilleuse*, Sidney A. Franklin et Chester M. Franklin, Etats-Unis, 1917, 53'
- *Ali Baba et les quarante voleurs*, Studios d'animation de Pékin, Chine, 1917..
- *Sumurun*, Ernst Lubitsch, Allemagne, 1920, 103'
- *Histoire de Maarouf*, Charles-Roger Dessort, 1921

- *Der müde Tod* [*Les trois lumières*], Fritz Lang, Allemagne, 1921.
- *Contes des Mille et Une Nuits*, Victor Turjansky, 1921.
- *Das Wachsfigurenkabinett* [*Le cabinet des figures de cire*], Paul Leni, Allemagne, 1924.
- *Harun al Rachid*, Michael Curtiz, Autriche, 1924.
- *Le voleur de Bagdad*, Raoul Walsh, Etats-Unis, 1924, 194'
- *Le cabinet des figures de cire*, Paul Leni, Allemagne, 1924, 90'
- *Les aventures du Prince Ahmed* [*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*], Lotte Reiniger, Allemagne, 1926, 65'
- *Popeye, Aladin et sa lampe magique*, David Fleischer, Etats-Unis, 1939, 21'
- *Le voleur de Bagdad*, Zoltan et Alexander Korda, Michael Powell, Ludwig Berger, Tim Whelan, William Menzies, Grande-Bretagne, 1940, 102'
- *Les Mille et Une Nuits* [*Arabian Nights*], John Rawlins, Etats-Unis, 1942, 86'
- *Ali Baba et les quarante voleurs*, Togo Mezrahi, Egypte, 1942.
- *Ali Baba et les quarante voleurs*, Arthur Lubin, Etats-Unis, 1944, 87'
- *Sheherazade*, Fouad Jazayerli, Egypte, 1946.
- *Schéhérazade* [*Song of Scheherazade*], Walter Reisch, Etats-Unis, 1947, 87'
- *Sinbad le marin*, Richard Wallace, Etats-Unis, 1947, 117'
- *L'Aigle du désert*, Frédérick de Cordova, 1950, 77'
- *Le Fils d'Ali Baba*, Kurt Neumann, Etats-Unis, 1952, 80'
- *Sadko*, Alexandre Ptouchko, URSS, 1952
- *Les Mille et une filles de Bagdad*, Edgar G. Ulmer, USA, 1953, 70'
- *Les aventures de Hadji*, Don Weis, 1954, 90'
- *Ali Baba et les quarante voleurs*, Jacques Becker, France, 1954, 92'
- *Barbier de Gagdad*, Hassan Fawzi, Egypte, 1954.
- *Le 7^{e} voyage de Sindbad* [*the 7th voyage of Sinbad*], Nathan Juran, Etats-Unis, 1958, 88'
- *Le secret du bonnet magique*, Egypte, Niazi Mustapha, 1959.
- *Les aventures d'Aladin*, Jack Kinney, Etats-Unis, 1960, 76'
- *Le voleur de Bagdad* [*il ladro de Bagdad*], Arthur Lubin et Bruno Vailti, Italie, 1960, 90'
- *Les Mille et Une Nuits* [*Le Meraviglie di Aladino*], Mario Bava, Henry Levin, France-Etats-Unis-Italie, 1962, 100'
- *Sindbad, Ali Baba et Aladin*, Prem Narayan Arora, Inde, 1963, 137'
- *Scheherazade*, Pierre Gaspard-Huit, France-Italie-Espagne, 1963, 124'
- *La Lampe magique d'Aladin*, Boris Ritsarev, Russie, 1966, 80'
- *Aladdin et la lampe merveilleuse*, Jean Image, France, 1969, 75'
- *Finalmente… le mille e una notte* (*Les Mille et Une Nuits érotiques*), Antonio Margheriti, Italie, 1972, 90'
- *The Golden Voyage of Sinbad*, Gordon Hessler, Etats-Unis, 1973, 105'
- *Simbad, le Calife de Bagdad*, Italie, Pietro Francisci 1973, 90'
- *Les Mille et Une Nuits*, Pier Paolo Pasolini, Italie, 1974, 148'
- *Sindbad et l'œil du tigre* [*Sinbad and the eye of the Tiger*], Sam Wanamaker, Etats-Unis, 1977, 110'
- *Les Mille et Une Nuits*, Philippe de Broca, France, 1990, 98'
- *Aladdin*, John Musker et Ron Clements, Etats-Unis, 1993, 90'
- *Les Mille et Une Nuits*, Laurent Boulanger, France, 1999, 28'

BIBLIOGRAPHIE

1. CORPUS

1.1. Éditions des *Mille et Une Nuits*

Les Mille et Une Nuits [1704-1717], contes arabes, trad. Antoine Galland, éd. Aboubakr Chraïbi et Jean-Paul Sermain, Paris, Garnier-Flammarion, 2004, 3 vol. (458 p., 542 p., 468 p.)

Le Livre des Mille et Une Nuits, Joseph-Charles Mardrus (trad.), Paris, Fasquelle, 16 vol. 1900-1904 ; rééd. Bouquins, Paris, R. Laffont, 1980, 2 Tomes.

Les Mille et Une Nuits, trad. René Khawam, Paris, A. Michel, 1965-1967, 4 vol. ; rééd. Paris, Phébus, 1986-1989, 4 vol.

Les Mille et Une Nuits, éd. et trad. Jamel-Eddine Bencheikh et André Miquel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, 3 vol.

The Book of the Thousand Nights and a Night, trad. Captain Sir Richard Francis Burton, éd. Leonard C. Smithers, 1897, 10 vol.

The Book of the Thousand Nights and One Night [1923], trad. Edward Powys Mathers, London, Routledge, 1986, 4 vol.

1.2. Éditions partielles des *Mille et Une Nuits*

Le Roman d'Aladin, trad. René Khawam, Paris, Phébus, 1988, 219 p.

Les Aventures de Sindbad le terrien, René Khawam (trad.), Paris, Phébus, 1985, 279 p.

Les Dames de Bagdad : conte des Mille et Une Nuits, éd. Claude Brémond et André Miquel, trad. André Miquel, Paris, Editions Desjonqueres, 1991, 156 p.

1.3. Corpus principal d'œuvres littéraires des XX^{e} et XXI^{e} siècles

AL-HAKIM Tawfik, *Schéhérazade : poème dramatique en sept tableaux* [1934], trad. Abdel Khedri, Morik Brin, Georges Lecomte, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1936, 127 p.

AUSTER Paul, *The invention of solitude*, New-York, SUN, 1982, 173 p.; trad. fr. Christine Le Bœuf, *L'invention de la solitude* [1988], Arles, Actes Sud, 1991, 220 p.

BARAHENI Réza, *Schéhérazade et son romancier (2^{e} éd.)* [2000], tr. fr. Paris, Fayard, 2002, 511 p.

BARAHENI Reza, *Lilith*, Paris, Fayard, 2007, 110 p.

BARTH John, “Dunyazadiad”, *Chimera* [1972], New-York, Mariner Books, pp. 4-56 ; tr. fr. « Doniazadiade », dans *Chimère*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 13-70.

BENCHEIKH Jamel Eddine, « Chant pour un conte à venir », dans « Quatre offrandes de rive à rive – Chants pour Jean-Claude Xuereb, Mahmoud Darwish, Nacer Khemir, Dimitrios Gouguidis », *Peuples méditerranéens*, n°30, Janv-mars 1985, pp. 3-9.

BENCHEIKH Jamel Eddine, « Ainsi parla Shahrazad », *Corps écrit*, n°31, octobre 1989, pp. 41-45.

BEN JELLOUN Tahar, *La nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987, 188 p.

BLIXEN Karen [Isak Dinesen], « Une histoire consolante », dans *Contes d’hiver* [1942], Paris, Gallimard, 1970, rééd. coll. « Folio », 1982, pp. 375-409.

BORGES Jorge Luis, « Métaphores des *Mille et Une Nuits* » [1977], traduction française dans *Treize poèmes*, Roger Caillois (trad.), Saint-Clément la Rivière, Fata Morgana, 1978, rééd. 2002, 47 p.

BORGES Jorge Luis, *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1957 ; tr. fr. Roger Caillois et René Durand, *L’Aleph*, Paris, Gallimard, coll. « L’imaginaire », 1977, 218 p.

BOUDJEDRA Rachid, *Les 1001 années de la nostalgie* [1979], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, 435 p.

BUTOR Michel, *Portrait de l’artiste en jeune singe : capriccio*, Paris, Gallimard, 1967, 227 p.

CALVINO Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* [1979], Milano, A. Mondadori, 1998 ; tr. fr. Danièle Sallenave et François Wahl, *Si par une nuit d’hiver, un voyageur*, Paris, Seuil, 1981, 276 p.

DJABALI Awa, *Le Huitième voyage de Sindabad le Marin*, Bruxelles, Centre culturel arabe, 2000, 38 p.

DJEBAR Assia, *Ombre Sultane*, Paris, Lattès, 1987, 173 p.

DJEBAR Assia, « La femme en morceaux », *Oran, langue morte*, Arles, Actes Sud, 1997, pp. 163-215.

DJEBEL Mourad, *Les Cinq et Une Nuits de Shahrazède*, Paris, La Différence, 2005, 365 p.

FARRÈRE Claude, *Shahrâ Sultane*, suivi de *La mer*, Paris, E. Flammarion, 1931, 245 p.

FERRON Jacques, « Dames muettes », *La conférence inachevée*, éd. Pierre Cantin et Marcel Olscamp, Outremont, Lanctôt, coll. « Petite collection Lanctôt », 1998, pp. 197-202.

GHEZALI Salima, *Les amants de Shahrazade*, La Tour d’Aigues, Editions de l'Aube, 1999, 102 p.

HARIHARAN Githa, *When dreams travel*, London, Picador, 1999, 276 p.

HUSSEIN Taha, *Shéhérazade ou la clef des songes* [*Ahlâm Shahrazad*, 1942-1943], trad. Sylvie G. Lefebvre, Paris, Dialogue éditions, 1997, 128 p.

KARCH Pierre, « Supplément aux *Mille et Une Nuits* d'Antoine Galland », *Jeux de Patience*, Montréal, XYZ, coll. « L'ère nouvelle », 1991, pp. 13-29.

KILITO Abdelfattah, *Dites-moi le songe*, Arles/Paris, Actes Sud/Sindbad, 2010, 119 p.

LE BOUCHER Dominique, *Par la queue des diables*, Paris, L'Harmattan, 1997, 77 p.

LEFTAH Mohamed, *Ambre, ou les Métamorphoses de l'amour*, Paris, La Différence, 2006, 125 p.

MAHFOUZ Naguib, *Les Mille et Une Nuits* [*Layâlî alf Layla*, 1982], trad. Maha Baaklini-Laurens, Paris/Arles, Sindbad/Actes Sud, coll. « La bibliothèque arabe », 1997, 275 p.

MAXIMIN Daniel, *L'Ile et une nuit*, Paris, Editions du Seuil, 1995 ; rééd. « coll Points », 2002, 172 p.

MERNISSI Fatima, *Dreams of trespass : tales of a harem girlhood*, Boston: Addison Wesley Publishing Company, 1995, 256 p.; tr. fr. Claudine Richetin et Fatima Mernissi, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Paris, A. Michel, 1996, 280 p., rééd. Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1998, 252 p.

MINOR Léonid, *Le cinquième voyage de Sindbad le marin*, Paris, Denoël, 1981, 142 p.

PAMUK Orhan, *Le livre noir* [*Kara Kitap*, 1990], Paris, Gallimard, 1995, 480 p.

PROUST Marcel, *A la recherche du temps perdu* [1913-1927], Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1987-1989, 4 vol.

RÉGNIER (de) Henri, *Le veuvage de Schéhérazade*, Liège, Editions de la Lampe d'Aladdin, 1926, 56 p.

RONFARD Jean-Pierre, *Les Mille et Une Nuits*, Outremont, Leméac, 1985, 108 p.

SEBBAR Leila, *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, Paris, Stock, 1982, 268 p.

SUPERVIELLE Jules, *Shéhérazade*, Paris, Gallimard, 1949, 181 p.

1.4. Corpus complémentaire

AKALAY Lotfi, *Les Nuits d'Azed*, Paris, Seuil, 1996, 188 p.

ALLENDE Isabel, *Les contes d'Eva Luna* [1989], trad. Carmen et Claude Durand, Paris, Fayard, coll. « Le Livre de Poche », 1991, 328 p.

ANTAKI Myriam, *La bien-aimée*, Paris, O. Orban, 1985, 203 p.

BACHI Salim, *Amours et Aventures de Sindbad le Marin*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2010, 270 p.

BARTH John, *The Tidewater Tales: a novel*, New-York, Putman, 1987; reed. Balitmore/London, The Johns Hopkins University Press, 1997, 655 p.

BARTH John, *The Book of Ten Nights and a Night*, Boston/New-York, Little/Brown & Company, 1991; reed. Boston, Houghton Mifflin Company, 2005, 295 p.

BEN JELLOUN Tahar, *L'enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, 208 p.

BEYZAÏ Bahram, *Le huitième voyage de Sindbad le Marin : pièce persane* [1964], trad. Ahmad Kamyabi Mask, Paris, A. Kamyabi Mask, 1990, 118 p.

BOUDERBALA Négib, *Les Nouveaux voyages de Sindbad*, Editions Le Fennec, Casablanca, 1987, 106 p.

BOUKOFF Evelyne, *L'Odalisque des sables*, Paris, Plon, 1995, 327 p.

BRINK André, *Imaginings of sand*, London, Secker & Warburg, 1996; tr. fr. Jean Guiloineau, *Les imaginations du sable*, Paris: Stock, 1996, coll. « Nouveau Cabinet Cosmopolite », 629 p.

BYATT Antonia Susan, *The Djinn in the nightingale's eye*, London, Chatto & Windus, 1994, 280 p.; tr. fr. *Le Djinn dans l'oeil-de-rossignol*, Paris, Denoël, 1999, 222 p.

BUCHAN John, *Les trente-neuf marches* (*The Thirty-Nine Steps*, 1915], dans *John Buchan vol. 1*, Paris, Librairie des Champs-Elysées, 1995, pp. 21-127.

CARR John Dickson, *Le meurtre des Mille et Une Nuits*, dans *Dr Carr 1935-1939*, *Cinq Romans*, trad. Roland Lacourbe, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1992.

CARR John Dickson, *La chambre ardente* [*The Burning Court*, 1937], trad. Maurice Bernard Endrèbe, Paris, Librairie des Champs-Elysées, coll. « Le Masque », 2003, 253 p.

COCTEAU Jean, *La lampe d'Aladin*, Paris, Société française d'édition, 1909.

COMTESSE Jean-Paul, *Sabika Désirade : La femme au livre*, Sierre, Editions Monographic S.A., 2004, 122 p.

DERVIN Sylvie, MARNY Dominique, *Les Courtisanes*, Paris, J-C. Lattès, 1994, 337 p.

DJEBAR Assia, *Les Nuits de Strasbourg*, Arles, Actes Sud, 1997, 405 p.

DJEBEL Mourad, *Contes des trois rives*, Actes Sud, Babel, 2011, 162 p.

DOKEY Cameron, *The Storyteller's Daughter: A Retelling of* The Arabian Nights, 2002, New-York, Simon Pulse, 2007, 218 p.

ERFAN Ali, « La 602ème nuit », dans *La 602ème nuit*, trad. Anita Nikman, Jean-Luc Moreau, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 2000, pp. 117-172.

FAQIR Fadia, *Pillars of Salt* [1996], Northampton (M.A.), 4th edition, 2007, 230 p.

FAOUZI Hussein, *Un Sindbad moderne* [1961], trad. Potier-Boès, préface d'Etiemble, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient », 1988, 192 p.

FLECKER James Elroy, *Hassan: The Story of Hassan of Baghdad and How He Came to Make The Golden Journey to Samarkand* [1923], Fairford, Echo Library, 2010, 98 p.

GUDULE *Contes et légendes des* Mille et une nuits, Paris, Nathan, 2004, 221 p.

GUTH Paul, « La Schéhérazade des Sous-sols », dans *Le Naïf Locataire*, Paris, A. Michel, 1956, pp. 52-69.

HANAÏ Brahim, *La nuit où Scheherazde se tut*, Paris, Radio France Internationale, 1990, 22 p.

HABIBI Emile, *Les aventures extraordinaires de Sa'îd le Peptimiste* [1974], trad. Jean-Patrick Guillaume, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1987, 200 p.

HAMDANE Halima, *Laissez-moi parler !*, Paris/Témara, Le Grand Souffle/Maison des Arts, des Sciences et des Lettres, 2006, 249 p.

HORCH Daniel, *The Angel with One Hundred Wings : A Tale from* The Arabian Nights, New-York, Thomas Dunne Book, 2002, 262 p.

IRWIN Robert, *Nocturne Oriental* [*The Arabian Nightmare*, 1983], trad. François Rosso, Paris, Phébus, coll. « D'Aujourd'hui, Etrange », 1993, 340 p.

KARCH Pierre, *Le Nombril de Schéhérazade*, Sudbury, Prise de Parole, 1998, 177 p.

KATIBAH Habib Ibrahim, *Other Arabian Nights*, New-York/London, Charles Scribner's Sons, 1928, 266 p.

KHEMIR Nacer, *Chahrazade*, illustrations d'Oum El Khir, Bordeaux, Le Mascaret, 1988, n.p.

KHEMIR Nacer, *Le Conte des conteurs*, Paris, La Découverte, 1984, 153 p. ; rééd. Syros, 1997, 201 p.

KHEMIR Sabiha, *Waiting in the Future for the Past to Come*, London, Quartet Books, 1993, 272 p.

KRUDY Gyula, *Sindbad ou la nostalgie* [*Szindbád ifjúsága és megtérése*, 1912], trad. Juliette Clancier, Paris/Arles, UNESCO/Actes Sud, 1988, 284 p.

LAÂBI Abdellatif, *Exercices de tolérance*, Paris, La différence, 1993 ; rééd. dans *Rimbaud et Shéhérazade*, Paris, La Différence, 2000, pp. 77-181.

LOMBARDOT Roger, *Schéhérazade*, dans *La mort et l'amour : trilogie*, Le Revest-les-Eaux, Les Cahiers de l'Egaré, 2000, pp. 38-60.

MAHDI Falih, *Le conte des mille et une vies : de Bagdad à Paris*, La Tour-d'Aigues, Ed. de l'Aube, 2002, 194 p.

MAZOUZ Tahar, *La mille et deuxième nuit*, Paris, Edilivre Aparis, 2010, 114 p.

MECKEL Christoph, *Die Messingstadt*, München/Wien, Carl Hanser Verlag, 1991 : trad. fr. Claude Porcell, *La ville de cuivre*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1993, 111 p.

MESSINA Annie, *Il mirto e la rosa*, Palerme, Sellerio, coll. « La memoria », 1982, 188 p. ; trad. fr. René de Ceccaty, René Marx, Jocelyne Sephord, Paris, V. Hamy, 1992 ; rééd. coll. « Bis », 2001, 181 p.

MISHIMA Yukio, *L'arbre des tropiques : tragédie en trois actes* [1960], trad. André Pieyre de Mandiargues et Jun Shiragi, Paris, Gallimard, 1984, 131 p.

METREF Arezki, *Sindbad Emeutier*, Coutures, TraumFabriK Edition, 1996, 38 p.

MOESCHLER Vinciane, *Schéhérazade, ma folie*, Avin, Luce Wilquin, 1990, 140 p.

MOKEDDEM Malika, *Les Hommes qui marchent* [1990], Paris, B. Grasset, 1997, 321 p.

NISSABOURY Mostafa, *La Mille et deuxième nuit*, Casablanca, Shoof, 1975, 111 p.

NUEIL Alain, *La Mille et deuxième nuit*, Paris, Mercure de France, coll. « Mercure Galant », 1996, 239 p.

OUETTAR Tahar, *Le pêcheur et le palais* [1974], trad. Amar Abadan, Paris, Messidor, coll. « Lettres Etrangères », 1986, 162 p.

PHELPS Ethel Johnston, *The Maid of the North : Feminist Folk Tale from around the World*, New-York, Holt, Rinehart & Winston 1981, 196 p.

POULIN Jacques, *Le vieux chagrin*, Arles/Bruxelles/Lausanne/Montréal, Actes Sud/Labo/L'Aire/Léméac, coll. « Babel », 1995, 187 p.

REZZOUG Leila, *Apprivoiser l'insolence*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures Arabes », 1988, 109 p.

RAYNAUD Bertrand, *Mille et Une Nuits : théâtre*, Paris, Editions M.F., coll. « Frictions », 72 p.

ROTH Joseph, *Conte de la 1002^{e} Nuit* [*Die Geschichte der 1002 Nacht*], Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1973, 231 p. ; rééd. coll. « L'imaginaire », 2003, 231 p.

RUSHDIE Salman, *Haroun and the sea of stories*, London, Granta Books, 1990, 218 p.; tr. fr. Jean-Michel Desbuis, *Haroun et la mer des histoires*, Paris, C. Bourgeois, 1991, 249 p., rééd. Paris, 10/18, 1997, 249 p.

SEBBAR Leila, *Les carnets de Shérazade*, Paris, Stock, 1985, 286 p.

SEBBAR Leila, *Le fou de Shérazade*, Paris, Stock, 1991, 202 p.

SEBBAR Leila, « Le peintre et son modèle », *Le peintre et son modèle*, Alger/Paris, Al Manar, coll. « Nouvelles du Maghreb », 2007, pp. 7-12.

SEFRIOUI Ahmed, *Le jardin des sortilèges ou le parfum des légendes : contes*, Paris, L'Harmattan, 1989, 159 p.

STRINDBERG August, *Les Babouches d'Abou Kassem* [1908], dans *Théâtre complet*, Paris, L'Arche, 1986, pp. 301-348

SUPERVIELLE Jules, « Shéhérazade parle », dans *L'escalier* [1956], *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 578.

TEISSON Janine [dit El Djanina], *Contes à la sultane : Cher Hazad*, Castelnau-le-Lez, Editions Climats, 1993, 217 p.

TELMISSANY May, *Doniazade*, trad. Mona Latif Ghattas, Arles, Actes Sud, coll. « Mémoires de la Méditerranée », 2000, 67 p.

VARGAS LLOSA, Mario, « *Les Mille et Une Nuits* », dans *Théâtre complet*, trad. Albert Benoussan et Anne-Marie Casès, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2011, pp. 515-571.

VIDAL Nicole, *Schéhérazade*, Paris, Gallimard, coll. « L'Histoire fabuleuse », 1962, 214 p..

VOEGLI Max, *La lampe merveilleuse*, trad. Berthe Medici, Lausanne, Payot, 1953, 190 p.

WESTLAKE Donald, ***Adios*** *Scheherazade*, New-York : Simon & Schuster, 1970; tr. fr. *Adios Schéhérazade*, Marcel Duhamel, Laurette Brunius (trads.), Paris, Minerve, coll. « Détour », 1985, 191 p. réed. Gallimard, coll. « Points », 1992, 191 p.

XUEREB Jean-Claude, « Le fil et la parole », dans *Voir le jour*, Mortemart, Rougerie, 2001, p. 11.

YUNIS Alia, *The Night Counter: a Novel* [2009], New-York, Three Rivers Press, 2nd edition, 2010, 372 p.

ZENOU Gilles, *Les Nuits*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures arabes », 1989, 175 p.

ZIMMERMAN Mary, *Arabian Nights: a play*, Evanston, Northwestern University Press, 2005, 176 p.

2. ÉTUDES SUR LE CORPUS

2.1. Sur *Les Mille et Une Nuits* et les autres œuvres littéraires du corpus

Monographies

ABDEL-HALIM Mohamed, *Antoine Galland, sa vie, son œuvre*, Paris, Nizet, 1964, 547 p.

ABOUL-HUSSEIN Hiam, PELLAT Charles, *Chéhérazade : personnage littéraire*, Alger, Société Nationale d'Edition et de Diffusion, 1976, 156 p.

BAZZI Rachid, *Au-delà de l'oral et en deçà de l'écrit : Les Mille et Une Nuits*, Paris, L'Harmattan, 2008, 167 p.

BENCHEIKH Jamel Eddine, *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque des Idées », 1988, 233 p.

BENCHEIKH Jamel Eddine, BREMOND Claude, MIQUEL André, *Mille et un contes de la nuit*, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèques des Idées », 1991, 366 p.

BOUNFOUR Abdellah, *De l'enfant au fils : essai sur la filiation dans* Les Mille et Une Nuits, Leiden/New-York/Köln, E. J. Brill, 1995, 141 p.

BOUISSON Maurice, *Le secret de Shéhérazade : les sources folkloriques des contes arabo-persans*, Paris, Flammarion, 1961, 232 p.

BRASEY Edouard, *Les sept portes des* Mille et Une Nuits, Paris, Editions du Chêne, 2003, 183 p.

CARACCIOLO Peter L. (ed.), *The Arabian Nights in English Literature*, London, Macmillan Press, 1988, 330 p.

CHAULET-ACHOUR Christiane (dir.), *Les 1001 Nuits et l'imaginaire du XX^{e} siècle*, L'Harmattan, collection « Etudes transnationales, francophones et comparées », 2004, 246 p.

CHAULET-ACHOUR Christiane (dir.), Les Mille et Une Nuits *des enfants*, *Cahiers Robinson*, Université d'Artois, n°19, 2006, 244 p.

CHAUVIN Victor, *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux arabes publiés dans l'Europe chrétienne de 1810 à 1885*, Liège, H. Vaillant-Carmanne, 1892-1922, vol. 4-7.

CHEBEL Malek, *La féminisation du monde : Essai sur* Les Mille et Une Nuits, Paris, Payot, 1996, 310 p.

CHEBEL Malek, *Dictionnaire amoureux des* Mille et Une Nuits, Paris, Plon, 2010, 918 p.

CHESNAIS Marion, PAULVÉ Dominique, Les Mille et Une Nuits *et les enchantements du docteur Mardrus*, Paris, Editions Norma/Musée du Montparnasse, 2004, 127 p.

CHRAÏBI Aboubakr (dir.), Les Mille et Une Nuits *en partage*, Arles/Paris, Actes Sud/Sindbad, coll. « La bibliothèque arabe », 2004, 524 p.

CHRAÏBI Aboubakr, Les Mille et Une Nuits *: Histoire du texte et Classification des contes*, Paris, L'Harmattan, 2008, 243 p.

CHRAÏBI Aboubakr, RAMIREZ Carmen (dir.), Les Mille et Une Nuits *et le récit oriental. En Espagne et en Occident*, Paris, L'Harmattan, coll. « Approches littéraires », 2009, 476 p.

CITATI Pietro, *La voix de Schéhérazade*, calligraphies de Hassan Massoudy, Saint-Clément, Fata Morgana, 1996, 100 p.

DEHOÏ Enver F., *L'Erotisme des Mille et Une Nuits*, Paris, J.-J. Pauvert, 1961, 229 p.

ELISSEEFF Nikita, *Thèmes et motifs des* Mille et Une Nuits *: Essai de classification*, Beyrouth, Institut français de Damas, 1949, 244 p.

FRANÇOIS Cyrille (dir.), *Le don de Shahrâzâd : la mémoire des* Mille et Une Nuits *dans la littérature contemporaine*, Amiens/Cergy, Encrage Université/CRTF, 2008, 216 p.

GERHARDT Mia Irene, *The Art of Story-Telling: a literary study of the Thousand and one nights*, Leiden, E.J. Brill, 1963, 500 p.

GHAZOUL Ferial Jabbouri., *Nocturnal Poetics:* The Arabian Nights *in comparative context*, Cairo, The American University in Cairo Press, 1996, 191 p.

GROUPE AMAM (dir.), Les Mille et Une Nuits *: contes sans frontière*, Toulouse, AMAM, 1994, 344 p.

HENRY Dalal, *Les secrets des* Mille et Une Nuits, Lyon, Editions Baudelaire, 2009, 411 p.

HOANG Lethuy, Les Mille et Une Nuits *: à travers l'infini des espaces et des temps*, New-York, P. Lang, 2001, 201 p.

HOUPPERMANS Sjef, HULLU-VAL DOESELAAR (de) Nelle, MONTFRAUS (van) Manet (dir.), *Marcel Proust Aujourd'hui : Mille et Une nuits dans* La Recherche, Amsterdam/New-York, Rodopi, 2004, 250 p.

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

JOLY Jean-Luc, KILITO Abdelfattah (dir.), Les Mille et Une Nuits *: du texte au mythe*, Actes du colloque international de littérature comparée, Université de Rabat, 30, 31 octobre et 1er novembre 2002, Rabat, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 2005, 324 p.

JULIA Emile-François, Les Mille et Une Nuits *et l'enchanteur Mardrus*, Paris, Malfère, coll. « Les Grands événements littéraires », 1935, 327 p.

JULLIEN Dominique, *Proust et ses modèles :* Les Mille et Une Nuits *et les* Mémoires *de Saint-Simon*, Paris, J. Corti, 1989, 254 p.

JULLIEN Dominique, *Les amoureux de Schéhérazade : Variations modernes sur* Les Mille et Une Nuits, Genève, Droz, 2009, 219 p.

KAHANE Martine, *Costumes des* Mille et Une Nuits, Saint-Pourçin-sur-Sioule/Moulins, Bleu Autour/Centre National du Costume de Scène, 2008, 157 p.

KILITO Abdelfattah, *L'œil et l'aiguille : essais sur* Les Mille et Une Nuits, Paris, Ed. de la Découverte, 1992, 124 p.

LAHY-HOLLEBECQUE Marie, *Le féminisme de Schéhérazade, la révélation des Mille et Une Nuits*, Paris, Radot, 1927, 248 p. ; rééd. sous le titre *Schéhérazade ou l'éducation d'un roi*, Puiseaux, Pardès, 1987, 195 p.

LARZUL Sylvette, *Les traductions françaises des* Mille et Une Nuits *: étude des versions Galland, Trébutien et Mardrus*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1996, 233 p.

LAVEILLE Jean-Louis, *Le thème du voyage dans* Les Mille et Une Nuits, *du Maghreb à la Chine*, Paris, L'Harmattan, 1998, 241 p.

LÉON-SIRONVAL Margaret, Les Mille et Une Nuits *: les mots en voyage*, catalogue de l'exposition, Musée de la Poste, Galerie du Messager, 7 décembre 1987 – 2 janvier 1988, Paris, Ministère des P & T, 1988, 93 p.

LEEUWEN (van) Richard, MARZOLPH Ulrich (eds.), *The Arabian Nights Encyclopaedia*, Santa-Barbara, ABC-CLIO, 2004, 2 vol.

MAKDISI Saree, NUSSBAUM Felicity (eds.), Arabian Nights *in historical context: between East and West*, Oxford/New-York, Oxford University Press, 2008, 337 p.

MARZOLPH Ulrich (ed.), *The Arabian Nights Reader*, Detroit, Wayne State University Press, 2006, 373 p.

MARZOLPH Ulrich (ed.), *The Arabian Nights in Transnational Perspective*, Detroit, Wayne State University Press, 2007, 362 p.

MAY Georges, Les Mille et Une Nuits *d'Antoine Galland ou le chef-d'œuvre invisible*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, 247 p.

MENGES Jeff A. (ed.), Arabian Nights *illustrated: Art of Dulac, Folkard, Parrish and Others*, Mineola/New-York, Dovers Publications Inc., 2008, 127 p.

MIQUEL André, *Un conte des Mille et Une Nuits : « 'Ajîb et Gharîb », traduction et perspectives d'analyse*, Paris, Flammarion, 1977, 335 p.

MIQUEL André, *De quelques unes des* Mille et Une Nuits, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 2001, 96 p.

MIQUEL André, *Sept contes des* Mille et Une Nuits, *ou il n'y a pas de contes* innocents, avec des entretiens de Jamel-Eddine Bencheikh et Claude Brémond, Paris, Sindbad, 1981, 295 p.

MIQUEL-RAVENEL Janine, *Antoine Galland : Inventeur des* Mille et Une Nuits, préface d'André Miquel, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 2009, 127 p.

NISHIO Tetsuo, YAMANAKA Yuriko (ed.), *The Arabian Nights and Orientalism. Perspectives from East and West*, préf. Robert Irwin, London/New York, I.B. Tauris & Co Ltd, 2006, 269 p.

PAINO Marina, *L'ombra di Sheherazade: suggestion dale Mille e una notte nel Novacento italiano*, Cava de Tirreni, Avagliano, 2004, 150 p.

PINAULT David, *Story-Telling Techniques in the Thousand and One Nights*, Leiden/New-York/Köln, Brill, 1992, 262 p.

SAIDI D'OUTRELIGNE Narjess, *De L'Orient des* Mille et Une Nuits *à la magie surréaliste*, Paris-Montréal-Torino, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2001, 293 p.

SALLIS Eva, *Sheherazade through the Looking Glass: The Metamorphosis of The Thousand and One Nights*, Richmond, Curzon P., 1999, 170 p.

SCHWAB Raymond, *L'Auteur des* Mille et Une Nuits *: Vie d'Antoine Galland*, Paris, Mercure de France, 1964, 247 p.

SERMAIN Jean-Paul, Les Mille et Une Nuits *: entre Orient et Occident*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2009, 201 p.

STEAD Évanghélia (éd.), *Contes de la mille et deuxième nuit : Théophile Gautier, Edgar Allan Poe, Nicolae Davidescu*, Grenoble, J. Million, 2011, 264 p.

WEBER Edgard, *Le secret des* Mille et Une Nuits - *L'inter-dit de Shéhérazade*, Toulouse, Eché, 1987, 237 p.

WEBER Edgard (dir.), Les Mille et Une Nuits *: Lectures et sens*, Toulouse, Editions Universitaires du Sud, 1991, 146 p.

Articles

BENCHEIKH Jamel Eddine, *« Les Mille et Une Nuits* », dans *Encyclopaedia Universalis*, t. XII, Paris, 1985, pp. 269-270.

BENCHEIKH Jamel Eddine, « Ainsi parla Shahrazad », *Corps écrit*, n°31, octobre 1989, pp. 41-45.

BENCHEIKH Jamel Eddine, « *Les Mille et Une Nuits* aux frontières de l'impossible », dans *Les métamorphoses du conte*, Jean Perrot (dir.), Bruxelles/Berne/Berlin, P. Lang, 2004, pp. 67-72.

BENCHENEB Rachid, « Les dramaturges arabes et le récit-cadre des *Mille et une nuits* », *Revue de l'Occident musulman et de la méditerranée*, vol. 18, n°18, 1974, pp. 7-18.

BORGES Jorge Luis, « Les traducteurs des *Mille et une Nuits* », dans *Histoire universelle de l'infamie, histoire de l'éternité* [1935], Paris, Ch. Bourgeois, 1985, pp. 231-268.

BORGES Jorge Luis, « *Les Mille et Une Nuits* », dans *Conférences* [1980], trad. Françoise Rosset, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, pp.54-70.

BOSQUETS Marie-Françoise**,** DAOULAS Régine, « Voyage aux sources des mille et une heures, contes péruviens », *Féeries*, n°3, 2006, http://feeries.revues.org/index167.html [Consulté le 21/.07/2010].

BOUDJEDRA Rachid, « Empreinte : la modernité des *Mille et une nuits* », *El Watan*, 16 mars 2006, http://www.djazairess.com/fr/elwatan/38316 [consulté le 01/06/2011].

CHAULET-ACHOUR Christiane, « La matière contique dans l'écriture de Malika Mokeddem », *Ecritures de femmes : la problématique du dedans et du dehors*,

Confluences XIX, Revue du centre de recherche Espaces/Ecritures, Nanterre, Université de Paris X/Publidix, 2001, pp. 31-41.

CHAULET-ACHOUR Christiane, « Shahrazad a-t-elle un sexe ? », dans *Féminin/Masculin : Lectures et représentations*, Christiane Chaulet-Achour (dir.), Cergy-Pontoise, Encrage Editions/CRTH, 2000, pp.139-155.

CHAULET-ACHOUR Christiane, « Clés et miroirs – Résurgences des *Nuits* ? », dans *Cahiers Jaml-Eddine Bencheikh, Savoir et imaginaire*, Christiane Chaulet-Achour (dir.), Paris, L'Harmattan, 1998, pp.72-86.

CHAULET-ACHOUR Christiane, « Contre un imaginaire sous contrôle : *Pour en finir avec Shahrazade* de Fawzia Zouari », dans *Langages au féminin*, Dalila Morsly (dir.), Université d'Angers, Groupe de Recherche Kachina, juin 2002, pp. 13-27.

CHAULET-ACHOUR Christiane, « L'endroit et l'envers des *Mille et une nuits* selon Rachid Boudjedra dans les *1001 années de la nostalgie* », dans *Rachid Boudjedra : une poétique de la subversion II : Lectures critiques*, Hafid Gafaïti (dir.), Paris/Montréal, L'Harmattan, 2000, pp. 217-236.

CHAULET-ACHOUR Christiane, YVETOT Christophe, « Au détour des *Mille et une nuits* », *Le Français aujourd'hui*, n° 119, « Orientales – Littératures francophones III », pp. 33-43.

CHRAÏBI Aboubakr, « Les à-côtés du récit ou l'enchâssement à l'orientale », *Poétique*, n°117, février 1999, p. 1-14.

CHRAÏBI Aboubakr, « Des hommes dans le harem », dans *Le répertoire narratif arabe médiéval : transmission et ouverture*, Frédéric Bauden, Aboubakr Chraïbi et Antonella Ghersetti (dir.), Liège/Genève, Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège – Droz, 2008, pp. 37-45.

CHRAÏBI Aboubakr, « Les *djinns* penseurs de Nagîb Mahfûz », dans *L'Orient au cœur : en l'honneur d'André Miquel*, Floréal Sanagustin (dir.), Paris, Maisonneuve & Larose, 2001, pp. 171-184.

COSQUIN Emmanuel, « Le prologue-cadre des *Mille et une nuits*, les légendes perses et le livre d'Esther », *Revue biblique internationale*, Paris, Librairie Victor Lecoffre, 1909, 81 p.

COUVREUR Manuel, « Antoine Galland ou l'art de la polyphonie à une voix », dans *Le conte en ses paroles : La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*, Anne Defrance et Jean-François Perrin (dir.), actes du colloque international « Le conte en ses paroles : le dire et le dit dans le conte merveilleux de l'Âge Classique (XVII^{e} – XVIII^{e} siècles) », Université Stendhal Grenoble 3, 22, 23, 24 septembre 2005, Paris, Ed. Desjonquères, 2007, pp. 163-179.

DUPONT Florence, « Récits de voyageur : Ulysse et Sindbâd. Proposition pour un comparatisme différentiel », dans *Littérature et anthropologie*, Alain Montandon (dir.), Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, coll. « Poétiques comparatistes », 2006, pp. 195-213.

FRANÇOIS Cyrille, « Génération et survivance de la parole de Schéhérazade. », dans *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre*, Catherine d'Humières (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, pp. 273-284.

FRANÇOIS Cyrille, « L'esclavage dans l'imaginaire arabo-musulman : des *Mille et une nuits* à leurs résurgences », dans *Esclavage, esclavages*, Lucia Dumont et Marie Frémin (dir.), Amiens/Cergy, Encrage Université/CRTF, 2008, pp. 169-192.

FRANÇOIS Cyrille, « De Sindbad et de ses descendants : remarques sur un marin légendaire et sa postérité », *Astrolabe*, n°22, Novembre/décembre 2008. En ligne : http://www.crlv.paris4.sorbonne.fr/revue_crlv/FR/Page_article_detail.php?P1=114 [dernière consultation le 01/06/2011].

FRANÇOIS Cyrille, « Un Sindbad moderne ? L'intertexte sindbadien dans le récit de voyage d'Hussein Faouzi », dans *L'Ailleurs de l'autre. Récits de voyageurs extra-européens*, Claudine Le Blanc et Jacques Weber (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 209-217.

FRANÇOIS Cyrille, « Trois intellectuels lecteurs des *Mille et Une Nuits* : M. Lahy-Hollebecque, G. May, A. Miquel », dans *Ecrivains et intellectuels français face au monde arabe*, dir. Catherine Mayaux, Paris, H. Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2011, pp. 165-175.

GOUJON Francine, « *Mille et une nuits* (Les) », dans *Dictionnaire Marcel Proust*, dir. Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers, préf. Antoine Compagnon, Paris, H. Champion, 2004, pp. 628-630.

GOURNAY Jean-François, « L'image de la femme dans *Les Mille et Une Nuits* », dans *L'Orient des femmes*, Marie-Elise Palmier-Chatelain et Pauline Lavagne d'Ortigue (dir.), Lyon, ENS Editions, 2002, pp. 93-100.

GRANDGUILLAUME Gilbert, « *Les Mille et Une Nuits* : parole délivrée par les contes », Revue Psychanalystes, décembre 1989, pp. 140-150.

GRANDGUILLAUME Gilbert, VILLA François, « *Les Mille et Une Nuits* : un mythe au travail : présence et actualité du récit », *Peuples méditerranéens*, juillet-décembre 1991, pp. 55-82.

HABCHI Sabhi, « Borges et *Les Mille et Une Nuits* », *Revue de Littérature Comparée*, vol. 4, n°320, 2006, pp. 415-434.

JONDOT Jacqueline, « Shéhérazade version arabo-anglaise », à paraître dans les actes du colloque « La réception mondiale et transdisciplinaire des *Mille et une nuits* », Université Al-Albayt, al Mafraq, Jordanie, 13-14 avril 2011, Revue *Médiévales*, décembre 2011.

KATTAN Naïm, « Du récit du désir dans *Les Mille et Une Nuits* », dans *La séduction*, Maurice Olender et Jacques Sojcher (dir.), Actes du colloque de Bruxelles, 1979, Paris, Aubier, 1980, pp. 170-179.

KHATIBI Abdelkebir, « De la mille et troisième nuit », dans *La séduction*, Maurice Olender et Jacques Sojcher (dir.), Actes du colloque de Bruxelles de 1979, Paris, Aubier, 1980,

pp. 131-147 ; rééd. dans *Ombres japonaises*, précédées de *Nuits Blanches,* Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1988, pp. 11-31.

KILITO Abdelfattah, « Mentir une fois par an », dans *Les Arabes et l'art du récit : Une étrange familiarité*, Paris/Arles, Sindbad/Actes Sud, coll. « La bibliothèque arabe », 2009, pp. 125-128.

KOHN-PIREAUX Laurence, « *Les Mille et Une Nuits* revues par des écrivains modernes : Jorge Luis Borges, Italo Calvino, John Barth », dans *Frontières et passages : les échanges culturels et littéraires*, actes du XXVIII[e] congrès de littérature générale et comparée, Rouen, 15-17 octobre 1998, Chantal Foucrier, Daniel Mortier (dir.), Rouen, Université de Rouen, coll. « Publications de l'Université de Rouen », 1999, pp. 323-329.

LARUE Anne, LE MEN Ségolène, « Un feuilleton à suspense : *Les Mille et Une Nuits* », *Lisible/visible : problématiques*, *La Licorne*, Dominique Moncoud'hui et Pascaline Mourier-Casile (dir.), n°23, 1992, http://edel.univ-poitiers.fr/licorne/document.php?id=291 [consulté le 26/04/2010].

LAYLA, « Les *Nuits* parlent aux hommes de leur destin », *Corps Ecrit*, n°31, « L'Arabie heureuse », Paris, PUF, 1989, pp. 47-61.

LITTMANN Enno, « Alf layla wa layla », dans *Encyclopaedia of Islam*, 2[nd] edition, Leiden, Brill, 1960, vol. 1, pp. 358-364; tr. fr. *Encyclopédie de l'Islam*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1975, vol. 1., pp. 369-375.

MANOLESCU Monica, « Voiles et caravansérails : l'Orient dans *Lolita* », *Sillages critiques*, n°11, 2010, en ligne : http://sillagescritiques.revues.org/1657#text [dernière consultation le 25/10/2011]

MIQUEL André, « Les arrière-pensées du conte », dans *Les métamorphoses du conte*, Jean Perrot (dir.), Bruxelles/Berne/Berlin, P. Lang, 2004, pp. 61-66.

PERRIN Jean-François, « Les transformations du conte-cadre des *Mille et une nuits* dans le conte orientalisant français du début du XVIII[e] siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 104, n°1, 2004, pp. 45.58, consultable en ligne : http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2004-1-page-45.htm [dernière consultation le 01/06/2011].

ROUART Marie-France, « Schéhérazade », dans *Dictionnaire des mythes féminins*, Pierre Brunel (dir.), Monaco, Editions du rocher, 2002, pp. 1663-1672.

SANKARAN Chitra, "Narrating to Survive: Ethics and Aesthetics in Githa Hariharan's *When Dreams Travel*" in *Asiatic IILUM, Journal of English Language & Literature*, Vol. 2, number 2, December 2008.

SERMAIN Jean-Paul, « Le fantasme de l'absolutisme dans le conte de fées au XVIII[e] siècle », *Féeries*. *Politique du conte*, n°3, 2006, pp. 75-85.

SIMON Anne, « D'un engouement Belle-Epoque à un motif littéraire structurant : l'Orient chez Proust », *Recherches Proustiennes*, en ligne : http://centreproust.univ-paris3.fr/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=24 [dernière consultation le 01/06/2011].

SIRONVAL Margaret, « Shahrâzâd à l'aube du romantisme », *Romantisme*, vol. 22, n°78, 1992, pp. 43-59.

SIRONVAL Margaret, « Ecritures européennes du conte d'Aladin et de la lampe merveilleuse », *Le Conte Oriental*, *Féeries*, n°2, 2005, pp. 245-256.

STEAD Evanghélia, « La Nouvelle Schéhérazade, la machine fiction et la lecture croisée », dans *Les Littératures européennes et les mythologies lointaines*, Véronique Gély, Jean-Marc Moura, Joëlle Prungnaud et Evanghélia Stead (dir.), Lille, Edition du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, coll. « UL3, Travaux et Recherches », 2006, pp. 89-100.

TODOROV Tzvetan, « Les Hommes récits : *Les Mille et Une Nuits* », dans *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, pp. 33-46.

TRAPNELL William, « Le coup de foudre dans *Les Mille et Une Nuits* », dans *Littérature et séduction*, mélanges en l'honneur de Laurent Versini, Roger Marchal et François Moureau (dir.), Paris, Klincksieck, 1997, pp. 473-482.

VERTHUY Maïr, « Aujourd'hui Schéhérazade a appris à écrire : Anne-Marie Alonzo et l'entreprise de vivre », *Voix et Images*, vol. XIX, n°2, hiver 1994, pp. 268-278.

VITALI Ilaria, « Femmes et métamorphoses dans *Les Mille et Une Nuits* », *Annales de l'Université Stefan Cel Mare*, XIV, n° 1, 2008, pp. 73-79.

VITALI Ilaria, « Shéhérazade ne s'arrête jamais : entretien avec Salim Bachi », *Francofonia*, n°55, 2008, pp. 97-102.

VITALI Ilaria, « Shéhérazade, la boîte et le labyrinthe », *Vox Poetica*, 2008. En ligne : http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/bibliafin/vitali.html [dernière consultation le 01/06/2011].

VITALI, Ilaria, « Entre émeutes algériennes et *Mille et une nuits* : l'histoire en fiction chez Salim Bachi », *Postures*, n°10, 2008, pp. 117-127.

VITALI, Ilaria, « La bibliothèque de Shéhérazade en voyage. Reprise et réécriture d'un livre-édifice dans la littérature algérienne contemporaine », *Voix plurielles*, vol 5, n°1, 2008. En ligne : www.brocku.ca/cfra/volumes/voix_plurielles_5_1/articles5.../Vitali.pdf *[dernière consultation le 01/06/2011]*.

ZAKARIA Katia**,** « Pétis de la Croix, François, *Les Mille et un jours*, contes persans, texte établi, avec une introduction, des notices, une bibliographie, des jugements et une chronologie par Paul Sebbag, Phébus, Paris, 2003, 670 p. », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*. En ligne http://remmm.revues.org/index2393.html [dernière consultation le 08/09/2010].

ZAKI Heidi Sami, « Schéhérazade, figure de la femme orientale », *Figures de l'Orient*, *Tangence*, n°65, 2001, pp. 199-214. En ligne : http://id.erudit.org/iderudit/008233ar [dernière consultation le 01/06/2011].

Conférences sur Internet **:**

CHRAÏBI Aboubakr, « En dire plus ou en dire moins : traduire *Les Mille et Une Nuits* », site des Archives Audiovisuelles de la Recherche : http://www.archivesaudiovisuelles.fr/FR/_video.asp?format=69&id=1562&ress=4710&video=7567
MARZOLPH Ulrich, « Arabian Nights bibliography », http://wwwuser.gwdg.de/~enzmaer/arabiannights-engl-elektr.html

MIQUEL André, « *Les Mille et Une Nuits* », Conférence du 5 juin 2006 à Aubervilliers : http://www.college-de-france.fr/default/EN/all/conf_aub/conference_du_5_juin_2006_andr.htm

Thèses et mémoires

BOIDIN Carole, « L'invention du conte comme forme littéraire. Lectures croisées de l'Ane *d'or* et des *Mille et une nuits* dans leurs versions anciennes et leurs reprises à l'époque de Galland », Thèse de doctorat en Littérature comparée, sous la direction de Florence Dupont, 4 décembre 2009, 595 f.

LABBAN-BADR Rima, « Les figures mythiques dans la culture arabo-islamique médiévale : l'exemple des *Mille et une nuits* », Thèse de doctorat en Etudes arabo-islamiques, sous la direction d'Abdallah Cheikh –Moussa, Université Paris-IV Sorbonne, 2003, 770 p.

2.2. Sur les auteurs de résurgences et réécritures au XX^{e} siècle

Ouvrages : monographies, ouvrages collectifs et revues

ALEMDJRODO Kangni, *Rachid Boudjedra, la passion de l'intertexte*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Sémaphores », 2001, 170 p.

ASHOLT Wolfgang, CALLE-GRUBER Mireille, COMBE Dominique, *Assia Djebar : littérature et transmission*, Actes du colloque de Cerisy la Salle, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2010, 439 p.

AUSTER Paul, *L'art de la faim*, trad. Christine le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1992, 299 p.

BADRE HAGIL Hafida, *Naguib Mahfouz : récits et codes culturels*, Paris, L'Harmattan, 2001, 364 p.

BARON Christine, *La littérature et son autre. Utopie littéraire et ironie dans les œuvres de Borges, Calvino et Queneau*, Paris, L'Harmattan, coll. « Littératures comparées », 2008, 244 p.

BÉNAYOUN-SZMIDT Yvette, ELBAZ Robert, REDOUANE Najib (dir.), *Malika Mokeddem*, Paris/Budapest/Torin, L'Harmattan, 2003, 351 p.

BÉNAYOUN-SZMIDT Yvette, REDOUANE, Najib (dir.), *Assia Djebar*, Paris, L'Harmattan, coll. « Autour des écrivains maghrébins », 2008, 378 p.

BORGES Jorge Luis, SABATO Ernesto, *Conversations à Buenos Aires* [*Dialogos Jorge Luis Borges con Ernesto Sabato*, 1996], animées par Orlando Barone, trad. Michel Bibard, Monaco, Le Rocher, 2001, 181 p.

BOWEN Zack, *A reader's guide to John Barth*, Westport C.T., Greenwood, 1994, XIV-150 p.

BRUNEL Pierre, *Italo Calvino et le livre des romans suspendus* : Si par une nuit d'hiver un voyageur, Chatou, Les Editions de la Transparence, 2008, 262 p.

BRUNEL Pierre (dir.), *Borges, souvenirs d'avenir*, Paris, Gallimard, 2006, 426 p.

BUTOR Michel, *Improvisations sur Michel Butor : L'écriture en transformation*, Paris, La Différence, 1993, 307 p.

BUTOR Michel, Michel, *Curriculum vitae*, entretien avec André Clavel, Paris, Plon, 1996, 274 p.

CALVINO Italo, *Leçons américaines* [1988], Paris, Seuil, coll. « Points », 1995, 196 p.

CALVINO Italo, *La machine littéraire*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^{e} siècle », 1993, 255 p.

CALVINO Italo, *Défis aux labyrinthes : textes et lectures critiques*, trad. Jean-Paul Manganaro et Michel Orcel, éd. Mario Fuco, Paris, Seuil, coll. « Bibliothèque Calvino », 2003, 2 vol.

CHARDIN Philippe, *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, Paris, H. Champion, 2006, p. 226.

CHAULET-ACHOUR Christiane (dir.), *Diwan d'inquiétude et d'espoir : la littérature féminine algérienne de langue française*, Alger, ENAG Editions, 1991, 571 p.

CHAULET-ACHOUR Christiane, *Noûn, Algériennes dans l'écriture*, Biarritz, Séguier, coll. « Les colonnes d'Hercule », 1999, 245 p.

CHAULET-ACHOUR Christiane, *La Trilogie romanesque de Daniel Maximin*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2000, 230 p.

CHAULET-ACHOUR, Christiane, *Jamel Eddine Bencheikh : polygraphies*, Blida, Editions du Tell, 2006, 183 p.

CHAULET-ACHOUR Christiane, Christiane, *Jamel Eddine Bencheikh. Une parole vive*, Montpellier, Chèvre-feuille étoilée, 2006, 79 p.

CHIKHI Beïda, *Assia Djebar : Histoires et fantaisies,* Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Lettres Francophones », 2007, 197 p.

COMPAGNON Antoine (dir.), *Proust, la mémoire et la littérature*, Séminaire au Collège de France, Paris, O. Jacob, coll. « Collège de France », 2009, 248 p.

CROUZIÈRES-INGENTHRON Armelle, *Le double pluriel dans les romans de Rachid Boudjedra*, préface de Rachid Boudjedra, Paris/Montréal/Budapest, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 238 p.

CLERC Jeanne-Marie, *Assia Djebar : Ecrire, Transgresser, Résister,* Paris-Montréal, L'Harmattan, 1997, 173 p.

DESCOMBES Vincent, *Proust, philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987, p. 75.

DJEBAR Assia, *Ces voix qui m'assiègent… en marge de ma francophonie*, Paris, A. Michel, 1999, 269 p.

DUPERRAY Annick (dir.), *L'œuvre de Paul Auster. Approches et lectures plurielles*, Arles, Actes Sud/Université de Provence, 1995, 269 p.

DUPERRAY Annick, *Paul Auster: les ambiguïtés de la négation*, Paris, Belin, 2003, 125 p.

ELBAZ Robert, *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif,* Paris, L'Harmattan, 1996, 117 p.

Europe, Karen Blixen, n°887, mars 2003, 364 p.

FOGEL Stanley, *Understanding John Barth*, Colombia S.C., University of South California Press, 1990, XI-242 p.

GAFAÏTI Hafid (dir.), *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël, 1987, 152 p.

GAFAÏTI Hafid (dir.), *Rachid Boudjedra : une poétique de la subversion. I, Autobiographie et histoire,* Paris/Montréal, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1999, 199 p.

GAFAÏTI Hafid (dir.), *Rachid Boudjedra : une poétique de la subversio*n. II, Lectures critiques, Paris/Montréal, L'Harmattan, 2000, 290 p.

GAUDIN Françoise, *La fascination des images. Les romans de T. Ben Jelloun*, Paris, L'Harmattan, coll. « Littérature », 1998, 198 p.

GOKELAERE-NAZIR Férial, *Naguib Mahfouz et la société du Caire: romans et nouvelles, 1938-1980*, Paris, Publisud, 2000, 404 p.

HELM Yolande-Aline (dir.), *Malika Mokeddem: envers et contre tout,* Paris/Montréal/Budapest, L'Harmattan, 2000, 266 p.

HERDECK Donald E (dir.), *Three dynamite authors: Derek Walcott (nobel 1992), Naguib Mahfouz (Nobel 1988), Wole Soyinka (Nobel 1986): ten bio-critical essays*, Colorado Springs, Three Continents Press, 1994, 132 p.

HOUPPERMANS Sjef, *et alii*. (dir.), *Mille et une nuits dans* La Recherche, *Marcel Proust Aujourd'hui*, n°2, Amsterdam/New-York, Rodopi, 2004, 250 p.

KIAN Soheila, *Ecritures et transgressions d'Assia Djebar et de Leïla Sebbar : Les traversées des frontières*, Paris, L'Harmattan, coll. « Etudes transnationales, francophones et comparées », 2009, 180 p.

LAFON Michel, *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1990, 336 p.

LARONDE Michel (dir.), *Leïla Sebbar*, Paris//Budapest/Torino, L'Harmattan, coll. « Autour des écrivains Maghrébins », 2003, 300 p.

LE GOFF Marcel, *Jorge Luis Borges : L'Univers, la Lettre et le Secret*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1999, 367 p.

MAHFOUZ Naguib, *Mahfouz par Mahfouz, Entretiens avec Gamal Ghitany*, trad. Khaled Osman, Paris, Sindbad, coll. « La Bibliothèque arabe », 1991, 168 p.

MANGANARO Jean-Paul, *Italo Calvino, romancier et conteur*, Paris, Seuil, 2000, 158 p.

MARTIN Brendan, *Paul Auster's Postmodernity*, New-York/London, Routledge, 2007, 237 p.

MASSERY Alexis, PORÉE Marc, *Salman Rushdie*, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 1996, 221 p.

MAURIN Mario, *Henri de Régnier, Le labyrinthe et le double*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1972, 288 p.

MERINI Rafika, *Two Major Francophone Women Writers, Assia Djébar and Leïla Sebbar: A Thematic Study of their works*, New-York, P. Lang, coll. "Francophone Cultures and Literatures", n°5, 1999, 159 p.

MEYER Michael, *August Strindberg* [1985], Paris, Gallimard, coll. « Biographies », 1993, 833 p.

MILLY Jean, *La phrase de Proust*, Paris, H. Champion, 1983, 223 p.

MONEGAL Rodriguez Emir, *Borgès par lui-même*, Paris, Seuil, coll. « Ecrivains de toujours », 1970, 189 p.

NANNICINI STREITBERGER Chiara, *La revanche de la discontinuité : Bouleversements du récit chez Bachmann, Calvino et Perec*, Bruxelles, P. Lang, coll. « Nouvelle poétique comparatiste », n°22, 2009, 322 p.

PAMUK Orhan, *D'autres couleurs : essais*, trad. Valérie Gay-Aksoy, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2009, 554 p.

PESSO-MIQUEL Catherine, *Salman Rushdie : L'écriture transportée*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, 173 p.

RAIMOND Michel, *Proust romancier*, 2e édition, Paris, SEDES, 1984, 334 p.

RASMUSSEN René (dir.), *Karen Blixen et l'art du récit*, Odense, Odense University Press, 1997, 162 p.

SAMMARCELLI Françoise, *John Barth : les bonheurs d'un acrobate*, Paris, Belin, coll. « Voix américaines », 1998, 126 p.

SZÁVAI János, *Introduction à la littérature hongroise*, Paris/Budapest, J. Maisonneuve/Akadémiai Kiadó, 1989, 179 p.

TADIÉ Jean-Yves, *Proust*, Paris, P. Belfond, 1983, 330 p.

TOBIN Patricia, *John Barth and the anxiety of continuance*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, coll."Penn studies in contemporary American fiction", 1992, 187 p.

VIVIER Robert, *Lire Supervielle*, Paris, J. Corti, 1971, 269 p.

WAELTI-WALTERS Jennifer, *Alchimie et littérature. A propos de* Portrait de l'artiste en jeune singe de Michel Butor, Paris, Denoël, 1975, 178 p.

WIVEL Ole, *Karen Blixen : un conflit personnel irrésolu* [1987], trad. Inès Jorgensen, Arles, Actes Sud, 2004, 187 p.

ZELICHE Mohamed Salah, *L'écriture de Rachid Boudjedra : poét(h)ique des deux rives*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2005, 353 p.

Articles

AREZKI Dalila, « Stratégies linguistiques et identitaires chez les romancières algériennes francophones. L'exemple d'Assia Djebar », *Tamazgha, Afrique du Nord : francophone au féminin*, Boussad Berrichi (dir.), Biarritz, Séguier, 2009, pp. 81-102.

BARON Christine, « *Si par une nuit d'hiver un voyageur…* d'Italo Calvino : Roman européen ou roman de la mondialité ? », dans *Problématique du roman européen 1960-2007*, Catherine Mayaux et János Szávai (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. « Cahiers de la nouvelle Europe », 2009, pp. 35-43.

BJØRSNØS Annlaug, « Le triomphe de la raison sur la violence. La femme entre mythe et réalité chez Fatema Mernissi », dans *Amour, violence, sexualité. De Sade à nos jours*, Martin Waåhlbert et Trude Kolderup (dir.), Paris/Oslo, L'Harmattan/Solum Forlag, pp. 107-118.

BRION Charles, « L'Ecriture borgésienne du monde : une conjuration fantastique du désordre ? », *Revue de Littérature Comparée*, n°320, 2006, pp. 491-496.

CABARET Florence, « Le conteur rushdien, ou l'art de vouloir trop plaire », dans *L'art de plaire : Esthétique, Plaisir, Représentation*, Martin Waåhlbert et Trude Kolderup (dir.), Saint Pierre de Salerne, Gérard Monfort Editeur, 2006, pp. 345-356.

CARPENTIER Isabelle, « Virginité des filles et rapports sociaux de sexe dans quelques récits d'écrivaines marocaines contemporaines », *Genre, sexualité et société*, n°3, 2010, version électronique à l'adresse suivante : http://gss.revues.org/index1413.html#ftn6 [dernière consultation : 01/10/2011]

CHAULET-ACHOUR Christiane, « Mémoire métisse, "le secret du jardinier". A l'écoute de Dominique Le Boucher », dans *Die Kinder der Immigration/Les enfants de l'immigration, Herausgegeben von Ernstpeter Ruhe, Studien zur Literature und Geschichte des* Maghreb, band 4, Königshausen & Neumann, 1999, pp. 233-242.

DARWICHE-JABBOUR Aahida, « L'écriture de soi dans la langue de l'autre : Andrée Chédid, Nadia Tuéni et Vénus Khoury-Ghata », dans *La langue de l'Autre ou la double identité de l'écriture*, Jean-Pierre Castellani, Maria Rose Chiapparo et Daniel Leuwers (dir.), Tours, Publication de l'Université François Rabelais, 2001, pp. 291-311.

DÉJEUX Jean, « Les romans de Tahar Ben Jelloun, ou Le territoire de la blessure », dans *Carrefour de cultures : mélanges offerts à Jacqueline Leiner*, Régis Antoine (dir.), Tübingen, G. Narr, 1993, pp. 273-286.

DÉTREZ Christine, SIMON Anne, « Approches littéraires et sociologiques du sens du social chez les romancières algériennes », dans *Dire le social dans le roman francophone contemporain*, Justin K. Bisanswa et Kasereka Kavwahirehi (dir.), Paris, H. Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Littérature comparée, n°14, 2011, pp.159-174.

DJABALI Hawa, « Le conte arabe : une racine, un dispositif de survie, un champ de bataille ? », *Bulletin du Centre Culturel Arabe*, Bruxelles, Centre Culturel Arabe, Janvier 2006, pp. 5-13.

ERICKSON John D., « Femmes voilée, récit voilé dans *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun », dans *Carrefour de cultures : mélanges offerts à Jacqueline Leiner*, Régis Antoine (dir.), Tübingen, G. Narr, 1993, pp. 287-296.

GOYTISOLO Juan, « Jorge Luis Borges et la tradition littéraire arabe », dans *Cogitus interruptus* [1999], trad. Abdelatif Ben Salem, Fayard, 2001, pp 143-148.

HARRISON Nicolas, « Le voile littéraire : la politique oblique d'Assia Djebar », dans *Littératures francophones et politiques*, Jean Bessière (dir.), Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2009, pp. 147-161.

KAVWAHIREHI Kesereka, « *Ombre sultane* d'Assia Djebar et les "Forces de la littérature" », *Etudes littéraires*, vol. 33, n°3, 2001, pp. 51-64.

LIONNET Françoise, « Narrative Journeys : The Reconstruction of Histories in Leïla Sebbar's *Les Carnets de Shérazade* », dans *Postcolonial representations : women, literature, identity*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1995, pp. 167-186.

RUBAT DU MERAC Marie-Anne, « Voyages et métaphores du voyage dans *Se una notte d'inverno un viaggatore* d'Italo Calvino », *Chroniques italiennes*, n°75-76, janvier-février 2005, pp. 195-211.

SANKARAN Chitra, « Narrating to survive: Ethics and Aesthetics in Githa Hariharan, *When dreams travel* », *Asiatic, Journal of English Language and Literature*, vol. 2, n°2, 2008, pp. 65-72.

SIMON Sherry, « La scène de l'écriture. L'œuvre de Salman Rushdie », dans *Identités narratives. Mémoire et perception*, Pierre Ouellet *et al.* (dir.), Laval, Presses de l'Université Laval, 2002, pp. 107-113.

VITALI Ilaria, « Shéhérazade, la boîte et le labyrinthe. L'influence de la bibliothèque des Nuits chez Salim Bachi », *Vox Poética*, http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/bibliafin/vitali.html [consulté en ligne le 01/06/2011].

VITALI Ilaria, « La Bibliothèque de Shéhérazade en voyage. Reprises et réécritures d'un livre-édifice dans la littérature algérienne contemporaine », Voix plurielles, vol. 5, n°1, 2008, www.brocku.ca/brockreview/index.php/voixplurielles/article/.../284/221 [consulté en ligne le 03/06/2011].

WEN-CHIN Ouyang, "From *The Thousand and One Nights* to Magical Realism : Postnational Predicament in *The Journey of Little Gandhi* by Elias Khoury", in *A companion to Magical Realism*, Stephan M. Hart, Wen-Chin Ooyang (ed.), Woodbridge, Tamesis, 2005, pp. 267-279.

WIKTOROWICZ FRANCIS Cecilia, « Enonciation, discours et stratégies identitaires. Une phénoménologie de l'altérité dans l'œuvre de Leïla Sebbar », dans *Identités narratives : Mémoire et perception*, Pierre Ouellet et *al.* (dir.), Laval, Presses de l'Université Laval, 2002, pp. 129-151.

YÉDES Ali, « Virilité et féminité dans l'espace maghrébin des *Nuits d'Azed* de Lotfi Akalay », dans *Vitalité littéraire au Maroc*, Negib Redouane (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. « Autour des textes maghrébins », 2009, pp. 37-51.

ZOUAOUI SKANDRANI Faïza, « Le mythe de Shéhérazade dans la littérature francophone des femmes du Maghreb : Leïla Sebbar, Fatima Mernissi, Fawzia Zouari », dans *Réel et imaginaire de la femme dans la littérature du Maghreb au X^e siècle*, Hédia Khadhar (dir.), Carthage, Académie Tunisienne des Sciences, des Lettres et des Arts, Beït Al Hikma, 2004, pp. 187-207.

Thèses et mémoires

CHERIF GAILLARD Sarra, « Le retour du récit dans les années 1990 : Oralité, jeu hypertextuel et expression de l'identité chez T. Ben Jelloun, R. Mimouni, F. Mellah, V. Khoury-Ghata et A. Cossery », Thèse de doctorat nouveau régime, sous la direction du Pr. Charles Bonn, Université Paris-Nord-Villetaneuse,1993, 317 f.

LÉOSTIC Raphaëlle, « Les éditions illustrées de luxe des *Mille et une nuits* dans les années 1920 », Mémoire de Master de Sciences humaines et sociales, mention « livre et savoirs », spécialité « Bibliothèque », sous la direction de Michel Melot, Ecole Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques, 2010, 150 f.

PASTORE Margherita, « Schéhérazade : archéologie d'un spectacle mythique », Mémoire de DEA en Etudes théâtrales, sous la direction de Georges Banu, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2002, 90 f.

3. OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES ET CRITIQUES DE LITTÉRATURE

3.1. Ouvrages

ACHOUR Christiane, *Diwan d'incertitude et d'espoir : la littérature féminine algérienne de langue française (essais)*, Alger, ENAG Editions, 1991, 571 p.

ACHOUR Christiane, *Noûn : Algériennes dans l'écriture*, Biarritz, Atlantica, 1998 ; rééd. Paris, Séguier, 1999, 245 p.

AGAR-MENDOUSSE Trudy, *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2006, 285 p.

ALBOUY Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, A. Colin, 1969, 340 p.

AMOSSY Ruth, ELISHEVA Rosen, *Les discours du cliché*, Paris, CDU/CEDES, 1982, 151 p.

AMOSSY Ruth, HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1997, 128 p.

ARON Paul (dir.), *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, Québec, Nota Bene, 2004, 250 p.

ARON Paul, *Histoire du pastiche*, Paris, PUF, coll. « Les Littéraires », 2008, 295 p.

ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth, TIFFIN Helen, *The Empire Writes Back Theorie and Practice in Post-Colonial Literatures*, London/New-York, Routledge, 1989, 246 p.

BANDOLPH Jacqueline, *Etudes postcoloniales et littérature*, Paris, H. Champion, coll. « Unichamp-essentiel », 2002, 72 p.

BANETH-NOUAILHETAS Emilienne, JOUBERT Claire (dir.), *Comparer l'étranger : Enjeux du comparatisme en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, 176 p.

BARONI Raphaël, *La tension narrative : Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007, 437 p.

BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973, 89 p.

BARTHES Roland, NADEAU Maurice, *Sur la littérature*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1980, 51 p.

BELMONT Nicole, *Poétique du conte : Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999, 250 p.

BÉNAYOUN-SZMIDT Yvette, BONN Charles, REDOUANE Najib, *Algérie : Nouvelles écritures*, Paris, L'Harmattan, coll. « Etudes littéraires maghrébines », n°15, 267 p.

BENCHEIKH Jamel Eddine (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue arabe et maghrébine francophone*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2000, 443 p.

BERERHI Affa, CHIKHI Beïda (dir.), *Algérie, ses langues, ses lettres, ses histoires*, Blida, Editions du Tell, 2002, 249 p.

BERTRAND Dominique (dir.), *Poétiques du burlesque*, Paris, H. Champion, 1998, 531 p.

BESSIÈRE Jean, MOURA Jean-Marc (dir.), *Littératures postcoloniales et francophonie*, Paris, H. Champion, 2001, 202 p.

BETTELHEIM, Bruno, *The uses of enchantment: the meaning and importance of fairy tales*, New-York: Knopf, 1976; trad. fr. Théo Carlier, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, R. Laffont, coll. « Réponses », 1976, 403 p.

BLANCHOT Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1959, 308 p.

BONN Charles, KHADDA Naget, MDARHRI-ALAOUI Abdallah (dir.), *Littérature maghrébine d'expression française*, Vanves, Edicef, coll. « Histoire littéraire de la francophonie », 1996, 271 p.

BOUCHINDHOMME Christian, ROCHLITZ Rainer, Temps et récit *de Paul Ricœur en débat*, Paris, Editions du Cerf, 1990, 212 p.

BOUGUERRA Mohamed Ridha, BOUGUERRA Sabiha, *Histoire de la littérature du Maghreb : littérature francophone*, Paris, Ellipses, 2010, 255 p.

BOURGET Carine, *Coran et Tradition islamique dans la* littérature maghrébine, Paris, Karthala, 2002, 190 p.

BREMOND Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, 349 p.

BRUNEL Pierre, Don Quichotte *et le roman malgré lui : Cervantès, Lesage, Sterne, Thomas Mann, Calvino*, nouvelle édition, Paris, Klincksieck, 431 p.

BRUNEL Pierre, *Mythocritique : théorie et parcours*, Paris, PUF, coll. « Ecriture », 1994, 294 p.

BRUNEL Pierre, CHEVREL Yves (dir.), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, 376 p.

BRUNEL Pierre, PICHOIS Claude, ROUSSEAU André-Michel, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* [1983], Paris, A. Colin, 2000, 172 p.

BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, nouvelle édition augmentée, Monaco, Editions du Rocher, 1994, 1504 p.

BUSINE Alain, DODILLE Norbert, DUCHET Claude (dir.), *L'exotisme*, Actes du colloque de Saint-Denis de la Réunion, 7-11 mars 1988, Saint-Denis de la Réunion, Publications de l'Université de la Réunion, coll. « Cahiers CRLH-CIRAOUI », 468 p.

CALLE Mireille, GRUBER Eberhard, VERNET Max (dir.), *Mises en scène d'écrivains : Assia Djebar, Nicole Borssard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Sainte-Foy, Le Griffon d'argile, coll. « Trait d'union », 1993, pp. 3-71.

CASANOVA Pascale, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999, 492 p.

CHIKHI Beïda, *Maghreb en textes : Ecriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'Harmattan, 1996, 244 p.

CLAVARON Yves, *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2011, 203 p.

COLLECTIF, *Le mythe et le mythique*, Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle de juillet 1985, Paris, A. Michel, 1987, 224 p.

COMPAGNON Antoine, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 414 p.

COMPAGNON Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, 189 p.

COMPAGNON Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Gallimard, 1998 ; rééd. coll. « Points Essais », 2001, 338 p.

COQUIO Catherine, SALADO Régis (dir.), *Fiction & Connaissance : Essais sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, Paris, L'Harmattan, coll. « Littératures », 1998, 432 p.

COURCELLES (de) Dominique (dir.), *Littérature et exotisme, XVI^e^ – XVII^e^ siècles*, Paris, Ecole des Chartes, 1997, 78 p.

COUSSY Denise, *Le roman indien de langue anglaise*, Paris, Karthala, 2004, 317 p.

COUTURIER Maurice, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1995, 262 p.

DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, 247 p.

DÉJEUX Jean, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, 1994, 256 p.

DE LA SALLE Bruno *et al*. (dir.), *Pourquoi faut-il raconter des histoires ?*, tome I, Paris/Pierrevert, Ed. Autrement/Mondoral, 2005, 244 p.

DE LA SALLE Bruno *et al*. (dir.), *Pourquoi faut-il raconter des histoires ?*, tome 2, Paris/Pierrevert, Ed. Autrement/Mondoral, 2006, 253 p.

DIDIER Béatrice (dir.), *Précis de littérature européenne*, Paris, PUF, 1998, 708 p.

DIJON Robert, FORTIER Frances, HAGHEBAERT Elisabeth (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota Bene, 2001, 364 p.

DUFAYS Jean-Louis, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire* [1994], Bruxelles, Peter Lang, coll. « ThéoCrit », n°1, 2010, 368 p.

DUPRAT Anne, PICHEROT Emilie (dir.), *Récits d'Orient dans les littératures d'Europe (XVI^e – XVII^e siècles)*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008, 391 p.

ECO Umberto, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], Paris, B. Grasset, 1985, 315 p.

EL OUAZZANI Abdesselam, *Pouvoir de la fiction : Regard sur la littérature marocaine*, Paris, Publisud, 2002, 167 p.

CLAUDON Francis, *et alii*, *La modernité mode d'emploi*, Paris, Kimé, 2006, 198 p.

FABRE Gérard, *Pour une sociologie du procès littéraire : de Goldmann à Barthes en passant par Bakhtine*, Paris, L'Harmattan, 2001, 206 p.

FISHER Dominique D., *Ecrire l'urgence : Assia Djebar et Tahar Djaout*, Paris, L'Harmattan, coll. « Etudes transnationales, francophones et comparées », 2007, 284 p.

FOREST Philippe, *Textes & Labyrinthes, Joyce, Kafka, Muir, Borges, Butor, Robbe-Grillet*, Mont-de-Marsan, Editions Interuniversitaires, 1995, 165 p.

FRAISSE Emmanuel, MOURALIS Bernard, *Questions générales de littérature*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 2001, 298 p.

FUENTES Carlos, *Geografía de la novela*, Madrid, Santillana/Alfaguara, 1993 ; trad. fr. Céline Zins, *Géographie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1997, 233 p.

GAFAITI Hafid, *Les femmes dans le roman algérien*, Paris, L'Harmattan, 1996, 349 p.

GAFAÏTI Hafid (dir.), *Cultures transnationales de France : des Beurs aux… ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Etudes transnationales, francophones et comparée », 2001, 234 p.

GAFAÏTI Hafid, CROUZIÈRES-IGENTHRON Armelle (dir.), *Femmes et écriture de la transgression*, Paris, L'Harmattan, coll. « Etudes transnationales, francophones et comparées », 2005, 288 p.

GARNIER Xavier, *Le roman swahili*, Paris, Karthala, 2006, 242 p.

GARNIER Xavier, ZOBERMAN Pierre (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du Texte », 2006, 206 p.

GASPARINI Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seul, coll. « Poétique », 2008, 339 p.

GAUCH, Suzanne, *Liberating Shahrazad: Feminism, postcolonialism, and Islam*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, 173 p.

GEFEN Alexandre, AUDET René (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec/Pessac, Nota Bene/Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, 436 p.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, 281 p.

GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, 89 p.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, 573 p.

GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, 119 p.

GONTARD Marc, *La violence du texte : études sur la littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1981, 167 p.

GONTARD Marc, *Le Moi étrange. Littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993, 220 p.

GONTARD Marc (dir.), *Le récit féminin au Maroc*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, 221 p.

HALLAQ Boutros, TOELLE Heidi (dir.), *Histoire de la littérature arabe moderne, T. 1 : 1800-1945*, Paris/Arles, Sindbad/Actes Sud, coll. « La bibliothèque arabe, Hommes et sociétés », 2007, 784 p.

HAMORI Andras, *On the Art of Medieval Arabic Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1974; tr. fr. Abdesselam Cheddadi, *La littérature arabe médiévale*, Paris/Arles, Sindbad/Actes Sud, coll. « La bibliothèque arabe », 2002, 212 p.

HANIMANN Joseph, SALMON Christian, *Devenir minoritaire : Pour une nouvelle politique de la littérature*, suivie de *Un parlement imaginaire, Entretiens avec Salman Rushdie, Wole Soyinka et Russell Banks*, Paris, Denoël, 2003, 155 p.

HART Stephen M., OUYANG Wen-chin (ed.), A *Companion to Magical Realism, Woodbridge*, Tamesis, 2005, 293 p.

HASSAN Kadhim Jihad, *Le roman arabe (1934-2004)*, Paris/Arles, Sindbad/Actes Sud, coll. « La Bibliothèque Arabe. Hommes et sociétés », 395 p.

JACQUEMOND Richard, *Entre scribes et écrivains : le champ littéraire dans l'Egypte contemporaine*, Paris/Arles, Sindbad/Actes Sud, 2003, 345 p.

JUILLIARD Colette, *Imaginaire et Orient : l'écriture du désir*, Paris, L'Harmattan, 1996, 186 p.

KACEM Abdelaziz, *Culture arabe/Culture française : la parenté reniée*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2002, 223 p.

KILITO Abdelfattah, *Les Arabes et l'art du récit. Une étrange familiarité*, Paris/Arles, Sindbad/Actes Sud, 2009, 154 p.

LAFHAIL-MOLINO Raphaël, MOLINO Jean, *Homo Fabulator : Théorie et analyse du récit*, Montréal/Arles, Léméac/Actes Sud, 2003, 381 p.

LAHIRE Bernard, *La condition littéraire : la double vie de l'écrivain*, Paris, La Découverte, 2006, 619 p.

LANÇON Daniel, NÉE Patrick (dir.), *L'Ailleurs depuis le romantisme. Essais sur les littératures en français*, Paris, Hermann Editeurs, 2009, 517 p.

LAZZARIN Stefano, COLIN Mariella (dir.), *La critique littéraire du XX^e^ siècle en France et en Italie*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2007, 329 p.

LEQUIN Lucie, VERTHUY Maïr (dir.), *La voix migrante au féminin en France et au Canada*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1996, 277 p.

LIMAT-LETELLIER Nathalie, MIGUET-OLLAGNIER (dir.), *L'intertextualité*, Besançon, Annales Littératures de L'université de Franche-Comté, n°637, 1998, 492 p.

MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire : Enonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, 196 p.

MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, 2004, 262 p.

MAINGUENEAU Dominique, *Contre Saint Proust, ou la fin de la Littérature*, Paris, Belin, 2006, 187 p.

MALTI-DOUGLAS Fedwa, *Woman's Body, Woman's Word: Gender and Discourse in Arabe-Islamic Writing*, Princeton, Princeton University Press, 1992, 206 p.

MARSAN Rameline, *Itinéraire espagnol du conte médiéval : VIII^e^ – XV^e^ siècle*, Paris, Klincksieck, 1975, 695 p.

MARTIN Jean-Pierre, *Les écrivains face à la doxa, ou Du génie hérétique de la littérature*, Paris, J. Corti, 2011, 241 p.

MARTINO Pierre, *L'Orient dans la littérature française aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Paris, Hachette, 1906, 378 p.

MATHIS Gilles (dir.), *Le cliché*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Interlangues littératures », 1998, 312 p.

MAULPOIX Jean-Michel, *Le poète perplexe*, Paris, J. Corti, coll. « En lisant, en écrivant », 2002, 376 p.

MDARHRI-ALAOUI Abdallah, *Aspects du roman marocain (1950-2003). Approche historique, thématique et esthétique*, Rabat, Zaouia, 2006, 159 p.

MEDDEB Abdelwahab (dir.), *Postcolonialisme : décentrement, déplacement, dissémination*, Actes du colloque organisé par « Dédales en Méditerranée et le Musée des arts d'Afrique et d'Océanie, Paris, 29, 30 mai et 1^er^ juin 1996, Paris, Dédale en Méditerranée/Maisonneuve et Larose, 1997, 425 p.

MILOT Louise, LINTVELT Jaap (dir.), *Le roman québécois depuis 1960 : méthodes et analyses*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992, XVII-318 p.

MIQUEL André, *La littérature arabe*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1967 ; rééd. « Quadrige / Grands textes », 2007, 119 p.

MONTANDON Alain (dir.), *Littérature et anthropologie*, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, coll. « Poétiques comparatistes », 2006, 338 p.

MOURA Jean-Marc, *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX^e^ siècle*, Paris, H. Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », n°14, 1998, 482 p.

MOURA Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'Ailleurs*, Paris, PUF, coll. « Littératures européennes », 1998, 200 p.

MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, coll. « Ecritures francophones », 1999, 174 p.

MOURA Jean-Marc, *Exotisme et lettres francophones*, Paris, PUF, coll. « Ecriture », 2003, 222 p.

NEAMI Sadek, *L'Islam au siècle des Lumières : Image de la civilisation islamique chez les philosophes français du XVIII^e^ siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire et Perspectives Méditerranéennes », 2003, 286 p.

PAGEAUX Daniel-Henri, *Le séminaire de 'Ain Chams : Une introduction à la littérature générale et comparée*, Paris, L'Harmattan, 2007, 189 p.

PERRIN Jean-François (dir.), *Le conte oriental*, Grenoble, Ellug, 2005, 335 p.

PIER John, BERTHELOT Francis (dir.), *Narratologies contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2010, 274 p.

PRADEAU Christophe, SAMOYAULT Tiphaine (dir.), *Où est la littérature mondiale ?*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et Savoirs », 2005, 150 p.

QUENEAU Raymond (dir.), *Histoire des littératures*, vol. 1, *Littératures anciennes, orientales et orales* [1955], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, 2024 p.

RABAU Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Corpus », 2002, 254 p.

RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, 74 o.

RANCIÈRE Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, 231 p.

RICHET Xavier (dir.), *Poétique du fantastique*, Paris/Budapest/Torino, L'Harmattan, coll. « Cahiers de la Nouvelle Europe », 2004, 89 p.

RICOEUR Paul, *Temps et récit*, t. 1, *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983, 319 p.

RICOEUR Paul, *Temps et récit*, t. 2, *La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1984, 233 p.

RICOEUR Paul, *Temps et récit*, t. 3, *Le Temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1985, 426 p.

RICOEUR Paul, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, 68 p.

RIFFATERRE Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, 254 p.

SAINT-MARTIN Lori, *Essais de critique au féminin*, Montréal, Nuit Blanche, 1997, 291 p.

SAMOYAULT Tiphaine, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Nathan/HER, coll. « 128 », 128 p.

SANAGUSTIN Floréal (dir.), *L'Orient au cœur : en l'honneur d'André Miquel*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001, 359 p.

SANGSUE Daniel, *La relation parodique*, Paris, J. Corti, coll. « Les essais », 2007, 376 p.

SCHEEL Charles W., *Réalisme magique et réalisme merveilleux : de théories aux poétiques*, préf. Daniel-Henri Pageaux, Paris/Budapest/Torino, L'Harmattan, 2005, 256 p.

SCHLANGER Judith, *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1992, 160 p.

SCHNEIDER Michel, *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1985, 392 p.

SEGARRA Marta, *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Paris/Montréal, L'Harmattan, coll. « Critique littéraire », 1997, 237 p.

SEGARRA Marta, *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*, Paris, Karthala, 2010, 137 p.

SERMAIN Jean-Paul, *Le conte de fées : du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des Lettres », 2005, 284 p.

SÉVRY Jean, *Littératures d'Afrique du Sud*, Paris, Karthala, 2007, 432 p.

SIMONET-TENANT Françoise (dir.), *Le propre de l'écriture de soi*, Paris, Téraèdre, 2007, 179 p.

SOUKEHAL Rabah, *Le roman algérien de langue française (1950-1990)*, Paris, Publisud, 2003, 492 p.

SUSINI ANASTOPOULOS Françoise (dir.), *Le grotesque dans la littérature des XIX^{e} et XX^{e} siècles*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2008, 147 p.

TADIÈ Jean-Yves (dir.), *La littérature française : dynamique et histoire*, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2007, 929 p.

TÉTU DE LABSADE Françoise, *Littérature et dialogue interculturel*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 247 p.

TONNET-LACROIX Eliane, *La littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, Paris/Budapest/Torino, L'Harmattan, 2003, 415 p.

TOELLE Heidi, ZAKHARIA Katia, *A la découverte de la littérature arabe : du VI^e siècle à nos jours*, Paris, Flammarion, 2003, 388 p.

TOMICHE Nada, *La littérature arabe contemporaine*, Paris, Maisonneuve & Larose, coll. « Orient Orientations », 1993, 162 p.

VALAT Colette (dir.), *La francophonie arabe : pour une approche de la littérature arabe francophone*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Horizons Maghrébins », n°52, 2005, 199 p.

VAN TIEGHEM Philippe, *Les influences étrangères sur la littérature française, 1550-1880*, Paris, PUF, 1961, 275 p.

VIERNE Simone (dir.), *Le Retour du Mythe*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1980, 125 p.

WEBER Edgard, *Imaginaire arabe et contes érotiques*, Paris, L'Harmattan, 1990, 301 p.

WESTPHAL Bertrand (dir.), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, 311 p.

ZEKRI Khalid, *Fictions du réel : Modernité romanesque et écriture du réel au Maroc*, Paris/Budapest/Torino, L'Harmattan, 2006, 255 p.

ZIMA Peter Václav, *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2000, 372 p.

3.2. Articles

BACKÈS Jean-Louis, « De la fable au mythe », dans *Le mythe en littérature : Essais en hommage à Pierre Brunel*, Yves Chevrel et Camille Dumoulié (dir.), Paris, PUF, coll. « Ecriture », 2000, pp. 43-55.

BALAŸ Christophe, « Naissance du récit persan moderne ou la conquête du centre par la périphérie », dans *Centre et périphérie : approches nouvelles des orientalistes*, Jean-Marie Durand et Antoine Jacquet (dir.), Actes du Colloque du 31 mai et 1er juin 2006 au Collège de France, Paris, J. Maisonneuve, coll. « Cahiers de l'Institut du Proche-Orient Ancien du Collège de France », 2009, pp. 251-261.

BENCHEIKH Jamel Eddine, « Littérature arabe », dans *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1993, t. 2, pp. 714-731.

BENJAMIN Walter, « Le narrateur » [1936], dans *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 264-298.

BEN JELLOUN Tahar, « L'imaginaire dans les sociétés Maghrébines », dans *Les cultures du Maghreb*, Maria-Àngels Roque (dir.), Paris/Montréal, L'Harmattan, 1996, pp. 133-145

BESSIÈRE Jean, « Penser les littératures émergentes. Emergence et institution symbolique », dans *Littératures d'émergence et mondialisation*, Sonia Faessel et Michel Pérez (dir.), Paris, In Press Editions, 2004, pp. 47-65.

BOIS Géraldine, « Le consentement à la domination littéraire. Degrés et diversités de ses formes chez les écrivains "les moins reconnus" de l'univers littéraire, *Tracés, Revue de Sciences Humaines*, n°14, 2008, pp. 55-76 ; en ligne : http://www.cairn.info/revue-traces-2008-1-page-55.htm

BONNEFOY Yves, « La parole poétique », *Qu'est-ce que la culture ? Université de tous les savoirs*, Yves Michaud (dir.), Paris, O. Jacob, coll. « Université de tous les savoirs », 2001, pp. 310-324.

BUENO ALONSO Josefina, « Femmes, identité, écriture dans les textes francophones du Maghreb », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, n° 19, 2004, pp.7-20.

CALVINO Italo, « Pourquoi lire les classiques » [1981], dans *Pourquoi lire les classiques*, trad. Michel Orcel et François Wahl, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXe siècle», 1993, pp. 7-14.

DESSONS Gérard, « La mémoire de l'art », dans *Le temps des œuvres. Mémoire et préfiguration*, Jacques Neefs (dir.), Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Culture et Société », pp. 71-74.

DUCREY Guy, MOURA Jean-Marc, *Crise fin de siècle et tentation de l'exotisme*, Guy Ducrey et Jean-Marc Moura (dir.), Villeneuve d'Ascq, Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle Lille 3, coll. « Travaux et Recherches, UL 3 », 242 p.

DURAND Gilbert, « Permanence du mythe et changements de l'histoire », dans *Le mythe et le mythique*, Gilbert Durand et Simone Vierne (dir.), Paris, A. Michel, 1987, pp. 17-28.

DURIX Jean-Pierre, « Le Réalisme magique : genre à part entière ou auberge latino-américaine ? », dans *Le réalisme merveilleux*, Xavier Garnier (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. « Itinéraires et contacts de culture », n°25, 1998, pp. 9-18.

FATIH Zakaria, « Le roman post-colonial au Maghreb », dans *Fictions africaines et postcolonialisme*, Samba Diop (dir.), Paris/Torino/Budapest, L'Harmattan, 2002, pp. 253-275.

FEUILLEBOIS Victoire, « Fictions orientales et stratégies d'émancipation dans le romantisme russe », *Slavia Bruxellensia, Les Slaves, le Midi et l'Orient*, n°7, 2011, en ligne : http://slavica.revues.org/860 [consulté le 18 octobre 2011].

FRANÇOIS Cyrille, « Ecriture au féminin et modernité littéraire dans le Maghreb post-colonial », dans *Le féminin des écrivaines : Sud' et périphéries*, Christiane Chaulet-Achour et Françoise Moulin-Civil (dir.), Encrage Université/CRTF–CICC, 2010, pp. 119-131.

GÉLY Véronique, « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », *Vox Poetica*, mai 2006, en ligne : http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html [dernière consultation: 18/09/2011]

HALL Stuart, « Quand commence le postcolonial ? Penser à la limite », dans *Identités et cultures : Politiques des* Cultural Studies [1996], trad. Christophe Jacquet, Paris, Editions Amsterdam, 2007, pp. 267-288.

JENNY Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n°27, 1976, pp. 257-281.

KHODJA Soumya Ammar, « Écritures d'urgence de femmes algériennes », *Clio*, n°9, 1999, http://clio.revues.org/document289.html [consulté le 27 janvier 2008].

KUSHNER Eva, « Emergence ou émergences ? », dans *Littératures d'émergence et mondialisation*, Sonia Faessel et Michel Pérez (dir.), Paris, In Press Editions, 2004, pp. 67-101.

LOUIS Nicolas, « *Exemplum ad usum et abusum* : définition d'usages d'un récit qui n'en a que la forme », dans *Le Récit exemplaire (1200-1800)*, Véronique Duché et Madeleine Jeay (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2011, pp. 17-36.

MORTIER Daniel, « Mythe littéraire et réécriture dans la double perspective de la création et de la réception », dans *L'Autre et le Même : pratiques de réécritures*, Chantal Foucrier et Daniel Mortier (dir.), Mont-Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen, 2001, pp. 105-115.

MOURA Jean-Marc, « L'imagologie littéraire : tendances actuelles », dans *Perspectives comparatistes*, Jean Bessière et Daniel-Henri Pageaux (dir.), Paris, H. Champion, 1999, pp.181-191.

MOURALIS Bernard, « Orientalisme et africanisme », dans *Littératures et sociétés africaines. Regards comparatistes et perspectives interculturelles, mélanges offerts à Janos Riesz*, Papa Samba Diop et Hans Jürgen Lüsebrink (dir.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001 ; rééd. dans *L'illusion de l'altérité : Etudes de littérature africaine*, Bernard Mouralis, Paris, H. Champion, 2007, pp.195-213.

RABATÉ Dominique, « Entretien avec Dominique Rabaté », *Prétexte*, n°21-22 ; en ligne : http://pretexte.perso.neuf.fr/PretexteEditeur/ancien-site/revue/entretiens/discussions-thematiques_roman/discussions/dominique-rabate.htm

RANAIVOSON Dominique, « La langue littéraire des auteurs francophones : quelles normes pour quelle réalité ? », dans *Langue littéraire et changements linguistiques*, Françoise Berlan (dir.), Actes du colloque du Groupe d'étude d'histoire de la langue française, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « travaux de stylistique et de linguistique française », 2006, pp. 409-471.

RICHTER Elke, « L'autobiographie au Maghreb postcolonial : réécriture d'un genre littéraire », dans *Les enJEux de l'autobiographie dans les littératures de langue française. Du genre à l'espace. L'autobiographie postcoloniale. L'hybridité*, Susanne Gehrmann et Claudia Gronemann (dir.), Paris/Budapest/Kinshasa, L'Harmattan, 2006, pp. 155-171.

WATHEE-DELMOTTE Myriam, « Mythe, création et lecture littéraires. Questionnements et enjeux des études sur l'imaginaire », dans *Mythe et création : théorie, figures*, Eléonore Faivre d'Arcier, Jean-Pol Madou, Laurent Van Eynde (dir.), Bruxelles, Facultés

Universitaires Saint-Louis, coll. « Publications des Facultés Universitaires Saint-louis », 2005, pp. 25-47.

ZOUARI Fawzia, « Pour un féminisme méditerranéen », *La pensée de midi*, n°5-6, Arles, Actes Sud, 2001, pp. 168-171.

3.3. Sur Internet

GASPARINI Philippe, « De quoi l'autofiction est-elle le nom ? », Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009. Lisible en ligne : http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini

3.4. Thèses et mémoires

BEJI Linda, « L'Orientalisme français et la littérature tunisienne francophone », thèse de doctorat de littérature et civilisation françaises, sous la direction de Jacques Noiray, Université Paris IV, 5 juin 2009, 437 f.

BLANCHAUD Corinne, « Texte, désert et nomadisme. Une étude comparée de romans français et algériens », Thèse de doctorat de Lettres, Littérature française et comparée, sous la direction de Christiane Chaulet-Achour, 1er décembre 2006, Université de Cergy-Pontoise, 692 f.

COUCKE Agnès, « Paroles de femmes », Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, sous la direction du Pr. Christiane Chaulet-Achour, Université de Cergy-Pontoise, Juin 2004, 96 f.

GAGEATU-IONISCESCU Alina, « Lectures de sable : les récits de Tahar Ben Jelloun », Thèse de doctorat en Littérature française, sous la direction de Marc Gontard et Lelia Trocan, Université Rennes 2 et Université de Cracovie, Septembre 2009, 327 f.

GAILLARD Sarra, « Le retour du récit dans les années 1980 : oralité, jeu hypertextuel et expression de l'identité chez T. Ben Jelloun, R. Mimouni, F. Mellah, V. Khoury-Ghata et A. Cossery », sous la direction de Charles Bonn, Université Paris-Nord – Villetaneuse, 1993, 317 f.

GEYSS Roswitha, « Bilinguisme et double identité dans la littérature maghrébine de langue française : le cas d'Assia Djebar et Leila Sebbar », Mémoire de Magistère en Etudes Françaises, Université de Wien, 2006, en ligne sur le site de LIMAG : http://www.limag.refer.org/Theses/Geyss/GeyssBilinguisme.pdf

IM Ho-Kyung, « Une théorie d'intertextualité en roman : stratégie des *Mille et une nuits* dans le roman proustien », Thèse de doctorat de Littérature française, sous la direction de Georges Railard, Université Paris VIII, 2000, 335 f.

JOSEPH VILAIN Mélanie, « Filiation et écriture dans cinq romans d'André Brink : *Looking on Darkness*, *Rumours of Rain*, *An Act of Terror*, *Imaginings of Sand* et *Devil's Valley* », thèse de doctorat sous la direction de Max Duperray, Université Aix-Marseille I, 29 novembre 2003, 448 f.

ROCCA Anna, « Assia Djebar : voir sans être vue », thèse de doctorat de Philosophie, sous la direction d'Adelaïde Russo , Louisana State Université, Août 2003, 266 f.

SAÏD Gabrielle, « L'écriture de la nouvelle chez Assia Djebar », Mémoire de maîtrise sous la direction du Pr Christiane Chaulet Achour, Université de Cergy-Pontoise, 1998, 92 f.

SEYMOUR Céline Ann, « Intertextualité et Intratextualité dans deux romans de Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée* et *Les Yeux baissés* », Mémoire de maîtrise, sous la direction de Christiane Chaulet-Achour, Université de Cergy-Pontoise, septembre 2000, 140 f.

VITALI, Ilaria, « Entre *Les Mille et Une Nuits* et Internet : la concurrence des genres et des discours dans la nouvelle littérature algérienne de langue française », Thèse de Doctorat, sous la direction de Beïda Chikhi et Carminella Biondi, Université Paris-Sorbonne et Université de Bologne, 2007, 416 f.

4. AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES

Les cent et une nuits [1911], trad. Maurice Gaudefroy-Demombynes, Paris/Arles, Sindbad/Actes Sud, 1998, 318 p.

Les Contes du perroquet, trad. Amina Okada, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient », 1984, 191 p.

Mille et un contes, récits et légendes arabes [1924], trad. René Basset, éd. Aboubakr Chraïbi, Paris, J. Corti, 2005, 2 vol.

ALAMEDDINE Rabih, *Hakawati* [2008], trad. Nicolas Richard, Paris, Flammarion, 2009, 574 p.

AL-HAWRÄNI Abd al-Rahîm, *Les Ruses des Femmes* [*Kachf asrâr al-Mouhâlîne wa nawânmis al-khayyâlîne*], trad. René R. Khawam, Paris, Phébus, 1994, 245 p.

AL-ZAHHIRI AL-SAMARKANDÏ Muhammad ibn'Ali, *Le Livre des Sept Vizirs*, trad. Dejan Bogdanovic, Paris, Sindbad, 1986, 290 p.

ALLENDE Isabel, *Eva Luna*, Espluques de Llobregat, Plaza & Janés, 1987, 282 p. ; trad. fr. Carmen et Claude Durand, Paris, Fayard, 1988, 415 p.

ALONZO Anne-Marie, *Ecoute Sultane* [1987] Montréal, Hexagone, 2005, 132 p.

BARTH John, *The Last Voyage of Somebody the Sailor*, New-York, Mariner Books, 2001, 573 p.

BAUMANN Emile, *Shéhérazade*, Lyon, La Nouvelle Edition, 1943, 256 p.

BECKFORD William, *Vathek* [1786], préf. Stéphane Mallarmé, Paris, J. Corti, 1965, 223 p.

BECKFORD William, *Suite de contes arabes* [1780-1786], éd. Danielle Girard, Paris, J. Corti, 1992, 337 p.

BACHI Salim, *La Kahéna*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2003, 308 p.

BEN JELLOUN Tahar, *La prière de l'absent*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981, 233 p.

BEN MANSOUR Latifa, *La prière de la peur*, Paris, La Différence, 1997, 380 p.

BEY Fayçal, *La dernière odalisque*, Paris, Stock, 2001, 468 p.

BLIXEN Karen, *La Ferme africaine* [*Den Afrikanske Farm*, 1937], trad. Alain Gnaedig, Paris, Gallimard, 2005, 416 p.

BORGES Jorge Luis, *Fictions/Ficciones* [1956], trad. Roger Caillois, Nestor Ibarra et Paul Verdevoye, éd. Jean-Pierre Bernès, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 1994, 371 p.

CHARYN Jerome, *Sinbad*, ill. Paul Klee, trad. Marc Chénetier, Charenton: Flohic, 1998, 91 p.

COLLECTIF, *Le Cabinet des fées, ou collection choisie des contes des fées et autres contes merveilleux…*, Amsterdam-Paris-Genève, Manget & Cie, 1785-1789, 41 vol. ; rééd. éd. Elizabeth Lemirre, Arles, Ph. Picquier, 2000, XXV-1028 p.

DJAÏDANI, Rachid, *Viscéral*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2007, 187 p.

DEGENETAIS Carmen, *Shéhérazade Guyane*, Publibook, 2010, 250 p.

DJEBAR Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Des Femmes, 1980, 195

DJEBAR Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, A. Michel, 1999, 269 p.

DJEMAÏ Nasser, *Les vipères se parfument au jasmin*, Arles, Actes Sud, coll. « Papiers », 2008, 46 p.

GAUTIER Théophile, *La Mille et deuxième nuit* [1842], Paris, Mille et une nuits, 2003, 62 p.

HERMARY-VIEILLE Catherine, *Le grand vizir de la nuit*, Paris, Gallimard, 1981 ; rééd. « Folio », 1983, 250 p.

HUTSVEDT Siri, REZA, *Au pays des mille et une nuits*, Arles, Actes Sud, 2011, 82 p.

KARAHASAN Dzevad, *L'âge de sable*, Paris, R. Laffont, 2000, 300 p.

KATIBAH Habib Ibrahim, *Other Arabian Nights*, New-York/London, Charles Scribner's Sons, 1928, 266 p.

KHOURY-GHATA Vénus, *Bayarmine*, Paris, Flammarion, 1988, 272 p.

LESSING Doris, *Mémoires d'une survivante* [1974], Paris, A. Michel, 1982, 234 p.

LUCA Gherasim, *Héros-Limite*, suivi de *Le chant de la carpe* et de *Paralipomènes* [1985-1986], Paris, Gallimard, coll. « NRF/Poésie », 2001, 309 p.

MAZ Alfred, *Un couvent dans le vent : Shéhérazade*, Paris, Presses de la Cité, 1968, 188 p.

NAKHJAVANI Bahiyyih, *The saddlebug: a Fable for Doubters and Seeker*, Boston: Beacon Press, 2000; tr. fr. Christine Le Boeuf, *La Sacoche*, Arles, Actes Sud, 2000, 310 p.

NIZÂMI GANGAWÎ Ilyâs ibn Yûsuf [dit NEZÄMI], *Le Pavillon des sept princesses*, trad. Michel Barry, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient », 2000, 856 p.

PONTCHARRA (de) Natacha, *Je m'appelle pas Shéhérazade*, Carnières-Morlanwelz, Editions Lansman, coll. « Urgence de la jeune parole », 2004, 52 p.

POTOCKI Jean, *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* [1797], trad. Roger Caillois, éd. René Radrizzani, Paris, J. Corti, 2002, XXIII-714 p.

RÉGNIER (de) Henri, *Le voyage d'amour ou L'initiation vénitienne*, Paris, Mercure de France, 1930, 251 p.

SADAN Joseph, *Et il y eut d'autres nuits… Contes inédits des Mille et une nuits*, Paris, Médicis-Entrelacs, 2004, 172 p.

SAÏD Amina, *Le Secret et autres histoires*, Paris, Ed. Criterion, 1994, 177 p.

SEBBAR Leila, *L'arabe comme un chant secret*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour, 2007, 74 p.

SEBBAR Leïla, « Lettres de Shérazade à Julien et de Julien à Shérazade, de Février 2006 à Juillet 2007 », *Cahiers des Diables Bleus*, 2008, pp. 61-69.

SEBBAR Leïla, « Lettre de Shérazade à Julien », *Cahiers des Diables Bleus*, 2009, 20 p.

SEVERIN Tim, *Le Voyage de Sindbad*, Paris, A. Michel, 1984, 279 p.

SINOUÉ Gilbert, *L'Egyptienne* [1991], Gallimard, coll « Folio », 1993, 681 p.

SOMADEVA, *Océan des rivières de contes*, éd. Nalini Balbir, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, 1732 p.

STEVENSON Robert Louis, *Les Nouvelles Mille et Une Nuits* [1882], trad. Isabelle Py Balibar, éd. Michel Le Bris, Paris, Seuil, coll. « Points contes », 1994, 3 vol.

SUPERVIELLE Jules, « Les pleins pouvoirs de Schéhérazade », *Le corps tragique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1959, pp. 146-149.

TAOS-AMROUCHE Marguerite, *Le grain magique : contes, poèmes et proverbes berbères de Kabylie*, Paris, F. Maspéro, 1966, 251 p. ; rééd. Paris, La Découverte, 1994, 247 p.

WORTLAY MONTAGU Mary (Lady), *L'islam au péril des femmes* [1721], éd. Anne-Marie Moulin et Pierre Chuvin, Paris, La Découverte, 1991, 253 p.

ZOUARI Fawzi, *Pour en finir avec Shahrazad*, Tunis, Cérès Productions, 1996, 137 p.

5. OUVRAGES ET ARTICLES DE SCIENCES HUMAINES

5.1. Ouvrages

Miroirs d'Orients : Dessins, photographies, autochromes, vidéo, Paris/Lille, Somogy/Palais des Beaux-arts de Lille, 2009, 127 p.

AL-'AZM Sadik Jalal, *Ces interdits qui nous hantent : islam, censure, orientalisme*, trad. Jalel El-Gharbi et Jean-Pierre Dahdah, Aix-en-Provence/Beyrouth/Marseille, Maison méditerranéenne des sciences de l'homme/IFPO/Parenthèses, 2008, 186 p.

ALLOULA Malek, *Le harem colonial. Images d'un sous-érotisme* [1981], Paris, Séguier, coll. « Les Colonnes d'Hercule », 2001, 95 p.

AMSELLE Jean-Loup, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2001, 265 p.

ANZIEU Didier, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, coll. « Connnaissance de l'inconscient », 1983, 377 p.

APPADURAI Arjun, *Fear of small numbers: an essay on the geography of anger*, Duke University Press, 2006; tr. fr., *Géographie de la colère*, Paris, Payot & Rivages, 2007, 207 p.

ARKOUN Mohammed, *La pensée arabe* [1975], Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2010, 128 p.

AUDISIO Gabriel, *La vie de Haroun-al-Raschid*, Paris, Gallimard, 1930, 232 p.

BARAKÉ Bassam, WALTER Henriette, *Arabesques. L'aventure de la langue arabe en Occident*, Paris, R. Laffont/Editions du Temps, 2006, 318 p.

BARBULESCO Luc, CARDINA Philippe (dir.), *L'islam en questions : vingt-quatre écrivains répondent*, Paris, Grasset, 1986, 280 p.

BAYART Jean-François, *Les études postcoloniales. Un carnaval académique*, Paris, Karthala, 2010, 126 p.

BELLEMIN-NOËL Jean, *Vers l'inconscient du texte* [1979], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1996, 276 p.

BENCHEIKH Jamel-Eddine, *Ecrits politiques (1963-2000)*, Paris, Séguier, coll. « Les Cahiers d'Hercule », 2001, 357 p.

BENCHEIKH Jamel Eddine, MIQUEL André, *D'Arabie et d'Islam*, Paris, Editions Odile Jacob, 1992, 230 p.

BESSIS Sophie, *L'Occident et les autres : Histoire d'une suprématie*, Paris, La Découverte, 2001 ; rééd. coll. « Poche », 2002, 340 p.

BHABHA Homi K., *Les lieux de la culture*, trad. François Bouillot, Paris, Payot, 2007, 414 p.

BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, 142 p.

BRODIER Jean-Pierre, *L'odalisque ou la représentation de la femme imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 145 p.

BRUNER Jerome, *Culture et modes de pensée : l'esprit humain dans ses œuvres*, trad. Yves Bonin, Paris, Retz, 2000, 220 p.

BRUNER Jerome, *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?*, trad. Yves Bonin, Paris, Retz, 2002, 112 p.

BURKE Edmund, PROCHASKA David (eds.), *Genealogies of Orientalism: History, theory, politics*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2008, 446 p.

CASTORIADIS Cornelius, *L'imaginaire comme tel*, éd. Arnaud Toumès, Paris, Hermann Editeurs, 2007, 162 p.

CAUQUELIN Anne, *L'art du lieu commun. Du bon usage de la doxa*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1999, 209 p.

CHEBEL Malek, *L'imaginaire arabo-musulman*, Paris, PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1993, 388 p.

CHEBEL Malek, *Le Corps en Islam* [1984], Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 2004, 234 p.

CHEVALLIER Dominique, MIQUEL André, *Les Arabes : du message à l'Histoire*, Paris, Fayard, 1995, 650 p.

CLIFFORD James, *The Predicament of Culture Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard, Harvard University Press, 1988; tr. fr. *Malaise dans la culture : L'ethnographie, la littérature et l'art au XX^{e} siècle*, trad. Marie-Anne Sichère, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, 389 p.

CLOT André, *Haroun Al-Rachid et le temps des* Mille et une nuits [1986], Paris, Fayard, 1998, 375 p.

CUCHE Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 1996, 123 p.

DETIENNE Marcel, *Où est le mystère de l'identité nationale ?*, Paris, Panama, 2008, 151 p.

DÈTREZ Christine, SIMON Anne, *A leur corps défendant : Les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Seuil, 2006, 281 p.

FAURÉ Elie, *D'autres terres en vue* [1932], Paris, Seuil, coll. « L'école des livres », 1995, 304 p.

FERJANI Mohamed-Chérif, *Le politique et le religieux dans le champ islamique*, Paris, A. Fayard, 2005, 353 p.

FERRO Marc, *Le choc de l'Islam, XVIII^e – XXI^e siècles*, Paris, O. Jacob, 2002, 267 p.

FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1971, 81 p.

GOODY Jack, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, trad. Claire Maniez, éd. Jean-Marie Privat, Paris, La Dispute, 2007, 269 p.

GOZLAN Martine, *Le sexe d'Allah : des mille et une nuits aux mille et une morts*, Paris, Grasset, 2004, 191 p.

GUSDORF Georges, *La parole* [1952], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1998, 126 p.

HATA Keichiro, *Voyageurs romantiques en Orient. Etude sur la perception de l'Autre*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2008, 410 p.

HENTSCH Thierry, *L'orient imaginaire. La vision politique occidentale de l'Est méditerranéen*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1988, 290 p.

HERBOLOT (d') Barthélémy, *Bibliothèque orientale, ou dictionnaire universel contenant tout ce qui regarde la connaissance des peuples d'Orient*, préf. Antoine Galland, Paris, Compagnie des Libraires, 1697, 1059 p.

HOBSBAWM Eric, RANGER Terence (dir.), *L'invention de la tradition* [1983], trad. Christine Vivier, Paris, Editions Amsterdam, 2006, 370 p.

HOURANI Albert, *Histoire des peuples arabes* [1991], trad. Paul Chemla, Paris, Seuil, 1993, 702 p.

KHATIBI Abdelkébir, *Le corps oriental*, Paris, Hazan, 215 p.

MAXIMIN Daniel, *Les Fruits du cyclone : une géopoétique de la Caraïbe*, Paris, Seuil, 2006, 221 p.

MERNISSI Fatima, *Le harem et l'Occident* [*Scheherazade goes West*, 2000], Paris, A. Michel, 2001, 230 p.

MERNISSI Fatima, *Chahrazad n'est pas marocaine, Autrement elle serait salariée !*, Casablanca, Editions Le Fennec, 1988, 130 p.

MIQUEL André, *Du monde et de l'étranger : Orient, an 1000*, Paris/Arles, Sindbad/Actes Sud, 2001, 113 p.

MIQUEL André, *L'Orient d'une vie*, avec la collaboration de Gilles Plazy, Paris, Payot, 1990, 270 p.

POUILLON François (dir.), *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Paris, IISMM/Karthala, 2008, 1007 p.

RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre,* Paris, Seuil, 1990, 424 p.

SAID Edward W., *L'orientalisme : L'Orient créé par l'Occident* [*Orientalism*, 1978], Paris, Seuil, 1997, 422 p.

SAID Edward W., *Culture et impérialisme* [*Culture and imperialism*, 1993], Paris, A. Fayard/Le Monde Diplomatique, 2000, 555 p.

SAID Edward W., *Réflexions sur l'exil, et autres essais* [2000], Arles, Actes Sud, 2008, 757 p.

SARDAR Ziauddin, *Orientalism*, Buckingham, Open University Press, 1999, 144 p.

SCHWAB René, *La Renaissance orientale*, Paris, Payot, 1950, 526 p.

SOURDEL Dominique, *L'islam médiéval : Religion et civilisation*, Paris, PUF, 1979 ; rééd. coll. « Quadrige », 2005, 230 p.

SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?* [1988], trad. Jérôme Vidal, Paris, Editions Amsterdam, 2009, 109 p.

THORNTON Lynne, *La femme dans la peinture orientaliste*, Courbevoie, ACR Edition, coll. « PocheCouleur », 1993, 192 p.

TOUATI Houari, *L'armoire à sagesse. Bibliothèques et collections en Islam*, Paris, Aubier, coll. « Collection historique », 2003, 346 p.

VARIKAS Eleni, *Penser le sexe et le genre*, Paris, PUF, « Questions d'éthique », 2006, 134 p.

WITTKOWER Rudolf, *L'Orient fabuleux* [1977], trad. Michèle Hechter, Paris, Thames & Hudson, 1991

ZIMA Peter Václav, *La déconstruction : une critique*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Ouverture philosophique », 2007, 120 p.

5.2. Articles

CHABBI Jacqueline, « L'Arabie des imaginaires », *Corps écrit*, n°31, oct. 1989.

LENCLUD Gérard, « Qu'est-ce que la tradition ? », dans *Transcrire les mythologies : tradition, écriture, historicité,* Marcel Détienne (dir.), Paris, A. Michel, 1994, pp. 25-44.

MICHEL Johann, « Narrativité, narration, narratologie : du concept ricoeurien d'identité narrative aux sciences sociales », *Revue Européenne des Sciences Sociales*, XLI-125, 2003, pp. 125-142.

TRUC Jérôme, « Une désillusion narrative ? De Bourdieu à Ricœur en sociologie », *Tracés*, n°8, 2005, pp. 47-67.

VEZEANU Ion, « Moi-même comme un autre. Identité personnelle et langage », *Beyond Identity. Transformations of Identity in a (Post-)Modern World*, Ion Copoeru et Nicoleta Szabo (dir.), Cluj, Editura Casa Cartii de Stiinta, 2004, pp. 104-124 ; sur Internet : http://www.resilience-organisationnelle.com/pj/identite_personnelle_et_langage.pdf

5.3. Catalogues d'exposition :

L'étrange et le merveilleux en terres d'Islam, catalogue de l'exposition tenue au musée du Louvre, éd. Marthes Bernus-Taylor et Cécile Jail, Paris, 23 avril – 23 juillet 2001, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, 333 p.

6. SUR INTERNET

Site de Jack Ross, écrivain et universitaire, sur *Les Mille et Une Nuits* et la littérature comparée : http://dinarzade.blogspot.com

Site de l'écrivaine Githa Hariharan : http://githahariharan.com

Site de l'écrivaine Fatima Mernissi : http://www.mernissi.net

Site de l'écrivain Tahar Ben Jelloun : http://www.taharbenjelloun.org

Site avec des peintures orientalistes : http://harem-odalisque.blogspot.com/

INDEX DES NOMS

A

ABOUL-HUSSEIN Hiam, 213, 214, 215
AKALAY Lotfi, 409, 508
AL-HAKÏM Tawfïk, 220, 358, 360, 361, 362, 363, 369, 370, 382, 406, 408, 460, 465
ALLENDE Isabel, 468
AMOSSY Ruth, 43
APPADURAÏ Arjun, 256
ARON Paul, 32
AUSTER Paul, 162, 183, 186, 187, 188, 191, 192, 194, 195, 199, 464, 473, 504, 505

B

BARAHENI Reza, 297, 298, 301, 302, 303, 347, 426, 428, 429, 454, 455, 460, 466, 473, 475
BARTH John, 32, 87, 107, 108, 109, 110, 111, 183, 198, 305, 422, 427, 454, 463, 468, 469, 500, 503, 504, 506, 532
BENCHEIKH Jamel Eddine, 5, 6, 8, 9, 12, 20, 26, 27, 33, 38, 40, 42, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 57, 60, 63, 83, 92, 94, 95, 112, 118, 124, 140, 141, 142, 198, 201, 203, 204, 205, 209, 210, 271, 272, 283, 285, 304, 335, 346, 365, 366, 367, 368, 371, 378, 390, 410, 411, 412, 421, 427, 454, 466, 475, 483, 487, 496, 498, 503, 533
BENJAMIN Walter, 67, 486, 517
BEYZAÏ Bahram, 400, 401, 404, 405
BLIXEN Karen, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 160, 161, 190, 463, 464, 477, 504, 506, 532
BOIDIN Carole, 74
BORGES Jorge Luis, 3, 12, 20, 23, 25, 29, 37, 48, 50, 58, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 98, 103, 106, 111, 113, 121, 123, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 139, 160, 183, 198, 199, 208, 227, 290, 291, 293, 381, 422, 423, 425, 428,뫰436, 463, 475, 476, 478, 479, 499, 500, 502, 503, 505, 507, 512, 532
BOUDJEDRA Rachid, 26, 333, 355, 359, 381, 382, 383, 384, 387, 389, 390, 392, 404, 406, 408, 409, 410, 411, 413, 414, 465, 468, 475, 498, 502, 504, 506, 534
BOURDIEU Pierre, 233, 527
BRÉMOND Claude, 10, 12, 22, 37, 38, 42, 47, 50, 51, 52, 53, 58, 123, 487, 496
BRINK André, 456, 468, 521
BRUNEL Pierre, 77, 98, 211, 212, 214, 500, 517
BURTON Francis Richard, 20, 22, 27, 63, 67, 80, 83, 103, 107, 110, 112, 127, 128, 129, 134, 284, 310, 312, 317, 331, 334, 475, 476, 487
BUTOR Michel, 28, 79, 120, 162, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 196, 197, 199, 464, 474, 503, 506, 512
BYATT Antonia Susan, 120, 454, 468, 476

C

CALVINO Italo, 32, 58, 75, 78, 82, 87, 92, 97, 98, 99, 100, 103, 105, 106, 107, 111, 134, 139, 142, 160, 161, 183, 198, 305, 422, 454, 463, 468, 477, 500, 502, 503, 505, 506, 507, 510
CASTORIADIS Cornelius, 195
CHARDIN Philippe, 36, 436, 449
CHAULET-ACHOUR Christiane, 1, 28, 275, 285, 287, 288, 289, 384, 392, 432, 498, 518, 520, 521
CHAUVIN Victor, 18, 38, 39, 123
CHEBEL Malek, 59, 60, 67, 68, 69
CHRAÏBI Aboubakr, 1, 6, 9, 10, 12, 16, 21, 23, 28, 39, 40, 43, 44, 52, 103, 119, 123, 308, 370, 371, 374, 375, 485, 487, 498, 521
COCTEAU Jean, 201, 204
COMPAGNON Antoine, 100, 444, 452, 499

D

DIAGHILEV Sergeï, 316
DJEBALI Hawa, 403, 404, 411, 412, 413, 427
DJEBAR Assia, 28, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 263, 268, 272, 275, 277, 278, 279, 282, 285, 291, 333, 474, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 511, 512, 520, 521
DJEBEL Mourad, 79, 125, 243, 255, 263, 264, 268, 272, 278, 283, 296, 345, 346, 464, 475

E

ELISSEEFF Nikita, 55

F

FAOUZI Hussein, 305, 324, 327, 358, 359, 361, 362, 363, 364, 368, 369, 370, 382, 401, 405, 406, 408, 460, 465, 491, 499
FAQIR Fadia, 279, 286
FARRÈRE Claude, 322, 323, 324, 329
FERRON Jacques, 120, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 199, 463, 464, 477, 532
FLECKER James Elroy, 133, 317, 318, 477
FOUCAULT Michel, 158, 334

G

GALLAND Antoine, 2, 4, 6, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 37, 42, 43, 44, 45, 48, 49, 52, 54, 55, 57, 64, 66, 67, 69, 74, 83, 88, 94, 103, 112, 116, 118, 119, 120, 123, 124, 139, 141, 142, 144, 145, 146, 155, 159, 160, 166, 168, 174, 176, 177, 178, 179, 182, 183, 197, 216, 217, 219, 237, 246, 247, 248, 251, 254, 258, 272, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 316, 318, 324, 329, 334, 348, 350, 367, 368,

372, 373, 385, 390, 393, 395, 431, 432, 442, 446, 452, 456, 460, 469, 477, 485, 487, 489, 493, 496, 497, 498, 502, 526, 532
GASPARINI Philippe, 184, 185, 186, 520
GAUDEFROY-DEMOMBYNES Maurice, 65, 311, 521
GAUTIER Théophile, 25, 29, 102, 198, 216, 311, 369, 497
GÉLY Véronique, 212, 501
GENETTE Gérard, 4, 32, 37, 49, 51, 114, 118, 119, 144, 155, 184, 223, 375
GHAZOUL Ferial Jabbouri, 38, 364, 369
GHEZALI Salima, 243, 265, 267, 268, 272, 275, 285, 288, 296
GOYTISOLO Juan, 122
GRANDGUILLAUME Gilbert, 21, 53, 58, 59

H

HABIBI Emile, 359, 379, 380, 381, 406, 409, 410, 476
HAMORI Andras, 39
HARIHARAN Githa, 221, 223, 226, 228, 272, 304, 345, 374, 466, 474, 476, 500, 508, 528
HASSAN Kadhem Jihad, 133, 247, 264, 317, 318, 355, 359, 374, 385, 475, 477, 486, 491, 494
HESSE Hermann, 318, 319
HOUDART-MÉROT Violaine, 442, 443
HUSSEIN Taha, 19, 26, 213, 214, 215, 220, 305, 324, 327, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 368, 369, 370, 382, 401, 405, 406, 408, 460, 465, 489

I

IRWIN Robert, 3, 6, 9, 10, 15, 20, 26, 28, 30, 39, 272, 279, 418, 453, 470, 496

J

JACQUEMOND Richard, 355, 356
JOYCE James, 79, 101, 174, 294, 368, 382, 426, 469, 475, 476, 512
JULLIEN Dominique, 28, 30, 177, 178, 179, 180, 182, 236, 237, 313, 317, 438, 443, 448, 452, 455

K

KARCH Pierre, 3, 144, 146, 160, 473, 532
KATIBAH Habeeb Ibrahim, 125
KHATIBI Abdelkébir, 87, 90, 92, 93, 95, 111, 198, 199, 532
KHAWAM René, 20, 39, 45, 54, 55, 69, 112, 258, 335, 487, 521
KHOURY Élias, 293, 332, 360, 458, 459, 465, 468, 507, 508, 520
KILITO Abdelfattah, 3, 23, 36, 37, 76, 82, 97, 134, 135, 137, 139, 142, 463
KRUDY Gyula, 171, 196

L

LAÄBI Abdelatif, 289, 477
LAFON Michel, 76
LAHY-HOLLEBECQUE, 45, 217, 218, 326, 327, 328, 499
LANE Edward, 18, 20, 41, 80, 112, 127, 129, 453, 495
LARZUL Sylvette, 15, 17, 44, 124, 308, 311, 312, 334, 348
LE BOUCHER Dominique, 279, 280, 285, 304, 507
LEEUWEN (van) Richard, 29, 336, 349
LEFTAH Mohamed, 278, 333, 415, 418, 419, 420, 421, 477
LOMBARDOT Roger, 220

M

MAHFOUZ Naguib, 19, 115, 119, 126, 216, 359, 364, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 382, 393, 399, 406, 408, 409, 410, 411, 452, 460, 465, 466, 468, 476, 498, 502, 504, 505, 534
MAINGUENEAU Dominique, 274, 276, 283
MANGANARO Jean-Paul, 97, 503
MARDRUS Joseph Charles, 4, 12, 15, 17, 20, 22, 26, 27, 28, 30, 37, 41, 42, 44, 45, 51, 53, 54, 55, 57, 63, 66, 67, 68, 69, 103, 112, 113, 116, 123, 124, 125, 132, 142, 144, 145, 191, 202, 216, 217, 219, 237, 240, 242, 246, 247, 248, 251, 254, 257, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 322, 323, 324, 326, 327, 328, 331, 332, 334, 335, 348, 350, 351, 352, 353, 364, 368, 381, 392, 409, 422, 442, 444, 445, 446, 460, 465, 469, 475, 477, 487, 494, 495, 496, 532
MARGHERITI Antonio, 117, 321, 486
MARQUEZ Gabriel Gárcia, 98, 381, 382
MARTIN Jean-Clet, 76, 86, 121
MARZOLPH Ulrich, 6, 10, 15, 20, 29, 38, 46, 50, 124
MAXIMIN Daniel, 430, 432, 433, 434, 435, 455, 473, 503
MAY Georges, 4, 5, 15, 44, 125, 219, 293, 350, 360, 476, 493, 499
MECKEL Christoph, 408, 476
MERNISSI Fatema, 229, 230, 234, 241, 264, 278, 284, 320, 321, 345, 346, 464, 475, 489, 506, 508, 528
METREF Arezki, 268, 296
MICHEL Georges Michel, 314
MINOR Leonid, 162, 165, 170, 196
MIQUEL André, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 15, 20, 21, 26, 33, 37, 38, 40, 42, 44, 45, 52, 57, 92, 95, 112, 118, 124, 140, 141, 142, 272, 335, 365, 366, 368, 370, 390, 396, 399, 454, 487, 496, 498, 499, 516
MISHIMA Yukio, 3, 473
MOURA Jean-Marc, 23, 335, 345, 501, 518

N

NUEIL Alain, 330

O

OUYANG Wen Chin, 377, 408, 459, 465, 508

P

PAMUK Orhan, 79, 418, 421, 422, 423, 424, 453, 454, 455, 475, 476, 477
PASOLINI Pier Paolo, 40, 116, 117, 119, 121, 321, 486
PAYNE John, 20, 112, 191, 309, 474
PELLAT Charles, 213, 214, 215, 305, 324, 327, 359, 361

PEREC Georges, 92, 97, 99, 106, 476, 505
PHELPS Ethel Johnston, 219
POE Edgar Allan, 29, 98, 212, 369, 497, 501, 518
POULIN Jacques, 469, 473
PROUST Marcel, 28, 189, 274, 314, 368, 382, 418, 438, 441, 442, 443, 444, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 455, 464, 475, 495, 499, 501, 503, 504, 505, 506, 514

R

RANCIÈRE Jacques, 410
RAYNAUD, 119, 473
RÉGNIER (de) Henri, 322, 324, 329, 361, 505
RICOEUR Paul, 27, 48, 63, 162, 163, 164, 165, 171, 194, 467, 510, 527
ROBERT Shaaban, 469
RONFARD Jean-Pierre, 125, 469, 475
RUSHDIE Salman, 69, 70, 71, 72, 228, 505, 508, 513

S

SAÏD Edward, 333, 334
SANGSUE Daniel, 32
SCHLANGER Judith, 5, 25, 463, 467
SEBBAR Leïla, 240, 272, 336, 337, 339, 340, 342, 343, 344, 505, 507, 508, 520
SERMAIN Jean-Paul, 14, 15, 16, 44, 124, 307, 308, 487
SEVERIN Tim, 394
SIRONVAL Margaret, 9, 52, 309, 310
SOMADEVA, 71
STRINDBERG August, 3, 477, 505
SUPERVIELLE Jules, 201, 202, 203, 324, 325, 329, 483, 506, 533

T

TADIÉ Jean-Yves, 442, 450
TEISSON Janine, 330, 331
TODOROV Tzvetan, 44, 87, 88, 89, 90, 92, 140, 162
TOËLLE Heidi, 355, 356

V

VARGAS LLOSA Mario, 119, 475

W

WESSLER Éric, 468

Z

ZIMMERMAN Mary, 116, 119, 125, 476
ZOUARI Fawzia, 272, 273, 274, 275, 284, 285, 288, 498, 508

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 2

1. L'univers des *Mille et une nuits* 2
2. L'histoire des *Nuits* 6
3. *Les Mille et Une Nuits* et la modernité 13
4. Modernités 22
5. Choix du corpus et objectifs 26
6. Quelques précisions sur des notions et la transcription 32

RÉÉCRIRE *LES MILLE ET UNE NUITS* : DE LA COMPILATION AU CONTE 34

CHAPITRE I : LA BIBLIOTHEQUE DES *MILLE ET UNE NUITS* 35

1. L'œuvre-bibliothèque et sa mémoire de la littérature 36
2. L'œuvre ouverte 47
3. Le mémorial et l'immémorial 57
4. La corne d'abondance narrative 63

CHAPITRE 2 : LES SEDUCTIONS INFINIES DU RECIT 75

1. Quand vous aurez fini le *Livre de Sable*, lisez *Les Mille et Une Nuits* 75
2. La légende des *Nuits* selon le poète Borges 83
3. Les nécessités du récit 87
4. La séduction narrative : *La Mille et troisième nuit* d'A. Khatibi 90
5. Une « machine à raconter des histoires» : *Se una notte d'inverno un viaggiatore* 97
6. Les *Nuits* renouvelées : "Dunyazadiad" de John Barth 107
7. Conclusion 111

CHAPITRE 3 : QU'EST-CE QU'UN CONTE DES *MILLE ET UNE NUITS* ? 112

1. L'histoire de l'œuvre en morceaux 112
2. La licence créatrice, ou la tentation faite chair 121
3. Bas les masques ! Au sujet de quelques impostures 126
4. Deux héritiers de Borges 133
5. Conclusion 139

CHAPITRE 4 : LE RECIT QUI DONNE A PENSER 140
1. À méditer 140
2. Pierre Karch, lecteur de Galland et Mardrus 144
3. Le conte oriental de Karen Blixen 147
4. « Dames muettes » de Jacques Ferron 154
5. Conclusion 160
CHAPITRE 5 : « DE TE FABULA NARRATUR » : L'IDENTITE NARRATIVE 162
1. Portrait du vieillard chevauchant le naufragé : *Le cinquième voyage de Sindbad le marin* 165
2. Portrait de l'écrivain en apprenti alchimiste : *Portrait de l'artiste en jeune singe* 172
3. Portrait d'un homme seul : *L'invention de la solitude* 184
4. Conclusion : l'altérité narrative 196
CONCLUSION 198

LE MYTHE LITTÉRAIRE DE SHAHRÄZÄD 200
CHAPITRE 1 : LE MYTHE LITTERAIRE DE SHAHRAZAD 201
1. Le mythe pour renaître : « Schéhérazade parle » de Jules Supervielle 201
2. « Parler depuis une absence » : « Chant pour un conte à venir » de J.E. Bencheikh 204
3. A propos du mythe littéraire de Shahrâzâd 211
4. La femme-mystère et l'épouse sagace 215
5. Dunyazad raconte : *When dreams travel* 221
6. Construction de l'identité féminine : *Rêves de femmes* 229
7. Dinarzade, l'Ombre Sultane : *Ombre sultane* 235
8. Le voile blanc et la tête de Doubane : « La femme en morceaux » 246
9. Passerelles entre les mémoires : *Les Cinq et Une Nuits de Shahrazède* 255
10. Conclusion 263
CHAPITRE 2 : LA FIN DU MYTHE ? 265
1. La fin de l'utopie : *Les amants de Shahrazade* 265
2. En finir avec Shahrâzâd ? 270
3. Le don de la parole 276
4. Un nouveau conte oriental : *La Nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun 289
5. « Le possible n'est pas possible » : Shéhérazade et *Lilith* 297
6. Conclusion 303
CONCLUSION 305

***LES MILLE ET UNE NUITS* EN COMMUN : ENJEUX LITTERAIRES ET CULTURELS 306**

CHAPITRE 1 : *LES MILLE ET UNE NUITS* ET L'IMAGINAIRE ORIENTAL 307

1. L'exotisme des *Mille et une nuits* 307
2. Au sujet de quelques réécritures 322
3. Le fétichisme oriental : l'odalisque de *Shérazade* 336
4. Revoir l'Odalisque 344
5. Conclusion *:* un bien commun, un lieu commun 348

CHAPITRE 2 : RELIRE LES *NUITS* : LA MODERNITE LITTERAIRE ARABE 355

1. La Nahda et les changements littéraires 355
2. Shahrâzâd après les *Nuits* : les pionniers égyptiens 360
3. Les vertus à l'épreuve : *Les Mille et Une Nuits* de N. Mahfouz 364
4. Les « *1001 Nuits* » selon Rachid Boudjedra 381
5. Le mythe littéraire de Sindbad 393
6. Conclusion 406

CHAPITRE 3 : *LES MILLE ET UNE NUITS*… « MAIS TOUTES AUTRES ». 415

1. Aux sources de l'écriture : *Ambre ou les métamorphoses de l'amour* 415
2. Dans les rues d'Istanbul : le *Livre noir* 421
3. Une anti-narration : *Schéhérazade et son romancier (2e édition)* 427
4. Les heures créoles et l' « Antillaise Shéhérazade » 431
5. Le livre de la mémoire : *A la recherche du temps perdu* 437
6. Conclusion 454

CONCLUSION 460

CONCLUSION GÉNÉRALE 461

ANNEXE 472

ANNEXE 1 : QUELQUES REFERENCES **473**

ANNEXE 2 : QUELQUES TEXTES **478**

ANNEXE 3 : QUELQUES BANDES-DESSINEES **485**

ANNEXE 4 : QUELQUES FILMS… **485**

INDEX DES NOMS 529