Fabula / Les Colloques
Les fins intermédiaires dans les fictions narratives des XVIIe et XVIIIe siècles

La fin infinie. Stratégies de durée narrative dans *Les Mille et Une Nuits*

Nathalie Kremer

Pour citer cet article

Nathalie Kremer, « La fin infinie. Stratégies de durée narrative dans *Les Mille et Une Nuits* », *Fabula / Les colloques*, « Les fins intermédiaires dans les fictions narratives des XVIIe et XVIIIe siècles », URL : https://www.fabula.org/colloques/document5932.php, article mis en ligne le 07 Janvier 2019, consulté le 01 Mai 2025

Ce document a été généré automatiquement le 01 Mai 2025

La fin infinie. Stratégies de durée narrative dans *Les Mille et Une Nuits*

Nathalie Kremer

Résumé

Si la fin peut être définie comme « la limite d'une durée » (*TLF*), comment le récit se développe-t-il en tant que durée à l'intérieur de cette limite ? Et comment cette limite elle-même apparaît-elle au sein de la durée, pour autant que celle-ci ne se définisse pas comme abolition sans cesse rejouée de la limite ? Je propose d'étudier cette question de la fin et de la durée dans *LesMille et Une Nuits*, où la mort de Schéhérazade est inscrite au début du récit comme la fin de l'histoire, mais où l'histoire parvient à faire déjouer cette fin en la différant sans cesse par la narration. La narration des *Mille et Une Nuits* en effet persiste à « faire durer » une histoire en évitant soigneusement de l'amener à sa fin. J'entends ici le terme de « durée » en trois sens différents : celui de continuer (en amplifiant l'histoire), celui de retarder, différer la fin (en déviant vers des histoires secondaires, qui deviennent principales), enfin celui de « gagner du temps » (en interrompant le cours nécessaire des choses par l'interposition d'une autre histoire qui « interrompt » la trame existante).

La mille et unième nuit

> « Le sultan des Indes ne pouvait s'empêcher d'admirer la mémoire prodigieuse de la sultane son épouse, qui ne s'épuisait point et qui lui fournissait toutes les nuits de nouveaux divertissements par tant d'histoires différentes.
> Mille et une nuits s'étaient écoulées dans ces innocents amusements ; ils avaient même beaucoup aidé à diminuer les préventions fâcheuses du sultan contre la fidélité des femmes ; son esprit était adouci ; il était convaincu du mérite et de la grande sagesse de Schéhérazade ; il se souvenait du courage avec lequel elle s'était exposée volontairement à devenir son épouse, sans appréhender la mort à laquelle elle savait qu'elle était destinée le lendemain, comme les autres qui l'avaient précédée.
> Ces considérations et les autres qualités qu'il connaissait en elle le portèrent enfin à lui faire grâce. 'Je vois bien, lui dit-il, aimable Schéhérazade, que vous êtes inépuisable dans vos petits contes ; il y a assez longtemps que vous m'en

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> divertissez ; vous avez apaisé ma colère, et je renonce volontiers, en votre faveur, à la loi cruelle que je m'étais imposée ; je vous remets entièrement dans mes bonnes grâces, et je veux que vous soyez regardée comme la libératrice de toutes les jeunes filles qui devaient être immolées à mon juste ressentiment.' »[1]

Ainsi finissent *Les Mille et Une Nuits* dans la version d'Antoine Galland, publiée entre 1704 et 1717[2]. On voit tout ce qu'a de paradoxal cette fin du récit, qui laisse la vie sauve à l'une des plus talentueuses conteuses de l'histoire littéraire. Pourquoi la mille et deuxième nuit ne serait-elle pas l'occasion d'un nouveau conte, comme le furent les mille et une précédentes, même si la princesse n'a plus l'épée de Damoclès (ou plutôt de Schahriar) au-dessus de la tête ? La fin pose en effet tacitement la continuité de l'histoire, ou plutôt des histoires, précisément parce que Schéhérazade ne meurt *pas*. Cet appel à une suite n'aura pas échappée à l'esprit pétulant de Théophile Gautier, qui suppose dans sa nouvelle *La Mille et Deuxième Nuit* (1842) la visite inopinée de la sultane à court d'idées, venue chez lui « en toute hâte chercher un conte, une histoire, une nouvelle » car, explique-t-elle au romantique :

> « cet imbécile de Galland a trompé l'univers en affirmant qu'après la mille et unième nuit le sultan, rassasié d'histoires, m'avait fait grâce ; cela n'est pas vrai : il est plus affamé de contes que jamais, et sa curiosité seule peut faire contrepoids à sa cruauté. »[3]

Mis à part le fait que Gautier ne semble pas avoir bien lu la fin des *Mille et Une Nuits* de Galland, puisque celui-ci n'affirme nullement que le sultan ne réclamera plus de contes, mais 'seulement' qu'il fera grâce à son épouse précisément en vertu de son talent de conteuse, on remarque que la « suite » qu'il donne au recueil transforme

---

1 *Les Mille et Une Nuits. Contes arabes*, t. III, éd. Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, Paris, GF-Flammarion, 2004, p. 373. Toutes nos citations de Galland iront à cette édition. Son récit finit ensuite par ces mots : « La princesse se jeta à ses pieds, les embrassa tendrement, en lui donnant toutes les marques de la reconnaissance la plus vive et la plus parfaite.

2 Les deux derniers volumes ayant parus posthumes, il n'est pas sûr que ces dernières lignes soient effectivement de la main de Galland, comme le note Jean-Paul Sermain : « On ne peut exclure l'hypothèse d'une intervention du libraire [en l'occurrence ici, Delaulne] devant mettre un terme aux deux tomes manuscrits trouvés dans les papiers de Galland à sa mort. M. Abdel-Halim remarque pourtant que cette conclusion correspond dans les termes mêmes à ce que Galland avait anticipé, dès son premier contact avec le manuscrit [arabe], dans une lettre d'août 1702 à Cuper : 'De nuit en nuit, la nouvelle sultane le mène jusqu'à mille et une et l'oblige, en la laissant vivre, de se défaire de la prévention où il était généralement contre toutes les femmes'. C'est dans la logique du titre qui fait de la mille et unième nuit la fin de l'aventure (même si ce chiffre est plutôt à comprendre comme une figure de l'infini). » (« Notice », éd. cit., t. III, p. VI. La citation de la lettre de Galand est tirée deMohamed Abdel-Halim, *Antoine Galland, sa vie et son œuvre*, Paris, Nizet, 1964, p. 287). Dans tous les cas Galland a préféré montrer que la grâce de la sultane vient de son talent de conteuse et non pas d'enfants nés de l'union des époux, comme c'est le cas dans les manuscrits égyptiens, les éditions arabes et leurs traductions.

3 Théophile Gautier, *La Mille et Deuxième Nuit et autres contes*, éd. pa Jean-Claude Brunon, Claudine Lacoste-Veysseyre et Peter Whyte, Paris, Gallimard, 2012, « Folio 2€ », p. 59. La nouvelle a paru en août 1842 dans le *Musée des familles* et dans *Le Compilateur* (31 août 1842), puis le texte a été recueilli dans *La Peau de tigre* (Paris, H. Souverain, 1852, vol. I, p. 7-98). Il est à noter que le premier auteur à livrer une *Mille et Deuxième Nuit* est Alfred de Vigny dans *La Revue des Deux Mondes* en juillet-septembre 1831 (texte repris dans *Œuvres complètes*, t. II : *Prose*, éd. par A. Bouvet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 1239-1247). Voir Évanghélia Stead, « *La Mille et Deuxième Nuit* : facettes et valeurs d'un corpus littéraire », in : *Dictionnaire littéraire de la nuit*, dir. par Alain Montandon, Paris, Honoré Champion, 2012.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

la fin des *Mille et Une Nuits* de Galland en fin intermédiaire, dans la mesure où l'histoire est censée continuer dans la *Mille et Deuxième Nuit* de Gautier, et bien au-delà ; même si Gautier, de peur peut-être d'être interpolé à son tour, a pris ses précautions en relatant à la « fin » de sa nouvelle la possible mort de la sultane — mort dont il serait responsable, puisque le conte qu'il a recommandé à Schéhérazade n'a apparemment pas trouvé grâce aux oreilles de Schahriar :

> « Telle est en substance l'histoire que je dictai à Schéhérazade par l'entremise de Francesco.
> 'Comment a-t-il [Schahriar] trouvé votre conte arabe, et qu'est devenue Schéhérazade ?
> - Je ne l'ai plus vue depuis.'
> Je pense que Schahriar, mécontent de cette histoire, aura fait définitivement couper la tête à la pauvre sultane. »[4]

Nous ne commenterons pas davantage ici l'imitation de Gautier, ni d'autres versions ou traductions des *Mille et Une Nuits*, pour nous concentrer sur la seule version d'Antoine Galland qui, comme l'a magnifiquement montré Jean-Paul Sermain, reste le texte de référence majeur pour notre culture européenne, malgré les trois cents ans et la dizaine de traductions supplémentaires survenues depuis lors[5]. C'est donc dans cette traduction seule que nous essayerons d'étudier de plus près la façon dont le récit, en tant que texte fini, parvient à mettre en place une histoire infinie.

Les Mille et Une Nuits ne finissent donc pas, du moins pas dans la version de Galland, puisqu'on peut supposer que Schéhérazade continuera de débiter à son mari des contes de son cru, ou forgés par d'autres. La fin est une fin infinie, précisément symbolisée par le chiffre 1001 dans le titre, comme le rappelle Borges dans un autre essai sur *Les Mille et Une Nuits* :

> « […] le mot 'mille' est presque synonyme d'"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. »[6]

Si « [l]'idée d'infini est […] consubstantielle aux *Mille et Une Nuits* », comme le souligne Borges, c'est parce que l'infini porte sur les ressources inépuisables de l'imagination, à laquelle aucun impossible n'est impossible. En effet, c'est bien « la mémoire prodigieuse de la sultane […] qui *ne s'épuisait point* »[7] qu'admire Schahriar en son épouse, et qui l'amène à lui faire grâce. Si la fin est changée en infini, c'est-à-

4 Th. Gautier, *La Mille et Deuxième Nuit*, *op. cit*., p. 83.

5 Jean-Paul Sermain, *Les Mille et Une Nuits entre Orient et* Occident, Desjonquères, 2009. L'importance de la version de Galland a aussi été souligné par Jorge Luis Borges dans « Les traducteurs des 'Mille et Une Nuits' » [1935], in : *Œuvres complètes*, t. I, éd. Jean-Pierre Bernès, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléaide », 1993, p. 417 : « Galland établit une norme en insérant dans l'ouvrage ces histoires [ajoutées par lui] que le temps rendra indispensables et que les traducteurs à venir – ses ennemis – n'oseront pas supprimer.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

dire en un temps continu, qui ne finira pas, c'est donc parce que la narration a le pouvoir de transformer l'histoire narrée en durée infinie.

La fin et l'infini

L'histoire-cadre des *Mille et Une Nuits* est en effet l'histoire d'un rapport de force entre la fin et l'infini, qui recouvre celui d'une lutte en sourdine entre les époux. Deux sortes de pouvoir s'opposent dans le couple royal : celui de la force du despote qui détient le sort de sa sujette entre ses mains capricieuses, et celui de la ruse de l'imagination que lui oppose l'impuissante victime. Le bourreau n'a en vue qu'une seule chose, la fin de la vie de la sultane ; celle-ci n'a pour unique ressource que la narration d'histoires imaginaires pour différer le plus possible cette fin imminente. Dans les échanges de paroles entre les époux, cette lutte entre la fin et l'infini s'observe très littéralement : alors que Schahriar ne pense qu'à en finir avec les histoires, Schéhérazade ne cesse de vouloir les poursuivre. Ainsi, au lendemain de la première nuit, dès que la sœur de Schéhérazade a réclamé la suite du premier conte qu'elle a entamé la veille, le sultan intervient pour dire : « '*Achevez* [...] le conte du génie et du marchand ; *je suis curieux d'en entendre la fin*.' Schéhérazade prit alors la parole et *continua* son conte en ces termes [...] » (t. I, p. 47). Schahriar réclame la « fin » de l'histoire, Schéhérazade la « continue ».

Si l'on observe les arrêts et reprises de parole de Schéhérazade, on constate que le sultan agrée chaque matin la suite dans le seul désir « *d'entendre la fin* ». Ainsi lit-on après la deuxième nuit : « Le sultan, résolu d'en entendre la fin, laissa vivre encore ce jour-là Schéhérazade » (t. I, p. 49). Et au bout de la troisième nuit : « Schéhérazade, en cet endroit, apercevant le jour, cessa de poursuivre son conte, qui avait si bien piqué la curiosité du sultan que ce prince, *voulant absolument en savoir la fin*, remit encore au lendemain la mort de la sultane » (t. I, p. 50). C'est donc bien la curiosité du sultan, et à travers lui, des lecteurs, qui rend possible l'existence des contes, toutefois elle porte moins sur le *comment* ou le *pourquoi* des histoires que sur leur *fin*. « Savoir la fin » suppose une continuité déterminée : c'est-à-dire un

6 Jorge Luis Borges, « *Les Mille et Une Nuits* », in : *Œuvres complètes*, t. II, éd. par Jean Pierre Bernès, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 671. Et plus loin, il écrit : « 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 qu'il soit ennuyeux mais parce qu'on sent que le livre est infini. » (p. 675) Cette idée d'une fin infinie a souvent été soulignée par les critiques des *Mille et Une Nuits* : « [...] se terminent-elles seulement ? Leur titre ingénieux, au lieu de s'arrêter à mille, ouvre un second millier potentiel d'histoires en aiguillant la nébuleuse des contes vers l'infini. Qu'est-ce qui garantit que les histoires de la géniale Schéhérazade s'épuisent en cette unique nuit s'ajoutant aux mille ? Le sultan est-il seulement guéri de sa folie meurtrière et de son insomnie ? Et si les histoires racontées créaient d'autres manques, d'autres envies ? » (Évanghélia Stead, « Jules Verne et *La Mille et Deuxième Nuit* », in : *À l'aube des* Mille et Une Nuits. *Lectures comparatistes*, dir. par Christiane Chaulet Achour, Paris, PU de Vincennes, 2012, p. 74)

7 Passage cité ; nous soulignons. Sauf mention contraire, c'est nous qui soulignons dans les citations qui suivent.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

début et une limite marqués. Or chaque histoire a bien toujours un début, mais si le début implique pour le sultan une fin, il implique pour Schéhérazade une continuité, comme le prouve notamment la fréquence des termes « *poursuivit* », « *reprit* », « *continua* », etc., pour qualifier les reprises de parole par Schéhérazade[8].

Tel est donc le rapport de pouvoir entre la fin et l'infini qui prend forme dans le récit-cadre à travers les échanges entre les époux : tandis que le regard du sultan scrute horizon comme une limite ultime à atteindre, tout l'art de la parole de Schéhérazade consiste à déplacer cet horizon à l'infini, en assurant un début perpétuel à sa parole. Schéhérazade doit transformer la curiosité de la *fin* en plaisir d'écouter le *fil*, et elle ne peut le faire qu'en transformant chaque fin en fin intermédiaire, par le prolongement d'une narration qui s'amuse à « différer » la fin… à l'infini. Il ne nous faut pas attendre la mille-et-unième nuit pour toucher à cet infini de la narration. Le stratagème en effet réussit assez vite, comme on peut le mesurer à l'évolution de l'attitude de Schahriar, qui se manifeste déjà nettement dès la quinzième nuit :

> « XVe nuit
> 'Ma chère sœur, [dit Dinarzade,] si vous ne dormez pas, je vous supplie, en attendant le jour qui paraîtra bientôt, de me conter un de ces beaux contes que vous savez. – Ma sœur, répondit la sultane, je vais vous donner cette satisfaction. – Attendez, interrompit le sultan, *achevez* l'entretien du roi grec avec son vizir au sujet du médecin Douban, *et puis vous continuerez* l'histoire du pêcheur et du génie. – Sire, repartit Schéhérazade, vous allez être obéi.' » (t. I, p. 78, nous soulignons)

Dans ce passage, le sultan n'a pas renoncé à son désir de la fin, mais il incorpore lui-même la demande d'une continuité dans la demande même de la fin de l'histoire : « *achevez* » ce conte-ci, dit-il, et ensuite vous « *continuerez* » celui-là.

Il est à noter que le stratagème marche si bien qu'au bout de plusieurs centaines de nuits, la fin d'une histoire peut coïncider avec la fin d'une nuit, sans que Schahriar ne donne l'ordre d'exécuter son épouse, dans la seule attente d'une *autre* histoire. C'est ainsi que le début de l'histoire d'Aladdin coïncide avec le début d'une nuit, et non avec la fin d'une nuit précédente qui aurait mis en marche ce nouveau conte pour attiser la curiosité du sultan pour la suite. Le sultan est ici manifestement déjà « gagné » par le pouvoir doux des histoires imaginaires de Schéhérazade[9]. C'est ainsi que graduellement, au bout de mille et une nuits, Schéhérazade est arrivée à sa fin : celle de ne jamais finir.

---

8 Par ex., dans le t. I : « *conter la suite* », « *reprendre le fil* » (p. 60) ; « *poursuivit* » (p. 63) ; « *reprit* », « *reprendre* », « *poursuivit* » (p. 69), « *continuer* », « *reprit le fil* » (p. 73) etc.

9 De même, à la fin de l'« Histoire de Cogia Hassan Alhabbal », on lit ceci : « La sultane Scheherazade voulut commencer un autre conte ; mais le sultan des Indes, qui s'aperçut que l'aurore commençait à paraître, remit à lui donner audience le jour suivant » (t. III, p. 180).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Les Mille et Une Nuits offrent donc un magnifique exemple du pouvoir fonctionnel de la narration, c'est-à-dire d'une narration qui n'est pas seulement le support d'une histoire, mais qui remplit aussi un rôle dans l'histoire qu'elle raconte, en modifiant son cours. Si Schéhérazade est entièrement soumise à Schahriar et condamnée à être exécutée par son ordre au début de l'histoire, elle parvient en effet à infléchir sa tyrannie grâce à la narration d'histoires imaginaires. Yves Citton décrit cette force la parole narrative en affirmant qu'au cœur des récits se trouve toujours un pouvoir de *scénarisation*, c'est-à-dire de redisposition des éléments d'une situation donnée, qui affecte les croyances et influe sur les comportements des actants :

> « Raconter une histoire à quelqu'un, parvenir à capter son attention et à lui faire suivre les détours d'un script et les finesses d'une écriture, cela permet simultanément de contribuer à frayer les enchaînements d'actions et de pensées (croyances) qui articuleront ses comportements à venir, et de reconditionner les investissements de désirs et de valeurs qui caractérisent son économie des affects. Comme on l'a vu, cela ne suffit nullement à le faire agir […] ; cela contribue toutefois à pousser ses comportements dans telles directions plutôt que dans telles autres […]. En ce sens, raconter des histoires c'est donc bien contribuer à scénariser les conduites à venir de ceux à qui on s'adresse. »[10]

Pousser les comportements dans un sens, c'est plier les croyances et les opinions du récepteur jusqu'à les faire ployer : voilà le pouvoir de Schéhérazade, ce pouvoir à l'action indirecte de l'imagination, qui n'affronte pas dans la violence mais qui reconditionne les désirs et les opinions. Si donc la mort de Schéhérazade est inscrite au début du récit comme la fin de l'histoire, c'est par le pouvoir de la narration que l'histoire parvient à faire déjouer cette fin en la faisant *différer* sans cesse, en l'occurrence, en transformant la tyrannie de Schahriar en un sentiment de clémence et de pardon joyeux.

Toutefois dans ce processus de scénarisation du sultan, un facteur apparaît comme tout à fait déterminant : le temps. Dans sa hâte d'en « finir » avec la vie de Schéhérazade dans la série de ses mariages, Schahriar manifeste une forme d'impatience, et la vraie difficulté que doit vaincre Schéhérazade concerne cette imminence de la fin qu'elle doit parvenir à changer en un temps qui dure. Il importe dès lors d'étudier de plus près par quels moyens narratifs cette durée est mise en œuvre afin de produire son effet. Autrement dit, par quels moyens le récit trouve-t-il son pouvoir de durer, et de transformer la fin imminente en fin cesse différée, en fin infinie ? Il semble qu'on peut observer dans le recueil trois formes de création de la durée, c'est-à-dire trois façons de faire différer la fin, qui consistent pour Schéhérazade à *continuer* (1), *dévier* (2) ou *intercaler* (3) des histoires. Ces trois modalités de la narration sont donc trois formes de rapport au temps, c'est-à-dire

10 Yves Citton, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Aux éditions Amsterdam, 2010, p. 120.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

trois façons d'en assurer la durée en repoussant la fin. Nous allons d'abord les éclaircir successivement à l'aide d'exemples tirés du recueil, pour indiquer ensuite comment chacune de ces stratégies narratives touche à sa façon à l'infini de l'histoire.

Continuer, dévier, intercaler

1. Continuer en étoffant le fil de l'histoire

Chaque matin, la princesse demande au sultan la permission de continuer à raconter ses histoires, que l'aube vient interrompre : on peut en ce sens repérer mille fins intermédiaires aux histoires racontées, et autant de reprises ou de continuations après l'interruption du jour[11]. Ainsi, le passage de la douzième à la treizième nuit se marque clairement par l'alternance des termes relevant, dans la douzième nuit, de la finalité (indiqué par les mots « *cessa* », « *fin* », « *achever* »), et dans la treizième nuit de la continuation (« *continuer* », « *reprit* », « *poursuivit* »), transformant par là l'idée de fin projetée dans la douzième nuit en une finalité intermédiaire :

> « À ces mots, Scheherazade, remarquant qu'il était jour, *cessa* de poursuivre son conte. 'Ma sœur, dit Dinarzade, je ne sais quelle sera la *fin* de cette histoire, mais j'en trouve le commencement admirable. – Ce qui reste à raconter en est le meilleur, répondit la sultane ; et je suis assurée que vous n'en disconviendrez pas, si le sultan veut bien me permettre de *l'achever* la nuit prochaine.' Schahriar y consentit, et se leva fort satisfait de ce qu'il avait entendu.
>
> XIIIe nuit
>
> Sur la fin de la nuit suivante, Dinarzade dit encore à la sultane : 'Ma chère sœur, si vous ne dormez pas, je vous supplie de *continuer* l'histoire du roi grec et du médecin Douban. – Je vais contenter votre curiosité, ma sœur, répondit Scheherazade, avec la permission du sultan, mon seigneur.' Alors elle *reprit* ainsi le conte : 'Le roi grec, *poursuivit* le pêcheur, … » (t. I, p. 74)

Les mêmes termes reviennent dans la transition entre la treizième et la quatorzième nuit : « … si le sultan veut bien que j'achève de raconter cette histoire », prononce Schéhérazade sur la fin de la treizième nuit, après quoi nous lisons au début de la quatorzième nuit : « … vous en allez entendre la suite… Sire, continua-t-elle… » (t. I, p. 76).

[11] L'apparition du jour forme en effet une interruption très marquée des histoires tout au long du recueil, à l'instar du passage suivant : « La sultane Scheherazade fut *obligée de ne pas poursuivre* son discours plus avant, à cause de la clarté du jour qui se faisait voir. Elle *cessa* de parler, et la nuit suivante elle *continua* en ces termes […] » (t. II, p. 154, nous soulignons).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Pour prolonger les histoires et par là même sa propre vie, Schéhérazade doit poursuivre la narration en assurant au fil narratif une substance digne d'intérêt et de curiosité pour la suite à l'égard du sultan (et du lecteur[12]). La conteuse s'attache à construire une intrigue dont le fil de départ s'étoffe, s'amplifie en une trame immense au fur et à mesure que l'histoire progresse. Cette amplification de la narration tient à plusieurs procédés narratifs : le plus souvent, c'est par l'accumulation de détails, parfaitement inutiles du point de vue de la nécessité poétique mais assurant à la fois une couleur et une épaisseur à l'histoire[13]. La continuation peut également prendre forme à travers la narration d'aventures qui se répètent selon un principe de variations. L'histoire de Sindbad, par exemple, est une façon exemplaire de poursuivre le fil narratif en l'amplifiant, par la narration des sept voyages qu'il fit et qu'il raconte successivement, la continuité assurant la variété, et ainsi la durée de l'histoire.

Enfin, lorsqu'une histoire touche à sa fin, comme celle de Sindbad au bout de ses sept voyages, une autre histoire est annoncée comme non moins « surprenante » ou « inattendue » que la précédente, inscrivant l'histoire dans une série, et la fin de cette histoire dans l'attente d'un début. Le principe de continuité ne se joue donc pas seulement à l'intérieur d'une histoire, de nuit en nuit, que la sultane s'attache à prolonger le plus possible en multipliant les détails et les aventures, mais aussi *entre* les différentes histoires qu'elle raconte. Ce qu'on appelle le principe de la surenchère, qui consiste à promettre ou présenter des histoires toujours « plus surprenantes », « plus merveilleuses », « plus inattendues » que les précédentes, est bien sûr autant une façon de s'assurer la curiosité du sultan pour la suite, que de cultiver la continuation dans la durée[14]. La preuve en est que cette promesse de la surenchère ne se vérifie pas toujours (les histoires sont certes variées mais non pas forcément « plus » extraordinaires que les précédentes, et parfois même elles le sont « moins »). La surenchère fonctionne donc plutôt comme un mirage poétique, cultivé par Schéhérazade comme moyen d'appâter son auditeur. C'est donc davantage en fonction de la variété infinie des possibles promis que les fins des histoires sont transformées en fins intermédiaires, internes au récit-cadre — fins

12 Comme le faisait malicieusement remarquer Th. Gautier à Schéhérazade : « Votre sultan Schahriar, ma pauvre Schéhérazade, ressemble terriblement à notre public ; si nous cessons un jour de l'amuser, il ne nous coupe pas la tête, il nous oublie, ce qui n'est guère moins féroce. » (*op. cit.*, p. 59)

13 Ainsi, l'« Histoire de Beder, Prince de Perse, et de Giauhare, Princesse du royaume de Samandal » (t. II, p. 311 *sq*), commence par la longue restitution de l'histoire d'amour des parents de Beder, elle-même composée de quantité de détails qui ralentissent le progrès de l'histoire (comme par exemple, le passage qui explique longuement pourquoi le roi se fait d'abord observer par les étrangers avant de leur parler, p. 312-313).

14 Cette stratégie est mise en place dès après la fin de la première histoire que raconte Schéhérazade, celle du « Marchand et le génie » : « Mais Sire, quelque beaux que soient les contes que j'ai racontés jusqu'ici à Votre Majesté, *ils n'approchent pas* de celui de pêcheur.' Dinarzade, voyant que la sultane s'arrêtait, lui dit : 'Ma sœur, *puisqu'il nous reste encore du temps*, de grâce, racontez-nous l'histoire de ce pêcheur ; le sultan le voudra bien.' » (t. I, p. 63)

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

qui n'ont le statut d'intermédiaires que tant que Schéhérazade n'atteint pas le terme de son existence.

2. Dévier en démultipliant les fils des histoires

Dans *Les Mille et Une Nuits*, une histoire en amène une autre, et souvent même plus d'une. À l'opposé de la raison unificatrice, l'imagination est un principe de démultiplication, tant à l'intérieur d'une même histoire qu'entre celles qui sont racontées. Cette accumulation des histoires consiste à dédoubler le fil principal en plusieurs fils (histoires) parallèles, qui se font concurrence. Nous avons déjà cité le mot impatient de Schahriar, lorsqu'il incite la princesse à finir une histoire puis à reprendre une autre : « *achevez* l'entretien du roi grec avec son vizir au sujet du médecin Douban, *et puis vous continuerez* l'histoire du pêcheur et du génie » (t. I, p. 78). Ce principe de déviation consiste donc à démultiplier les fils d'une trame par un procédé digressif. Les digressions sont souvent amenées par un enchâssement narratif, mais pas uniquement. Ainsi, dans l'« Histoire du prince Camaralzaman », ce prince, ayant aimé deux femmes en même temps, reçoit de chaque union un fils « la même année, presque en même temps » (t. II, p. 215), dont le récit va s'attacher à nous relater la destinée dans l'histoire suivante, l'« Histoire des princes Amgiad et Assad ». La déviation ne s'opère ici donc pas par un relais narratif, comme c'est le cas par exemple dans les histoires du calife Haroun-al-Raschid, qui a coutume de sortir *incognito* la nuit dans sa ville, et qui ne manque pas à ces occasions de rencontrer des personnages de toutes sortes et de récolter d'un coup leurs différentes histoires (t. III, p. 122)[15].

La déviation a ceci d'intéressant qu'elle nous place face à un paradoxe dont Schéhérazade parvient à tirer profit : en effet, elle opère un dédoublement du temps en plusieurs temporalités concurrentes. Or, on ne peut raconter que successivement des histoires, même si elles se passent simultanément les unes par rapport aux autres, ce qui permet à Schéhérazade de faire durer considérablement le temps de sa vie…

[15] De même, l'homme silencieux qu'est le barbier amené par erreur devant le calife Mostanser Billah, entreprendra de lui raconter les histoires de ses six frères (t. II, p. 21), c'est-à-dire de raconter six histoires différentes à partir de la sienne.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

3. Intercaler en interrompant l'histoire en cours

Il reste une troisième stratégie narrative pour différer la fin, qui consiste à intercaler une histoire en 'coupant' l'intrigue en cours, dans le but de créer un intervalle qui pourra se remplir d'une autre histoire. C'est peut-être la stratégie la plus habile pour tromper l'impatience du bourreau et gagner du temps : la continuation par amplification ou la déviation par la démultiplication ne font que mettre à l'épreuve la patience en l'allongeant, pour ainsi dire, dans le premier cas, ou en la détournant de son objet dans le deuxième (car l'on sait bien que divertir, c'est « faire dévier » l'attention[16]), tandis qu'ici, on feint de céder à l'impatience[17] en accordant la fin, pour mieux pouvoir rompre le cours nécessaire des événements vers cette fin. Par exemple, dans l'« Histoire du pêcheur et du génie », dans laquelle un pauvre pêcheur délivre inopinément un génie enfermé depuis des siècles dans un vase de cuivre jeté à la mer, celui-ci, par pure colère d'un si long emprisonnement, décide de le tuer pour l'avoir délivré[18]. Le pêcheur tente d'abord par tous les moyens de faire revenir le génie de sa mauvaise décision (cette partie de l'histoire correspond alors à la première stratégie de la continuation par amplification), mais en vain, le génie le presse de plus en plus et finit par interrompre les raisonnements du pêcheur pour lui imposer l'imminence de la fin :

> « '*Ne perdons pas de temps*, interrompit le génie ; tous tes raisonnements ne sauraient me détourner de mon dessein. *Hâte-toi* de dire comment tu souhaites que je te tue.'
> La nécessité donne de l'esprit. Le pêcheur s'avisa d'un stratagème. 'Puisque je ne saurais éviter la mort, dit-il au génie, je me soumets donc à la volonté de Dieu. Mais, *avant que* je choisisse un genre de mort, je vous conjure par le grand nom de Dieu qui était gravé sur le sceau du prophète Salomon, fils de David, de me dire la vérité sur une question que j'ai à vous faire.' » (t. I, p. 69, nous soulignons)

Le pêcheur oppose au « *hâte-toi* » du génie un intervalle temporel du « *avant que* » : au désir du génie de faire écouler le temps au plus vite vers sa fin, le pêcheur parvient à conjurer l'inéluctable fin de sa vie en intercalant *entre* le présent et la fin

16 Cf. l'article « Divertir » dans le *Dictionnaire* de Richelet : « Détourner, distraire », « Réjouir » (éd. de 1680, t. I, p. 249) ; dans le *Dictionnaire* de Furetière : « Detourner quelqu'un, […] signifie aussi, Mettre à part, […] Réjouïr » (éd. de 1690, t. I) ; dans le *Dictionnairede l'Académie* : « Destourner, distraire. […] Il sign. aussi, Desennuyer, resjoüir, recréer » (1694, t. II, p. 634).

17 Dans le passage de la IXe à la Xe nuit, Schahriar se montre plus impatient que jamais, et cette situation reflète celle d'urgence que connaît le pauvre pêcheur dans l'histoire racontée par Schéhérazade : « Le sultan, de son côté, témoigna de l'impatience d'apprendre quel démêlé le génie avait eu avec Salomon. » (p. 66)

18 Durant les trois premiers siècles de son emprisonnement dans le vase, le génie se promit de couvrir celui qui le délivrerait de richesses et de pouvoir. « Enfin, chagrin, ou plutôt enragé de me voir prisonnier si longtemps, je jurai que, si quelqu'un me délivrait dans la suite, je le tuerais impitoyablement et ne lui accorderais point d'autre grâce que de lui laisser le choix du genre de mort dont il voudrait que je le fisse mourir. » (t. I, p. 68)

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

une nouvelle temporalité, celle d'un nouveau récit, qui forme la clé de sauvetage pour échapper à la fin de celui qui est en cours, puisqu'elle l'inter*rompt*.

Aux paroles du pêcheur font écho celles de Dinarzade à la fin de cette même dixième nuit :

> « 'J'espère que le sultan, notre seigneur, ne vous fera pas mourir *[avant] qu'il* n'ait entendu le *reste* du beau conte du pêcheur. – Le sultan est le maître, reprit Scheherazade ; il faut vouloir tout ce qui lui plaira.' Le sultan, qui n'avait pas moins d'envie que Dinarzade d'entendre *la fin* de ce conte, *différa* encore la mort de la sultane. » (t. I, p. 69)

C'est ici encore un nouvel intervalle temporel qui est réclamé, indiqué par le syntagme adverbial « *avant que* », c'est-à-dire : « avant que d'arriver à la fin, commençons un autre début ». La stratégie narrative consiste ici donc à opérer un clivage temporel qui permet de mettre *à la place* de la fin imminente le début d'une nouvelle matière narrative, donc une nouvelle durée. La force du procédé repose sur la feinte capitulation devant la fin inéluctable, qui donne en apparence le plein-pouvoir au bourreau et lui procure l'impression d'avoir déjà gagné la partie, comme il ressort des paroles de Schéhérazade souvent répétées, telles que par exemple on les lit au matin de la quatorzième nuit : « 'Je voudrais continuer de vous divertir, répondit Schéhérazade ; mais je ne sais si le sultan, mon maître, m'en donnera le temps' » (t. I, p. 78).

Imbrications narratives

Continuer, *dévier* et *intercaler* s'avèrent ainsi trois grandes stratégies de création de la durée : la première est un étirement du temps, une façon de glisser sur sa pente vers la fin mais en la faisant durer le plus longtemps possible, en ralentissant donc son cours ; la seconde est une façon de faire dévier le cours du temps vers un faisceau d'autres temporalités (celles des nouveaux récits racontés à la suite de la première qui les engendre) ; la troisième, enfin, consiste à opérer un clivage dans le temps en cours pour, dans cet éclatement temporel même, permettre à de nouvelles histoires d'advenir *en lieu et place* de la première. Les trois stratégies narratives consistent donc pour ainsi dire à dilater le temps, multiplier les temps ou arrêter le temps, créant par là une gigantesque toile narrative dans les fils de laquelle Schahriar se trouve bientôt pris au piège, s'éloignant de la fin au fur et à mesure qu'il croit s'avancer vers elle.

Ces trois modalités de la durée narrative qu'on peut observer dans *Les Mille et Une Nuits* ne sont pas exclusives l'une de l'autre, loin s'en faut. Si nous les avons distinguées pour la clarté du propos, il faut souligner qu'elles interagissent souvent

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

pour concourir à la prolongation de l'histoire. Ainsi, on les observe très bien à l'œuvre ensemble dès les premières histoires racontées par Schéhérazade. Par exemple, celle du « Marchand et du génie » trouve une continuité à travers les huit premières nuits, mais en déviant vers les histoires de trois personnages subsidiaires (les trois vieillards), qui elles-mêmes sont rendues possibles grâce à l'intercalation d'un délai demandé par le marchand. C'est en effet *dans* l'intervalle de temps d'une année qui est accordé par le génie au marchand avant le moment de sa mort, que les autres histoires, les déviations donc, peuvent advenir, assurant par là la durée du récit et l'annulation de la fin :

> « Sire, quand le marchand vit que le génie lui allait trancher la tête, il fit un grand cri, et lui dit : 'Arrêtez ; encore un mot, de grâce ; ayez la bonté de m'accorder un délai : donnez-moi le temps d'aller dire adieu à ma femme et à mes enfants, et de leur partager mes biens par un testament que je n'ai pas encore fait, afin qu'ils n'aient point de procès après ma mort ; cela étant fini, je reviendrai aussitôt dans ce même lieu me soumettre à tout ce qu'il vous plaira d'ordonner de moi. [...] » (t. I, p. 47)
> « Enfin l'année s'écoula, et il fallut partir. [...] Pendant qu'il languissait dans une si cruelle attente, un bon vieillard, qui menait une biche à l'attache parut et s'approcha de lui. [...] » (t. I, p. 49)
> « Sire, dans le temps que le marchand et le vieillard qui conduisait la biche s'entretenaient, il arriva un autre vieillard suivi de deux chiens noirs. [...] Il s'assit auprès des autres ; et à peine fut-il mêlé à leur conversation qu'il survint un troisième vieillard [...] » (t. I, p. 50)
> Les vieillards demandent alors au génie de laisser la vie sauve au marchand si leurs histoires s'avèrent chacune « plus merveilleuse et plus surprenante que l'aventure de ce marchand » (p. 51).

S'il faut tenter de concevoir le rapport formel entre ces trois stratégies narratives, on constate qu'elles forment un rapport d'imbrication, qui reflète la structure d'emboîtement du recueil. C'est en demandant à Schahriar un délai de vie, durant lequel elle fait dévier son attention vers les histoires, que Schéhérazade parvient à assurer la continuité de sa vie. L'intercalation apparaît ainsi comme un cas particulier de la démultiplication de la trame, qui elle-même est une façon, par la déviation, d'étoffer, d'amplifier l'histoire pour la faire durer. Ce rapport d'emboîtement ne les oblige en rien à apparaître ainsi dans le recueil des *Nuits*, puisqu'elles peuvent très bien être mis en œuvre séparément. Toutefois, que leur rapport intrinsèque soit celui d'un emboîtement nous semble fondamental, puisque la fonctionnalité des histoires (donc leur effet sur l'histoire-cadre) tient à la structure enchâssée, et qu'on sait que « l'enchâssement brise la linéarité du récit et permet à Shéhérazade de lutter contre le cours du temps », comme le souligne Edgard Weber[19].

[19] Edgard Weber, *Le Secret des Mille et Une Nuits*, Toulouse, Eché, 1987, p. 65.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

La durée dans l'infini

En continuant, déviant et intercalant des histoires selon le goût et la curiosité du sultan, Schéhérazade parvient à faire durer sa vie jusqu'à atteindre la rémission. Or les trois stratégies narratives que nous avons relevées contiennent chacune en soi la possibilité de toucher à l'infini.

1. L'*ellipse* narrative emblématise l'infini dans la stratégie de la continuité. On en trouve un exemple dans l'histoire du Marchand et du génie, en lieu et place de l'histoire du troisième vieillard qui vient après celle des deux premiers. En effet, cette histoire tant attendue par le génie dans l'histoire, de même que par Schahriar et Dinarzade et à travers eux, par le lecteur, Schéhérazade décide de *ne pas* nous la raconter :

> « Racontez-nous [le conte] du troisième vieillard, dit le sultan à Scheherazade ; j'ai bien de la peine à croire qu'il soit plus merveilleux que celui du vieillard et des deux chiens noirs. – Sire, répondit la sultane, le troisième vieillard raconta son histoire au génie ; *je ne vous la dirai point, car elle n'est pas venue à ma connaissance ; mais je sais* qu'elle se trouva si fort au-dessus des deux précédentes, par la diversité des aventures merveilleuses qu'elle contenait, que le génie en fut étonné. » (t. I, p. 63, nous soulignons)[20]

En ne racontant pas l'histoire mais seulement en affirmant son existence et son intérêt, la sultane pose le caractère infini des histoires possibles. Autrement dit, l'ellipse figure l'infini des possibles imaginables, à travers laquelle la vie de Schéhérazade, comme celle du marchand, peut durer.

2. Pour ce qui est du principe de la déviation, où on observe une démultiplication de la trame première par un procédé digressif, il a pour effet de laisser l'histoire initiale *en suspens*, comme dans un temps arrêté. On pourrait croire que la fin est atteinte lorsque les fils divergents d'une trame qui a dévié vers des histoires secondaires se rejoignent. Tel semble être le cas dans l'histoire du prince Camaralzaman, qui dévie vers celle de ses deux fils (« Histoire des princes Amgiad et Assad »), et qui finit dans un grand rassemblement des personnages principaux, lorsque quatre armées royales se rejoignent dans la ville où vivent les deux fils de Camaralzaman, permettant la réunion de tous les personnages (t. I, p. 254). Pourtant, même dans cet exemple « pur » de la réunion des fils divergents d'une trame familiale, on remarque que plusieurs choses restent inachevées, et donc en suspens. L'histoire de Camaralzaman faisait ainsi une très grande place aux deux femmes qu'il a épousées et dont il a eu ses deux fils, mais ces deux mères sont comme oubliées à

[20] C'est le seul exemple d'ellipse narrative explicite, à côté de la fin, que l'on peut tout aussi bien regarder comme une ellipse sur l'infini des histoires possibles à venir.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

la fin de l'histoire, sans qu'on sache ce qu'elles sont devenues. Plus conséquemment, dans l'histoire de Camaralzaman et de la princesse Badrour, les événements tournent autour de la nécessité d'occuper le trône en Chine, mais lorsque les deux personnages finissent par quitter le pays, on peut se demander ce qu'il advient de la succession de ce trône qui motivait pourtant toute l'intrigue. La même question peut se poser par rapport à l'île de l'Enfance que Camaralzaman a également quitté au cours de son histoire. La réunion finale des personnages n'aborde en tout cas pas ce problème politique, qui reste donc inachevé.

Nombreux sont les fils d'une histoire qui sont abandonnés, c'est-à-dire laissés en suspens, lorsqu'elle dévie vers d'autres intérêts, sans qu'ils ne soient repris ni, dès lors, conclus. Plus surprenantes sont peut-être les interruptions d'histoires qui semblaient promettre de riches aventures mais qui seront délaissées, toujours au moyen du principe digressif, au profit d'autres récits qui parfois même sont sans lien avec la première histoire qui les a engendrés. Comme le note Jean-Paul Sermain, en prenant l'exemple de l'« Histoire du roi grec », qui est intégrée à l'« Histoire du pêcheur et du génie », mais qui est sans aucun rapport avec elle : « ce malheur génétique empêche de donner une fonction à tous les éléments du récit et engage le lecteur sur des voies de garage. »[21] Non seulement les nouvelles histoires laissent en suspens celles qui les ont engendrées, mais, comme le souligne encore J.-P. Sermain, elles « suscitent un nouveau mystère » : « La première histoire est oubliée au profit d'une autre, les premières énigmes sont laissées en suspens ». Par exemple, toujours dans l'« Histoire du pêcheur et du génie », au moment où le pêcheur s'apprête à frire les poissons de couleur qu'il a péchés, une dame sort du mur et dialogue avec lui : « d'où vient la figure qui sort du mur ? que signifie son discours ? », remarque Jean-Paul Sermain. À la fin de l'histoire, ces questions ne seront pas résolues : les problèmes semblent abandonnés, ou plutôt laissés en suspens, par un récit qui a déjà glissé vers d'autres histoires. Cette suspension des histoires, qu'elles soient ou non le résultat d'un « brochage maladroit de contes séparés » par un traducteur forcé même de devenir, par moments, un auteur, comme l'a souligné Claude Bremond[22], forment néanmoins un infini virtuel pour le lecteur laissé à lui-même.

3. Enfin, la 'fin infinie' est également mise en œuvre dans une troisième formule narrative, qui n'est ni ellipse ni suspension, mais *mise en abyme* d'une situation en miroir, où l'emboîté reflète donc l'emboîtant. Quand Schéhérazade raconte l'histoire du pêcheur que le génie du vase en cuivre veut faire mourir incessamment, et qu'il faut faire preuve d'inventivité pour s'en sortir, c'est évidemment sa propre situation

21 « Notice », éd. cit., t. I, p. 14. Jean-Paul Sermain renvoie à l'analyse de Claude Bremond dans « La nébuleuse des contes », postface à André Miquel, *Les Dames de Bagdad*, Desjonquères, 1991.

22 Claude Brémond, *op. cit.*, cité par Jean-Paul Sermain, « Notice », éd. cit., t. I, p. 14.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

qui est reflétée dans l'histoire qu'elle raconte. Souvent chez Galland, des personnages sauvent leur vie grâce à leur imagination, à l'instar de la conteuse, de sorte que, selon le mot de M. Foucault, « au centre d'elle-même l'œuvre tend une psyché […] où elle apparaît comme en miniature »[23], produisant un effet d'infini.

Dans certaines versions des *Mille et Une Nuits* cette structure en miroir peut prendre la forme d'une intercalation d'ordre métaleptique. Cette forme d'infini par l'impossible ne se trouve pas dans la version de Galland, mais on sait qu'elle a beaucoup compté pour Borges, qui raconte dans *Enquêtes* comment il a trouvé dans la traduction anglaise des *Mille et Une nuits* par Richard Burton (1885) une singularité qu'on appelle « la fameuse six-cent-deuxième nuit » et qui, de manière significative, est le produit d'une interpolation par Burton dans le texte arabe :

> « Aucune [interpolation] n'est plus troublante que celle de la six-cent deuxième nuit, magique entre les nuits. Cette nuit-là, le roi entend de la bouche de la reine sa propre histoire. Il entend l'histoire initiale, qui embrasse toutes les autres, qui — s'embrasse elle-même. Le lecteur aperçoit-il clairement la vaste possibilité, le curieux péril qui naissent de cette interpolation ? Que la reine continue et le roi immobile entendra pour toujours l'histoire tronquée des *Mille et Une Nuits*, désormais infinie et circulaire… »[24]

On a donc une situation particulière de mise-en-abyme : en effet par le fait que l'histoire enchâssée est strictement identique, il y a interpénétration de deux mondes dans une circularité parfaite, qui rompt la linéarité initiale. C'est pourquoi cette six-cent-deuxième nuit de Burton tient de la métalepse : avec elle, le livre passe dans le livre.

Conclusion

Ces jeux sur l'infini des *Mille et Une Nuits* montrent que la fin, bien loin d'être une clôture, est un ouvroir de littérature potentielle. Si Schéhérazade vit, alors elle peut continuer ses narrations et les faire durer infiniment. Cela, elle a su le faire avec tant d'ingéniosité que les récits qu'elle a laissés à la postérité littéraire[25], sont à la source d'« une infinité d'efflorescences, écrites, jouées, rêvées, filmées », comme le notent

23 Michel Foucault, « Le langage à l'infini », *Tel Quel*, n° 15, 1963, p. 47 ; repris dans *Dits et Écrits*, t. 00, p. 00.

24 Jorge Luis Borges, *Enquêtes*, Paris, Gallimard, 1957, p. 83 *sq.* On retrouve ce cas également dans une adaptation espagnole de Cansinos Asséns, mais placée à la 363e nuit.

25 Rappelons au passage que la provenance de certaines des histoires est expliquée en leur sein même. Par exemple, à propos de l'histoire de Ganem : « [Le calife Haroun-al-Raschid] trouva cette histoire si extraordinaire qu'il fit ordonner à un fameux historien de la mettre par écrit avec toutes ses circonstances. Elle fut ensuite déposée dans son trésor, d'où plusieurs copies tirées sur cet original l'ont rendue publique. » (t. II, p. 420-421) De même : « Quand le prince Camaralzaman eut achevé : 'Une histoire si extraordinaire, s'écria le roi, mérite de n'être pas inconnue à la postérité. Je la ferai faire ; et, après que j'en aurai fait mettre l'original en dépôt dans les archives de mon royaume, je la rendrai publique, afin que de mes États elle passe encore dans les autres. » (t. II, p.188)

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Jamel-Eddine Bencheikh, Claude Bremond et André Miquel dans les *Mille et un contes de la nuit*[26]. Aussi, si la métalepse de Burton produit un livre qui est le livre, l'inverse est vrai aussi : les *Mille et Une Nuits* est le livre de tous les livres. Inépuisables sont en effet les reprises, imitations, adaptations possibles des histoires de Schéhérazade. Nous observons d'ailleurs à un niveau intertextuel les trois formes de durée narrative que nous avons relevées. Le principe de continuité des *Nuits*, premièrement, trouve sa forme dans les suites qui ont été écrites, à l'instar de la tradition des récits intitulés *La Mille et Deuxième Nuit* inaugurée par Gautier (qui s'inspire peut-être d'un compte-rendu d'Alfred de Vigny paru en 1831) et dans laquelle on peut ranger la nouvelle d'Edgar Allan Poe ou le livret d'opérette de Jules Verne (1850)[27], ou plus récemment, dans la tradition littéraire arabe, le poème de Mostafa Nissaboury (1975) ou le roman de Hânî al-Râhib (1977)[28]. La déviation, deuxièmement, caractérise alors les diverses formes d'imitations, des plus sérieuses comme *Les Mille et Un Jours* de Pétis de la Croix (1710-1712) aux réécritures pastichantes du recueil, comme par exemple *Les Mille et Une Fadaises* de Cazotte, ou *Les Mille et Une Faveurs* de Mouhy qui ont paru dès le XVIIIe siècle, mais qui continuent jusqu'à nos jours si on compte aussi les adaptations et variations libres dans la production littéraire mondiale[29]. L'intercalation, troisièmement, a été réalisée très concrètement du vivant d'Antoine Galland lorsqu'il voit publié à la fin de 1709, dans le tome VIII qu'il a confié à son libraire Barbin, deux autres contes qui sont précisément de la main de son rival, Pétis de la Croix, à savoir l'*Histoire du prince Zeyn* et l'*Histoire de Codadad*[30]. Cette supercherie l'amènera à rompre avec Barbin et à continuer avec Delaulne pour la parution des derniers tomes, qui paraîtront posthumes mais qui comprennent, dans les manuscrits mêmes de Galland, plusieurs histoires elles-mêmes intercalées dans des histoires antérieures, puisque à la suite de sa rencontre avec un maronite syrien, Hanna, qui raconte à Galland plusieurs nouveaux contes arabes, celui-ci les met par écrit en les insérant dans les manuscrits existants[31].

---

26 Jamel-Eddine Bencheikh, Claude Bremond et André Miquel dans les *Mille et un contes de la nuit*, Paris, Gallimard/NRF, « Bibliothèque des Idées », 1991, p. 8.

27 Ces textes et d'autres ont été édités par Évanghélia Stead, *Contes de la mille et deuxième nuit*, Millon, 2011. Cf. aussi Jean-Pierre Picot, « Verne, Poe, Schéhérazade, le ménage à trois ? », *Europe* 909-910 (2005), p. 80-92 ; Évanghélia Stead, « Jules Verne et *La Mille et Deuxième Nuit* », in : *À l'aube des* Mille et Une Nuits. *Lectures comparatistes*, dir. par Christiane Chaulet Achour, Paris, PU de Vincennes, 2012, p. 73-89. On peut compter aussi la création *Le Huitième Voyage de Sindabad le marin* (2000) de Hawa Djabali comme un exemple de continuation/variation des *Nuits*.

28 Mostafa Nissaboury, *La Mille et Deuxième Nuit. Poème*, Casablanca, Shoof, 1975 ; *Hânî al-Râhib, Alf layla… wa-laylatân* [*Mille nuits… et deux nuits*], Damas, 1977, rééd. 1988 et 2006.

29 Par exemple, *Eva Luna* (1987) et *Les Contes d'Eva Luna* (1991) d'Isabel Allende, *Shérazade* (1982-1987) et *Les Femmes au bain* (2006) de Leïla Sebbar, *Le Grand Vizir de la nuit* (1981) de Catherine Hermary-Vieille, *Pour en finir avec Shahrazad* (1996) de Fawzia Zouari etc. Cf. l'étude de Christiane Chaulet Achour, « Des écrivaines contemporaines et *Les Mille et Une Nuits* », in : *À l'aube des* Mille et Une Nuits. *Lectures comparatistes*, dir. par Christiane Chaulet Achour, Paris, PU de Vincennes, 2012, p. 113-160.

30 Cf. la « Notice » de Jean-Paul Sermain au seuil du tome III (2004), p. II.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Cette prolixité infinie de la matière des *Mille et une nuits* n'est pas sans jeter le trouble dans l'esprit du lecteur, s'il songe aux limites infinies de l'univers imaginaire dans lequel il est pris… Borges n'avait peut-être pas été le premier à s'en inquiéter, mais il fait confidence du frisson théorique que ce « livre de tous les livres » génère auprès du lecteur :

> « Pourquoi sommes-nous inquiets que la carte soit incluse dans la carte et les mille et une nuits dans le livre des *Mille et Une Nuits* ? Que Don Quichotte soit lecteur du *Quichotte* et Hamlet spectateur d'*Hamlet* ? Je crois en avoir trouvé la cause : de telles inversions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou leurs spectateurs, pouvons être des personnages fictifs. En 1833, Carlyle a noté que l'histoire universelle est un livre sacré, infini, que tous les hommes écrivent et lisent et tâchent de comprendre, et où, aussi, on les écrit. »[32]

.

31 Cf. Jean-Paul Sermain, p. III : « Dans le tome IX, il ajoute à l'*Histoire du dormeur éveillé*, prête depuis 1708, le début de l'*Histoire d'Aladdin*, dont la suite occupe le tome X avec *Les Aventures du calife Haroun-al-Rachid*. »

32 Borges, « Magies partielles du Quichotte », *Œuvres complètes*, éd. J.-P. Bernès, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, t. I, p. 709.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- Résumé
- La mille et unième nuit
- La fin et l'infini
- Continuer, dévier, intercaler
  - 1. Continuer en étoffant le fil de l'histoire
  - 2. Dévier en démultipliant les fils des histoires
  - 3. Intercaler en interrompant l'histoire en cours
- Imbrications narratives
- La durée dans l'infini
- Conclusion

AUTEUR

Nathalie Kremer
Voir ses autres contributions
Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.