

Article

« Schéhérazade, figure de la femme orientale »

Heidi Sami Zaki

Tangence, n° 65, 2001, p. 99-114.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/008233ar>

DOI: 10.7202/008233ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca

Schéhérazaïe, figure de la femme orientale

Heidi Sami Zaki, Université du Caire

Les images de l'Orient dans *Les mille et une nuits*, tenant plus du merveilleux que du réel, sont fortement ancrées dans l'imaginaire collectif et constituent une source intarissable pour les écrivains. Ma recherche vise à suivre les traces de ce patrimoine devenu universel dans les œuvres égyptiennes contemporaines. Le point de départ en sera l'image que *Les mille et une nuits*¹ projette de la femme orientale. Je ferai ensuite une lecture critique de deux œuvres contemporaines² dont le sujet est inspiré de ce recueil. Il s'agit de *Schéhérazaïe*, pièce de théâtre de Tewfik El Hakim, et des *Mille et une nuits (Layali Alf Layla)*, roman de Naguib Mahfouz. Suivant une perspective sociologique et géocritique, je me propose de mettre en évidence quelques aspects relatifs au cadre spatio-temporel et au personnage de Schéhérazaïe dans ces trois œuvres. Je rappellerai certains traits constitutifs du personnage du sultan Schahriar afin de mieux interroger l'effet produit par les contes que lui fait sa femme et qui modifient profondément son caractère. Je terminerai mon propos par des observations sur l'image de la femme orientale et sur le mythe d'un Orient paradisiaque.

Les mille et une nuits

Appartenant à la littérature populaire orale, *Les mille et une nuits*³ constitue un type d'aide-mémoire pour les conteurs

-
1. *Les mille et une nuits, Contes arabes*, trad. d'Antoine Galland, introduction de Jean Gaulmier, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, 3 t. Je me sers de la traduction d'Antoine Galland, puisque c'est la première version qui a permis au lecteur français de connaître cet héritage arabo-persan.
 2. Tewfik El Hakim, *Schéhérazaïe*, Le Caire, Maktabat el Adab, 1986 (désormais SCH pour les citations et les notes) et Naguib Mahfouz, *Les mille et une nuits (Layali Alf Layla)* [1981], traduit de l'arabe par Maha Baaklini-Laurens, Paris, Actes Sud, 1997. Les références à ce roman seront indiquées par le sigle LAL, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
 3. *Les mille et une nuits* seront appelées les *Nuits* dans le texte, en utilisant pour les citations et les notes le sigle MUN.

publics : la division des contes en « nuits » et ses variantes le prouvent. Il s'agit d'un travail de compilation de récits empruntés à des sources disparates et dont l'auteur reste difficile à identifier. Les origines de ce recueil sont nombreuses et ne cessent de se multiplier. Parmi les différentes versions écrites, le texte arabe, imprimé en 1835 à Boulaq, au Caire⁴, ne connut que tardivement le succès qu'il méritait. Un siècle plus tôt, entre 1704 et 1717, Antoine Galland avait traduit et publié, en 12 tomes, un manuscrit datant du xiv^e siècle en provenance d'Alep⁵, alors que circulait déjà depuis le x^e siècle un recueil de contes traduit du persan. Les ajouts et les modifications apportées aux contes par la tradition orale sont loin d'être toutes repérées et rassemblées. Quoi qu'il en soit, ces diverses versions conservent un récit-cadre d'origine indienne d'où est issu le personnage de Schéhérazade et s'enrichissent de divers contes portant l'empreinte de la civilisation arabe du Moyen Âge.

Les *Nuits* relèvent du patrimoine oriental, faisant partie intégrante du folklore égyptien, ce qui justifie leur forte présence dans la mémoire lettrée et dans les œuvres des écrivains égyptiens contemporains. Ces derniers se sont intéressés en particulier au personnage de Schéhérazade et au pouvoir dont elle était dotée pour agir sur la volonté rétive d'un sultan vindicatif et sanguinaire. Ils l'ont imaginée sous diverses figures, celle-ci incarnant tantôt une magicienne, tantôt la nature. Si les *Nuits* se terminent par le pardon accordé à Schéhérazade, les deux œuvres modernes interrogent le moment qui est postérieur à la narration des contes. Le roi a changé, mais la nature des contes aussi. Tewfik El Hakim se livre à une analyse psychologique centrée sur la figure du sultan et de sa femme pour souligner l'évolution de leur caractère. Naguïb Mahfouz crée un enchevêtrement nouveau entre le niveau du récit-cadre et les contes, tous les personnages vivant

4. Cette édition du Caire a été considérée comme la vulgate du texte. Toutefois, aucune version ne peut prétendre contenir le texte complet des *Nuits*, puisqu'elles englobent une infinité d'efflorescences. Sur ce point, voir Jamel Ed-dine Bencheikh, Claude Bremond, André Miquel, *Mille et un contes de la nuit*, Paris, Gallimard, 1991, p. 8.

5. Malgré son succès et l'influence qu'elle a exercée bien au-delà des frontières de la France, cette traduction passe aujourd'hui pour une « simple adaptation édulcorée et vieillie », peu respectueuse des textes-source. Voir Sylvette Larzul, *Les traductions françaises des mille et une nuits*, Paris, l'Harmattan, 1996, p. 13.

désormais dans le même univers et les protagonistes des contes devenant parents et amis du sultan. Ce mélange corrobore l'idée d'une nouvelle ère dans la vie du couple royal : la phase des contes imaginaires est achevée et cède dès lors la place à la description du réel qui les entoure. Ce roman se veut donc plus réaliste que les *Nuits*. Aussi la place accordée à Schéhérazade se réduit-elle à quelques pages au début et à la fin. Elle n'est plus consciente, mais personnage secondaire évoquant un passé merveilleux. Pourtant, son parfum remplit tout l'univers diégétique : l'empreinte qu'elle laisse sur le sultan tout comme le rôle qu'elle joue en favorisant la lente maturation de son caractère se font partout sentir. Ainsi construite, la structure engendre un effet dont le paroxysme est atteint à la fin du récit, alors que le sultan déclare à Schéhérazade, après son entretien avec Sindbad : « Les histoires de Sindbad ressemblent étrangement aux vôtres⁶. » « Elles proviennent toutes de la même source, mon seigneur » (*LAL*, p. 261), avoue-t-elle, ce qui renforce la confusion voulue entre le passé des contes fantastiques et un présent non moins merveilleux. Enfin, bien que le monde des *Nuits* semble intemporel et féérique, le cadre géographique et physique, lui, est fondé sur un contexte social plus concret, même si la dimension fantastique en réfracte étrangement les principaux aspects.

Le cadre spatio-temporel des contes

Les allusions historiques des *Nuits* permettent d'en situer le cadre temporel au XII^e siècle⁷. L'espace oriental s'étend depuis les Indes et la Perse jusqu'à l'Égypte. Mais au-delà de ces considérations, dans quelle mesure les représentations spatio-temporelles des contes sont-elles révélatrices d'un monde dont les pratiques et les usages seraient attestés par l'histoire ? Le problème est plus complexe qu'il n'y paraît car, si les *Nuits* comportent une riche documentation sur le monde arabe, ses coutumes locales et ses institutions religieuses, la traduction qu'en donne Galland en offre une image qui a surtout contribué à modifier la vision qu'avaient ses contemporains de l'Orient : pays de la sagesse et du savoir, l'Orient devient « la région fabuleuse où règnent les délices des

6. Naguib Mahfouz, *LAL*, p. 261.

7. Jean Gaulmier, *MUN*, introduction, t. 1, p. 9.

sens⁸». Or, cette vision nouvelle est essentiellement due à un ensemble d'infléchissements attribuables à la traduction elle-même⁹.

Les indications spatiales dans les trois œuvres mettent en scène, il est vrai, un univers de luxe réservé à la haute société. Mais si le texte arabe des *Nuits* transporte le lecteur dans des palais somptueux, il n'ignore pas non plus les lieux que caractérise un délabrement certain. Dans la version qu'il en donne, Galland tente précisément d'en occulter la laideur pour ne pas troubler l'image qu'il entend créer d'un Orient magique. Cette stratégie d'embellissement du monde, à l'œuvre dans les *Nuits*, ne s'applique pas seulement aux décors, mais aussi aux traits des personnages¹⁰.

Au reste, Galland a « francisé » les éléments relatifs à la vie matérielle qu'il reproduit dans les *Nuits*. Les somptueuses demeures arabes dont les spécificités architecturales sont longuement décrites dans le texte-source se trouvent parées, sous sa plume, de façades et de jardins qui rappellent davantage le xvii^e siècle français. Reconstitués à sa manière, les espaces clos donnent à voir des meubles et des décors orientaux soigneusement sélectionnés et dont les motifs exotiques s'entremêlent avec la description d'un mobilier classique à la française¹¹.

Dans le récit-cadre, l'espace dans lequel évoluent Schahriar et son frère est seulement esquissé. Plusieurs détails n'ont même qu'un rôle fonctionnel imposé par la conduite du récit. On apprend par exemple que Schahzenan habite « un pavillon royal » à Samarcande, capitale de la Grande-Tartarie, et que ce palais est

8. Le mythe de l'Orient où dominant le luxe et la volupté n'est qu'une image transmise par la traduction de Galland : « Les contes arabes décrivent souvent des mœurs fastueuses dont l'auditoire populaire des cafés du Caire ou de Damas mesurait bien le caractère exceptionnel [...]. Le lecteur de Galland, totalement dépaycé, n'apercevait guère le côté purement fictif de ces évocations brillantes et les prenait au sérieux. Polygamie, harem, eunuques, acquérant une valeur réelle, faisaient croire à l'Europe abusée qu'il existait sur cette terre une région du bonheur sans contrainte », écrit Jean Gaulmier en introduction, dans *MUN*, t. 1, p. 14-15.

9. Conscient de la différence entre un texte oral récité devant un public en majorité masculin et illettré et un recueil destiné à la lecture, il abrège beaucoup de détails significatifs de l'original ; voir Jean Gaulmier, art. cité, p. 8-12.

10. Sylvette Larzul, ouvr. cité, p. 33.

11. Sylvette Larzul, ouvr. cité, p. 33.

entouré d'un fossé¹². Cet élément joue un rôle bien défini : recueillir le corps de la reine infidèle après qu'on l'eût tuée. Une fenêtre qui donne sur le jardin permettra à Schahzenan d'apercevoir « une porte secrète » du palais, d'où sort la sultane avec une suite de femmes : cette perspective lui permet ensuite d'être témoin de l'infidélité de sa belle-sœur, ce qui l'amène à se convaincre de la nature perverse de toutes les femmes (*MUN*, t. 1, p. 26-27). Il en va de même pour « une grande pièce d'eau, qui faisait un des plus beaux ornements du jardin » (*MUN*, t. 1, p. 27). Ce lac sert aux femmes du palais et à la sultane qui s'y baigne à la suite de pratiques indécentes. La muraille du jardin sert à l'esclave Masoud pour répondre à l'appel enfiévré de la sultane et pour se sauver une fois son entreprise accomplie ! Quant aux décors intérieurs, on en voit seulement les objets essentiels à la description : « Ils s'assirent sur un sofa » (*MUN*, t. 1, p. 25), lit-on par exemple, alors que les courtisans se tiennent à distance du roi et de son frère, ce qui permet à ces derniers d'avoir un entretien secret.

De son côté, Tewfik El Hakim évoque dans une didascalie les lieux de la scène sans trop s'y attarder : un palais, l'appartement du roi et de la reine avec, au milieu, un bassin en marbre. Bassins, fontaines, piscines étaient, on le sait, des traits caractéristiques des palais orientaux du Moyen Âge. Cette description sommaire des lieux permet, bien sûr, de solliciter l'imagination du lecteur et de donner au metteur en scène assez de latitude pour choisir lui-même les éléments du décor.

L'espace romanesque de Naguib Mahfouz est bien plus animé. Les détails qu'il apporte élargissent les horizons et s'ouvrent sur de nouveaux espaces. Le palais du roi, par exemple, « trônait sur les hauteurs » (*LAL*, p. 9) et Schahriar, quant à lui, est assis sur la « terrasse arrière dominant l'immense jardin » (*LAL*, p. 9). Surtout, la description des espaces ouverts devient signe prémonitoire des événements à venir. C'est ainsi que le vizir arrive au palais en traversant une colline baignée dans une « atmosphère imprégnée de rosée et d'une douce fraîcheur » (*LAL*, p. 9) : cette ambiance prépare le lecteur, comme on s'en doute, à apprendre la nouvelle du pardon royal accordé à Schéhérazade. Au demeurant, le romancier ne dépeint que sommairement les

12. Ce style architectural rappelle celui des châteaux forts médiévaux dont le but était d'assurer sécurité et protection contre l'ennemi.

espaces clos, puisque lieux et décors changent sans cesse, les personnages se déplaçant volontiers d'un jardin à une terrasse. L'atmosphère générale est chaudement colorée : Schéhérazade se trouve dans « la chambre des roses, aux tapis et rideaux carmin, et dont les divans et les coussins étaient rouges aussi » (*LAL*, p. 12). Enfin, il esquisse rapidement la modeste maison du Cheikh Abdallah al-Balkhi, précepteur de la reine.

Le temps diégétique dominant dans ces trois œuvres est la pénombre de la nuit, comme le suggère déjà le titre. C'est une fois la nuit venue que l'on commence à raconter, et il s'agit là d'une pratique qui prolonge la tradition folklorique du *samar*¹³, alors qu'autour d'un feu se rassemblent agriculteurs et ouvriers pour discuter et écouter les conteurs publics. La relation entre le récit et la nuit, reprise de cette vieille habitude, justifie la réunion des trois personnages, Schéhérazade, Dinarzade et le sultan : une conteuse et des auditeurs. Dans *Layali Alf Layla*, cette ambiance particulière fait en sorte que le temps s'inscrit, pour ainsi dire, dans les traits du roi. Il se plaint de « l'emprise du temps » sans pour autant le considérer comme ennemi : « le temps tel que nous le connaissons a toujours été un allié et jamais un traître » (*LAL*, p. 271).

Pour Naguib Mahfouz, le climat et la couleur du ciel réfléchissent les réactions des personnages. Tantôt, une image de l'horizon empourpré survient immédiatement après cette réflexion que se fait Schahriar : « ce qu'il y a de plus mystérieux dans l'existence, c'est l'existence elle-même » (*LAL*, p. 11). Tantôt, une obscurité absolue plonge les lieux dans une atmosphère magique, ce qui renforce l'effet de suspense lorsque le roi annonce à son vizir sa décision de garder Schéhérazade comme épouse. Tout de suite après, le chant du coq retentit à ses oreilles, annonçant à la fois la fin des contes et le début du jour.

Le personnage de Schéhérazade

Schéhérazade et, avec elle, tout le récit-cadre constituent le point commun — et invariable — des nombreuses versions des *Nuits*. Le nom lui-même de « Schéhérazade » connaît de nom-

13. Il s'agit d'histoires racontées après la fin du jour ; voir ici Jamel Eddine Bencheikh, Claude Bremond, André Miquel, ouvr. cité, p 15.

breuses graphies (Shahrâzâd, Scheherazade, Schéhérazade, Chéhérazade) et, par conséquent, l'interprétation en reste incertaine. Quoi qu'il en soit, l'affixe «-zad» est d'origine iranienne et, selon plusieurs chercheurs, son nom renverrait à sa condition : de naissance royale ou princière¹⁴.

Au début des *Nuits*, Schéhérazade se ménage une entrée astucieuse qui n'est pas dépourvue d'éclat. On nous la présente d'abord comme la fille aînée du grand vizir (*MUN*, t. 1, p. 35) et la chère sœur de Dinarzade (*MUN*, t. 1, p. 44). Les expressions et les adjectifs qui la qualifient évoluent au fil des pages : Schéhérazade est l'épouse de Sa Majesté (*MUN*, t. 1, p. 43), la sultane¹⁵, la charmante Schéhérazade (*MUN*, t. 1, p. 57), la princesse son épouse (*MUN*, t. 1, p. 69), la sultane des Indes¹⁶. Voici son portrait :

Elle avait un courage au-dessus de son sexe, de l'esprit infiniment, avec une pénétration admirable. Elle avait beaucoup de lecture et une mémoire si prodigieuse que rien ne lui était échappé de tout ce qu'elle avait lu. 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. Outre cela, elle était pourvue d'une beauté excellente, et une vertu très solide couronnait toutes ces qualités (*MUN*, t. 1, p. 35).

Ici, Galland apporte des retouches au portrait de la princesse. Sans rien changer à son intelligence, il la dote non seulement d'un savoir rappelant celui d'une grande dame tenant un salon à la française¹⁷, mais encore d'un courage et d'une beauté qui restent implicites dans l'original¹⁸. Ce sont d'ailleurs des traits que souligne Naguib Mahfouz (*LAL*, p. 12). Quant à Galland, il enveloppe toutes les femmes d'un voile magique qui leur confère l'éclat d'une beauté sans failles, de manière à faire correspondre l'image de Schéhérazade au *topos* de la femme orientale qu'il contribue à fixer dans l'imaginaire du lecteur français.

Les qualités morales de la sultane, «sa finesse intuitive» et la fermeté de son caractère, prévalent toutefois sur le portrait

14. Jamel Eddine Bencheikh, Claude Bremond, André Miquel, ouvr. cité, p. 15.

15. Voir *MUN*, t. 1, p. 51, 54, 60, etc.

16. *MUN*, t. 1, p. 312. À comparer au «Sultan des Indes», p. 286.

17. Sa connaissance des beaux-arts est absente du texte-source.

18. Sylvette Larzul, ouvr. cité, p. 96.

physique. Sa vertu et «sa confiance en ses charmes¹⁹» viennent en second lieu, même si sa beauté exerce une forte séduction sur les hommes et qu'un premier regard suffit à charmer le sultan (*MUN*, t. 1, p. 44). Elle était assurée du succès de son projet : «je me flatte de délivrer par ce moyen tout le peuple de la consternation où il est» (*MUN*, t. 1, p. 44). Par ses qualités, elle est supérieure à Schahriar : sa puissance, sa hardiesse, voire son cynisme vont se refléter dans les contes en donnant une couleur particulière à la représentation de l'ensemble des personnages féminins²⁰.

Schéhérazade prouve qu'elle est une femme rompue aux affaires et qui sait parfaitement négocier et transiger avec les hommes. Elle persuade son père de céder à son projet de mariage afin d'«arrêter le cours de cette barbarie que le sultan exerce sur les familles de cette ville²¹». Sorte de Jeanne d'Arc de l'Orient, elle montre aussi sa détermination en arrachant le consentement de son père : «Oui, mon père, répondit cette vertueuse fille, je connais tout le danger que je cours, et il ne saurait m'épouvanter. Si je péris, ma mort sera glorieuse ; et, si je réussis dans mon entreprise, je rendrai à ma patrie un service important» (*MUN*, t. 1, p. 35-36). Cette remarque l'érige en héroïne en mettant en relief son opiniâtreté et son courage.

Au seuil de sa vie conjugale, elle agit prudemment, attentive à mesurer l'influence de sa parole sur le roi. Elle fait d'abord mine d'afficher une soumission totale. «Toute en pleurs», elle supplie son «maître» de daigner admettre sa sœur dans la chambre nuptiale pour lui dire un dernier adieu. Comme l'homme oriental adore se sentir supérieur, cette faiblesse apparente l'attendrit et il acquiesce à sa demande. Du même coup, elle lui inspire confiance en affichant un attachement affectif à sa famille : sûre de son charme, elle use ainsi de tous les moyens pour divertir et apprivoiser son mari.

Suivant la perspective qu'adopte Naguib Mahfouz dans *Layali Alf Layla*, les contes de Schéhérazade constitueraient une véritable méthode qui viendrait servir l'éducation de Schahriar. Pendant trois ans, les leçons glissées en filigrane dans les contes

19. Jean Gaulmier, «Introduction», dans *MUN*, t. 1, p. 14.

20. Jean Gaulmier, «Introduction», dans *MUN*, t. 1, p. 14.

21. Jean Gaulmier, «Introduction», dans *MUN*, t. 1, p. 14.

transmettent des préceptes destinés à favoriser la lente maturation de l'esprit du sultan. Ce serait là le fil d'Ariane qui lie entre elles les histoires du recueil. Une fois sa formation achevée, le roi est prêt à faire la conquête de son autonomie. Voilà pourquoi le récit des contes, en se laissant longuement attendre, est sans cesse différé dans la pièce de Tewfik El Hakim, car ils ont perdu leur raison d'être. Pour Schahriar, la fin des contes est en même temps l'amorce d'une nouvelle étape, celle d'une quête personnelle dont cherche à rendre compte *Layali Alf Layla*: le sultan doit se séparer, voire se sevrer de sa femme-mère, pour partir à la recherche du salut et de la vérité. Le rôle de Schéhérazade consiste désormais à prendre en charge la formation du fils, comme elle l'avait fait avec le père.

Dans les *Nuits*, celle-ci s'adresse au sultan en employant un lexique qui suppose moins de soumission et plus de sécurité à mesure que les nuits se succèdent sans qu'elle n'éprouve le sort malheureux de ses semblables²². Elle sait que le roi s'habitue à ses contes et ne peut plus s'en passer: c'est qu'en interrompant son récit à des endroits stratégiques, elle ménage toujours un suspense susceptible d'aviver le désir qu'a le roi de l'entendre. Un tel récit, enchâssé à plusieurs niveaux, témoigne-t-il de sa volonté de ne pas assumer la responsabilité de paroles compromettantes? Ou s'agit-il plutôt d'une manière d'éveiller la curiosité de ses interlocuteurs et de les égarer dans les dédales du récit? Que conclure, en somme, des objectifs que poursuivent ces contes? Le premier consiste sans nul doute dans la recherche du salut, puisque la sultane se voit menacée chaque matin par l'épée du bourreau. Ce premier objectif se double d'un autre, plus noble: celui de sauver toute la ville de la menace de voir ses filles disparaître l'une après l'autre. Un troisième objectif consiste à assurer l'éducation du roi et la formation de sa personnalité pour le rendre enfin digne de gouverner. Salvatrice, la parole devient aussi, pour Schéhérazade, un moyen efficace d'apprivoiser son mari.

22. «Si mon maître me laisse vivre encore aujourd'hui et me donne la permission de vous la raconter la nuit prochaine» (*MUN*, t. 1, p. 74). À comparer avec ce passage: «Si le sultan veut bien que j'achève de raconter cette histoire» (*MUN*, t. 1, p. 76). La menace de la mort s'éloigne à mesure que le sultan prend goût aux contes.

Dinarzade

Il ne faut pas négliger l'importance du rôle que joue Dinarzade²³, ni sa relation avec la sultane. Ce rapport est fait de complicité et de service rendu, et ne s'élève que rarement à celui de sœur à sœur. Son nom porte le même suffixe d'origine iranienne que Schéhérazade, alors que sa première partie, «Dounia», signifie l'univers, le cosmos. Dinarzade est à la fois présente et absente dans la chambre nuptiale. Comme sa présence y est invraisemblable, notamment au cours de la nuit de noces, le narrateur contourne ainsi cette difficulté : «le sultan se coucha avec Schéhérazade sur une estrade fort élevée, à la manière des monarques de l'Orient, et Dinarzade dans un lit qu'on lui avait préparé au bas de l'estrade» (*MUN*, t. 1, p. 44). Cette différence de niveau marque la supériorité de Schéhérazade à l'égard de sa sœur. Du reste, la présence de ce personnage est une condition *sine qua non* à l'amorce de la narration. Elle est importante en ce sens que les premiers contes lui sont destinés, car un sultan refuserait un pareil divertissement s'il lui était directement adressé. Il fallait donc qu'un tiers serve de prétexte aux contes : «Le lendemain, avant que le jour ne parût, Dinarzade ne manqua pas de s'adresser à sa sœur et de lui dire : «Ma chère sœur, si vous ne dormez pas, je vous supplie, en attendant le jour qui paraîtra bientôt, de continuer le conte d'hier»» (*MUN*, t. 1, p. 47). Une fois la curiosité du roi éveillée, la présence de Dinarzade n'est plus nécessaire : aussi Galland la met-il à l'écart à partir de la 68^e nuit (*MUN*, t. 1, p. 225). Elle est totalement absente de la pièce de Tewfik El Hakim et fait seulement une apparition silencieuse à titre de personnage secondaire accompagnant Schéhérazade dans *Layali Alf Layla* : dès qu'un dialogue s'engage entre sa sœur et son père, elle se retire (*LAL*, p. 12).

Schahriar

Schahriar est de la descendance d'un grand vizir persan vivant probablement aux Indes. Le nom de Schahriar connaît des graphies différentes (Chahrayar, Schariar, Chahryar), dont l'origine remonte aux mêmes sources que celui de son épouse. Ce

23. Ce nom a une autre variante : «Douniazade», que l'on retrouve dans *LAL*, p. 12.

jeune prince a été trompé par sa femme dont l'amant était un Noir nommé Masoud. Le frère du roi, témoin de l'infidélité de sa belle-sœur, affirme, non sans fatalisme : «C'est sans doute la destinée de tous les maris» (*MUN*, t. 1, p. 27). Trompé et déçu, le sultan songe d'abord à renoncer au monde : «Abandonnons nos États et tout l'éclat qui nous environne. Allons dans des royaumes étrangers traîner une vie obscure et cacher notre infortune» (*MUN*, t. 1, p. 31). Comme l'infidélité de la femme est inadmissible dans la tradition arabe, le sultan décide plutôt de se venger non seulement de son épouse, mais aussi de toutes les femmes. Convaincu «qu'il n'y avait pas une femme sage, pour prévenir l'infidélité de celles qu'il prendrait à l'avenir, il résolut d'en épouser une chaque nuit, et de la faire étrangler le lendemain» (*MUN*, t. 1, p. 34).

À la différence de Schéhérazade, le portrait de Schahriar est à peine esquissé dans les *Nuits*. On en trouve quelques détails dans *Layali Alf Layla* : «la chevelure noire abondante, les yeux luisant dans un visage effilé, le haut du buste tapissé d'une barbe épaisse» (*LAL*, p. 9). Sa constitution est «robuste et harmonieuse», son «beau visage» respire la noblesse de caractère (*LAL*, p. 269). La suite du récit révèle pourtant son caractère vindicatif et arrogant que met en évidence sa réaction à l'infidélité de sa femme : «L'épouse d'un souverain tel que moi peut-elle être capable de cette infamie? Après cela, quel prince osera se vanter d'être parfaitement heureux?» (*MUN*, t. 1, p. 31). C'est peut-être la raison pour laquelle il se considère, dans *Layali Alf Layla*, comme un «évadé de son passé» (*LAL*, p. 270) : il erre dans les rues, n'a plus «d'endroit où loger» (*LAL*, p. 274) et décide de vivre en pleine nature.

Dans sa relation avec Schéhérazade, le sultan prend très peu la parole. Ses réponses sont extrêmement laconiques et ne servent le plus souvent qu'à autoriser celle-ci à poursuivre un conte : «très volontiers» (*MUN*, t. 1, p. 44), dit-il, ou encore «Achevez [...] le conte du génie et du marchand; je suis curieux d'en entendre la fin» (*MUN*, t. 1, p. 47). Cette concision l'enveloppe d'une aura de prestige. Son silence est inquiétant pour la sultane et pour sa sœur; cette dernière tente même de deviner la pensée du roi : «Je crois que le sultan mon seigneur n'a pas moins de curiosité que moi de l'entendre» (*MUN*, t. 1, p. 44). De même, le narrateur dévoile parfois sa pensée en décrivant ses actes, sans que Schahriar ne s'adresse directement à son épouse : «Le sultan, qui s'était proposé d'entendre toute cette histoire, se leva sans dire ce qu'il

pensait» (*MUN*, t. 1, p. 165). À la fois impassible et dangereusement coléreux, le sultan reste opaque²⁴. C'est l'évolution de ce caractère ombrageux que met en scène la pièce de Tewfik El Hakim: d'abord brutal et impulsif, le sultan devient, au bout de trois ans de formation, plus tranquille et moins enclin à la violence. Il est, en ce sens, l'élève accompli de la sultane qui, à la faveur de contes nocturnes, parvient à le métamorphoser²⁵. C'est ainsi qu'en reportant de jour en jour la décision de tuer son épouse, il obéit au désir qu'il a d'entendre la suite des contes, alors que ces derniers achèvent d'apaiser les tourments de son âme éperdue (*LAL*, p. 10). Schéhérazade, désormais, demeurera l'épouse de sa Majesté: le lent processus qui conduit à cette décision, formulée explicitement après trois longues années, constitue le fil d'Ariane qui relie les *Nuits* aux œuvres modernes.

Schéhérazade et Schahriar chez Tewfik El Hakim et Naguib Mahfouz

Chez Tewfik El Hakim, le personnage de Schéhérazade est enveloppé de mystère. Tous, y compris le roi et le vizir, interrogent son caractère énigmatique: «Qui êtes-vous?» (*SCH*, p. 61), lui demande-t-on. Après le pardon, les récits s'interrompent, mais l'identité de Schéhérazade reste indéchiffrable pour le roi: est-elle sorcière? possède-t-elle un savoir absolu? «Tu sais, tu sais tout, tu es un être étrange qui ne fait rien ni ne prononce un mot sans préméditation [...]. Tu procèdes toujours selon un calcul inaliénable, comme celui du soleil, de la lune et des étoiles²⁶.» En d'autres occasions, il l'assimile à la nature qui étale ses beautés pour fasciner l'homme tout en dissimulant ses secrets. Elle devient pour lui une femme sans âge ni identité, omniprésente comme la Nature ou comme Dieu.

Dans *Layali Alf Layla*, Schahriar reste également impuissant à comprendre la nature ambiguë de sa femme: «la vérité est que

24. Naguib Mahfouz a également mis en relief ce trait de Schahriar, de sorte que le vizir ne pouvait pas lire sur son visage la satisfaction ou l'irritation (*LAL*, p. 10).

25. Schéhérazade arrange une rencontre avec un esclave, de sorte que le sultan les surprend ensemble. L'indifférence avec laquelle il les voit confirme la transformation de son caractère (*SCH*, p. 125-140).

26. *SCH*, p. 65. Nous traduisons.

vosre corps est accessible, alors que votre cœur est si loin» (*LAL*, p. 262). Il reconnaît son caractère répugnant et donne raison à son épouse de le haïr : «Que n'ai-je palpé votre mépris et votre aversion!» (*LAL*, p. 262). Schéhérazade convient même que tous ses efforts ne pourront guère transformer cet homme insensible et égocentrique : «l'orgueil et l'amour ne se réunissent pas dans un même cœur; il n'aime que lui-même» (*LAL*, p. 13). Pourtant, la métamorphose survient, et le sultan lui-même en prend conscience :

Pendant dix ans, j'ai vécu tiraillé entre la tentation et le devoir, tantôt obnubilé par le souvenir et tantôt libéré de lui, exigeant et immoral, entreprenant et repentant, un pas en avant, un pas en arrière, mais dans tous les cas malheureux... Il est grand temps pour moi de répondre à l'appel du salut et de la sagesse (*LAL*, p. 263).

De son côté, Schéhérazade avoue que son caractère est bien plus simple que son époux ne l'imagine : «Je n'ai fait que monter un plan pour me sauver la vie» (*SCH*, p. 48), observe-t-elle. Elle a occupé l'esprit du sultan avec des contes pour le détourner de la tentation de jouer avec les âmes²⁷. Mais, convaincu de son impuissance à la comprendre, Schahriar persiste à vouloir se rapprocher d'elle pour mieux déchiffrer son mystère : «J'ai envie d'embrasser ton beau corps argenté» (*SCH*, p. 71), lui dit-il. Puis, désespéré, il revient aux contes, son unique échappatoire, comme un enfant qui cherche le sommeil pour mieux esquiver le monde incompréhensible des grands : «raconte-moi une de tes histoires» (*SCH*, p. 71), implore-t-il. Il s'endort toutefois avant le début du conte : le fil de soie fantastique qui les reliait ne peut plus subsister (*SCH*, p. 72).

Le sultan ne supporte plus cette barrière qui se dresse entre elle et lui (*SCH*, p. 64). Il l'a écoutée pendant longtemps : elle lui racontait des histoires fantastiques, mais n'a jamais parlé d'elle. Et voilà qu'après mille et une nuits, le roi, découvrant qu'il ignore tout de sa femme, décide de partir à la recherche de sa vérité et de celle de l'univers²⁸. Parvenu au seuil de la folie, il est prêt à tuer des innocents pour comprendre et pour décrypter l'énigme

27. «Les histoires de Schéhérazade n'ont-elles pas fait de ce barbare ce que les livres des prophètes ont fait de l'humanité entière?» (*SCH*, p. 45).

28. La recherche de la vérité est un thème récurrent dans les écrits de Tewfik El Hakim, lequel dénote l'importance de ses préoccupations philosophiques.

que représente Schéhérazade; celle-ci lui avoue pourtant: «Si le voile est retiré, penses-tu que tu supporterais ma compagnie pour un moment?» (*SCH*, p. 64). Schahriar part donc, avec l'ambition d'acquérir une forme supérieure de savoir. Il voyage aussi pour s'enfuir, s'éloigner et oublier: «Je voudrais oublier cette chair [...] et décoller» (*SCH*, p. 79). Mais vers quelle destination? Là où les limites s'abolissent, là où sa femme n'est pas, puisque la présence de Schéhérazade l'emprisonne dans les limites de l'espace. Schéhérazade regrette que ses contes aient eu un effet aussi dévastateur: «Si je savais que tu allais t'égarer comme une pensée endiablée, je n'aurais pas raconté ces histoires» (*SCH*, p. 82). En même temps que s'affirme cette recherche effrénée d'aller au-delà du monde, Schéhérazade lui explique l'importance de l'équilibre et la valeur des sentiments: «Un homme, par son cœur, peut arriver à ce qu'un autre ne peut réaliser par sa raison» (*SCH*, p. 87).

Un patrimoine vivant

De ce qui précède, nous pouvons conclure que les *Nuits* sont fondées sur un va-et-vient constant entre la fiction et la réalité sociale du monde arabe du XII^e siècle. Cette fiction représente une société où se côtoient des valeurs ambivalentes que régit un code fondé sur une dualité essentielle entre l'être et le paraître. Une telle ambiguïté comporte une dimension non seulement linguistique, mais aussi morale et comportementale. Dinarzade feint de vouloir écouter des contes, alors que la sultane, tout en prétendant les raconter à sa sœur, s'adresse en fait au roi²⁹. Cet art de la parole ambivalente est révélateur d'un monde où le dit sert moins souvent à exprimer une idée ou un fait qu'à voiler un non-dit. Insinuations, regards et mouvements imperceptibles: tout devient symbole et chaque mot suppose une double entente où se fait jour un sens implicite. Cette pratique de la parole double s'illustre dans la conduite des dialogues et le choix des mots, et prolonge de la sorte la dualité qui règne dans une société où l'on distingue fortement les rangs et les sexes. Cette dualité investit également un cadre spatio-temporel qui, à la charnière du réel et du fantastique, se charge de significations indissociables d'un climat où se trouvent préfigurées les réactions des personnages.

29. Elle commence les histoires par le mot «Sire» (*MUN*, t. 1, p. 44).

Dualité, ambivalence et ambigüité se déploient enfin dans les tours et les détours que sait ménager une intelligence stratégique toute féminine dans un monde où la femme doit sans cesse négocier l'exercice même de la parole.

En ce sens, la résignation apparente de la femme orientale lui garantit une double victoire : elle la dispense de la responsabilité de ses erreurs et satisfait les prétentions autoritaires de l'homme. En feignant d'être soumise, la femme orientale réussit par cet artifice à lever sans trop de mal tous les obstacles qu'on lui oppose. Dans cette perspective, Schéhérazade incarne à merveille la figure essentiellement double de la femme orientale : femme séductrice et mère envoûtante. Elle représente à la fois le désir et la connaissance, la sécurité et la patience, la confiance et la sagesse. Ce portrait est mis en relief par la présence de Schahriar, le roi-élève, dont la transformation progressive se cristallise dans sa quête de la « Vérité ».

La tactique à laquelle recourt Schéhérazade dans les *Nuits* pourrait reproduire les mêmes tours à l'infini : « Ses contes sont de la pure magie ! Ils s'ouvrent sur des horizons qui incitent à la méditation » (*LAL*, p. 10). C'est que celle-ci a réussi à dompter un despote oriental dont les décisions étaient irrévocables, en amenant son mari à réfléchir et à s'interroger sur la vie, l'amour et la vérité. C'est alors que le despote, non plus despote, envisage désormais la gloire tel un « masque en lambeaux qui ne camoufle plus les vampires de la tyrannie, du pillage et du sang » (*LAL*, p. 261). Métamorphosé, le sultan ne supporte plus le fardeau de son passé : « c'est à moi de partir en emportant avec moi mon passé sanglant » (*LAL*, p. 263).

Fortement ancré dans l'imaginaire universel, le couple que forme Schéhérazade et Schahriar offre donc un terrain fertile à la création littéraire. Les uns insèrent ceux-ci dans un nouveau contexte ou encore les délestent complètement de leurs références historiques afin de mieux comprendre la psychologie de chacun, comme c'est le cas dans *Schéhérazade* de Tewfik El Hakim. Certains allient le récit-cadre aux contes à la faveur d'un amalgame qui ouvre la voie à des interrogations sur la figure centrale de Schéhérazade ou bien sur les frontières incertaines entre le réel et le fictif, comme dans *Layali Alf Layla* de Naguib Mahfouz. D'autres encore réfléchissent sur la nature du récit salvateur de Schéhérazade, comme dans *Les mille et une nuits*, pièce de

théâtre de Jean-Pierre Ronfard³⁰. Ce folklore arabe ne cessera jamais d'inspirer les écrivains de toute nationalité, car les *Nuits* accueilleront toujours variantes, ajouts et relectures; apercevant le jour, Schéhérazade ne disait-elle pas déjà: «Sire, [...] si j'avais le temps de continuer, je raconterais à Votre Majesté des choses encore plus surprenantes que celles que je viens de raconter»?

30. Jean-Pierre Ronfard, *Les mille et une nuits*, Montréal, Leméac, 1985.