Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle

2 | 2005

Le Conte oriental

L'Orient comme territoire intérieur

William Beckford et le conte oriental

Luc Ruiz

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/113>

DOI : 10.4000/feeries.113

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2005

Pagination : 175-191

ISBN : 2-84310062-3

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Luc Ruiz, « L'Orient comme territoire intérieur », *Féeries* [En ligne], 2 | 2005, mis en ligne le 30 janvier 2007, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/113> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.113>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Féeries

L'Orient comme territoire intérieur

William Beckford et le conte oriental

Luc Ruiz

- 1 *SI, DE NOS JOURS*, le nom de William Beckford (1760-1844) est connu du grand public, la raison en tient sans doute à un texte unique, *Vathek*, que l'histoire littéraire a identifié comme le chef-d'œuvre de ce riche Anglais aussi excentrique par son caractère que scandaleux par ses mœurs¹. C'est dire du même coup que la figure de Beckford se trouve immanquablement liée à l'Orient du fait de son apport au genre du *conte arabe* – puisque c'est là le sous-titre qui accompagne la plupart du temps *Vathek*. Encore convient-il de signaler qu'une part de mystère ou, pour le moins, un flottement entoure cette œuvre qui relève à la fois des lettres anglaises par la nationalité de son auteur et de la littérature française par la langue dans laquelle elle est écrite, l'indétermination étant redoublée par les circonstances de publication : le livre paraît d'abord en anglais, à Londres, contre l'avis de l'auteur, dans une traduction de Samuel Henley (juin 1786) avant d'être publié par Beckford à Lausanne, en français (décembre 1786)². Toutefois, *Vathek* fait quelque peu figure d'arbre qui cache la forêt : seul conte à avoir paru du vivant de son auteur et, qui plus est, à avoir été reconnu par de grands écrivains comme un texte admirable, de Byron à Borges en passant par Mallarmé³, il n'est pas pour autant la seule histoire orientale écrite par Beckford.
- 2 En effet, Beckford a rédigé un grand nombre de contes arabes qui, pendant longtemps, sont restés à l'état de manuscrits et n'ont été que progressivement donnés au public. Ces textes ont des origines assez différentes : certains sont issus de la traduction de manuscrits arabes⁴, d'autres relèvent plutôt de l'adaptation, d'autres encore font figure de créations originales. Au total, c'est à une véritable constellation de contes, majoritairement écrits en français, qu'a affaire le lecteur qui s'intéresse aux productions beckfordiennes. Ces œuvres présentent des états très divers : les simples fragments ou les histoires interrompues voisinent avec des cycles plus ou moins complets ou des contes à l'achèvement quasi parfait⁵. Parmi les œuvres les plus connues, on peut compter les *Épisodes*⁶, initialement prévus, comme leur titre l'indique, pour être enchâssés dans une version de *Vathek* aux larges proportions. Une telle entreprise n'a jamais vu le jour du vivant de Beckford, même si une préface

tardive, de 1838 environ⁷, témoigne que l'auteur n'a jamais abandonné le projet de donner *Vathek* dans son cycle intégral, même à un âge avancé, plus de cinquante ans après sa publication originale. Ce n'est que très récemment que l'édition a réalisé cette entreprise⁸. Mais, *Épisodes* ou pas, c'est toujours de *Vathek* qu'il s'agit – *stricto sensu* ou comme texte enchâssant. Pourtant, bien d'autres contes beckfordiens sont dignes d'intérêt. Il faut compter au nombre des textes complets ou quasiment complets une belle histoire d'amour et d'amitié, *l'Histoire du prince Ahmed fils du roi de Khoten et d'Ali Ben Hassan de Bagdad*⁹, ainsi que deux cycles brefs avec récits incidents, *l'Histoire d'Elouard Felkanaman et d'Hansel Hougioud* et *l'Histoire d'Aladdin roi de l'Yemen*¹⁰. Enfin, certains contes ne manquent pas d'intérêt mais, étant inachevés, ils revêtent pour le non spécialiste une valeur essentiellement documentaire : ils laissent le lecteur sur sa faim, ignorant qu'il est de l'issue des aventures ; parmi ceux-ci, on peut mentionner l'étonnante *Histoire de Darianoc, jeune homme au pays de Gou-Gou*¹¹ qui frappe par la noirceur de certaines évocations. Ces quelques titres suffisent à donner une idée de la production de Beckford et de sa diversité en matière de contes arabes.

- 3 Notre projet consistera ici à essayer de voir, à travers quelques pistes¹², quelles peuvent être les implications, chez Beckford, du choix délibéré qu'il fait d'un genre particulier, le conte oriental, d'abord en examinant en quoi l'Orient constitue pour lui un cadre propice à l'imaginaire, puis en mettant l'accent sur les motifs de la quête et de la transgression qu'il privilégie tout particulièrement, enfin en étudiant certains des jeux narratifs auxquels il se livre – puisque le conte oriental est une forme de récit spécifique.

Une toile de fond orientale

- 4 Pour qui douterait de la puissance d'évocation de Beckford lorsqu'il s'agit de peindre l'Orient et de son talent de conteur quand il emprunte la forme de l'histoire orientale, il suffit de lire l'hommage de Byron à son illustre devancier dans une note additionnelle à son conte de 1813, *Le Giaour* :

Je suis redevable de plusieurs notes à d'Herbelot et à un conte sublime, comme l'appelait Weber, *le Calife Vathek*.

J'ignore à quelle source l'auteur de ce livre singulier a puisé ses matériaux. Quelques uns de ses épisodes peuvent se trouver dans la *Bibliothèque orientale*, mais, par la vérité des mœurs, la beauté des descriptions et le charme de l'imagination, il surpasse toutes les imitations européennes, et offre tant de marques d'originalité, que ceux qui ont visité l'Orient croiront à peine que ce n'est pas une traduction. Comme nouvelle orientale, *Rasselas* est bien au-dessous. *L'Heureuse vallée de Johnson* ne pourrait soutenir la comparaison avec le palais d'Éblis¹³.

- 5 Dans ce passage, Byron ne signale pas seulement sa dette à Beckford, il désigne *Vathek* comme un chef-d'œuvre sans égal, pas même *l'Histoire de Rasselas* de Samuel Johnson. Plus précisément, il insiste sur une conjonction miraculeuse, celle du fond et de la forme : la « matière » du conte est à ce point fidèle à la réalité orientale que le récit peut passer pour un *original*, un pur produit de la culture orientale. On notera au passage que c'est cette extraordinaire conformité à l'origine qui constitue – pour nous Européens – l'« originalité » et la « singularité ».
- 6 Byron pose également la question des sources, à laquelle on peut répondre de manière à peu près satisfaisante aujourd'hui. Beckford a lu et relu *Les Mille et Une Nuits* dans la traduction de Galland, mais également les textes des conteurs qui, à sa suite, ont écrit des *Mille et Un...* ou des *Mille et Une...* ; il ressent la nécessité de bien connaître les relations des voyageurs qui ont visité l'Orient ; il utilise fréquemment la somme sur la

culture orientale que constitue la *Bibliothèque orientale* de d'Herbelot¹⁴; enfin, sa connaissance de l'arabe, appris avec un vieux musulman, Zémir, lui permet un accès direct aux textes dans leur langue originale¹⁵. Ce bagage, tout à la fois historique et culturel, linguistique et littéraire fait de Beckford un connaisseur éclairé dans le domaine de l'Orient, sinon un orientaliste – certes amateur mais passionné. On comprend ainsi que tout imprégné d'une atmosphère et disponible à un certain imaginaire, il ait été en mesure de rendre parfaitement la couleur orientale.

- 7 Dans les contes de Beckford, tout le faste oriental apparaît dans les lieux évoqués; qu'ils soient naturels ou construits par la main de l'homme – jardins ou architecture – les espaces sont souvent évoqués avec un luxe de détails. La description du paysage agréable occupe une place prépondérante dans *Vathek*, qu'il s'agisse par exemple de la « plaine délicieuse » située en haut d'une montagne à quelque distance de Samarah [V 22] ou, ailleurs, de la « riante vallée de Rocnabad » [V 129] qui mêle la végétation naturelle et les espaces cultivés¹⁶. Le décor, dans l'un et l'autre cas, n'a pas pour seule fonction de contribuer à la mise en place de la couleur locale. Le premier paysage, décrit comme un véritable paradis sur terre, habité par des oiseaux qui « exprim[ent] les diverses passions » [V 22], est le théâtre de la seconde rencontre de Vathek avec le Giaour, l'impie qui lui promet une multitude de trésors. De manière emblématique, le calife, en proie à une soif inextinguible – son désir de puissance concrètement exprimé – se détourne de ce véritable éden pour entamer le parcours qui le conduira au fin fond de l'enfer. Quant à la vallée de Rocnabad, si elle est donnée pour un lieu idyllique, c'est pour mieux faire ressortir – non sans un humour féroce – la cruauté et l'impiété du calife qui s'empresse de la ravager. C'est dans l'*Histoire du prince Barkiarokh* qu'apparaît le plus parfait de ces espaces : la demeure de Ganigul, la Périse (entendons la fée) sœur d'Homaïouna, se présente comme « une petite île qu'une rivière transparente et bordée paisiblement d'épines fleuries, entour[e] sept fois¹⁷. » [V 261] L'harmonie qui y règne entre les espèces végétales¹⁸ et animales fait de l'île un équivalent du paradis, ce que confirme la suite du conte : pour avoir étouffé en voulant le dérober le leiki, l'oiseau favori de sa sœur, Homaïouna est précipitée dans le monde des hommes dont elle devra partager le sort. Une fois encore, l'espace décrit assure une fonction narrative. À l'opposé de ces *loci amoeni*, les lieux menaçants ne manquent pas ; on peut évoquer les montagnes et les gorges [V 64-65] que Vathek choisit de traverser sur le chemin qui doit le mener à Istakhar¹⁹ où le Giaour lui a promis de le faire accéder à la puissance absolue. Le prince Ahmed, dans le périple qui le mène du royaume de Khoten à Serendib, parcourt des étendues tout aussi inquiétantes ; de manière étonnante, la description du protagoniste-narrateur fait glisser le paysage oriental vers une vision romantique, beaucoup plus tourmentée²⁰. Les lieux maudits, en proie aux puissances du mal sont enfin objets de représentation : Ali Ben Hassan rencontre Ahmed, qui l'en sauve, dans la plaine des Ginns [A 31-32], puis ils traversent ensemble la vallée de Zouc Zouc, et « ils cr[oient] voir rassemblées dans cet abîme toutes les ombres de la nuit. » [A 110] La vallée est d'autant plus menaçante qu'elle renferme un havre de paix : la curiosité dont Ali y fait preuve entraîne les persécutions d'enfants Ginns propriétaires du lieu et de nombreuses péripéties dans la suite du récit. Au rebours, l'espace maudit peut devenir édénique : le Désert Fangeux se transforme en un superbe jardin lorsque Barkiarokh, qui dépasse en scélératesse l'Afrite qui habite ce lieu désolé, lève l'enchantement qui pesait sur lui par le seul récit de sa vie [V 349]. Le paysage, ici, est en lien direct à l'action, mais cela va plus loin. Barkiarokh, en faisant l'histoire de sa vie, innocente l'Afrite devenu moins scélérat que lui, mais avec cette contrepartie qu'il

prend en charge sa culpabilité – littéralement parce qu'il est pétri de fange, qu'il est, si l'on veut, une âme de boue.

- 8 Les constructions décrites dans les récits, là encore, exaltent le luxe oriental²¹. Les intérieurs en témoignent, par exemple lorsque Ahmed, déguisé en femme – sinon ce serait impossible – pénètre dans l'espace oriental par excellence, le sérail :

J'eus, en entrant dans le harem, une sensation délicieuse que je ne saurais décrire, tant l'aspect de cet endroit inspirait une volupté enivrante. Une autre atmosphère imbibée de mille parfums exquis qui flattaient l'odorat sans le fatiguer, semblait y régner. Des tapis d'une soie épaisse étendus partout, en cédant à l'empreinte du pied, empêchaient qu'on entendît marcher, de sorte que les eunuques et les jarias qui étaient sans cesse en mouvement ressemblaient à des ombres fugitives. [A 77]

- 9 La description, en l'absence quasi complète d'éléments matériels, insiste sur les sensations, de sorte qu'une impression de raffinement et de sensualité se dégage du passage. L'extérieur des bâtiments est tout aussi raffiné. Malgré ses neuf dômes et ses neuf portes de bronze [V 76], en dépit de ses « cent coupoles resplendissantes » [V 349] la demeure de l'émir Fakkredin et le palais de l'Afrite ne semblent pas égaler le palais des cinq sens de Vathek [V 8-9], pas plus que sa tour aux onze mille degrés [V 11]. La raison tient certainement à ce que ces architectures n'ont pas une valeur simplement décorative, elles prennent plutôt un sens symbolique : le palais, avec ses cinq ailes, constitue une sorte de laboratoire du sensualisme ; quant à la tour, elle marque la volonté d'étendre dans une autre dimension les connaissances terrestres²². À l'autre extrémité du conte, les ruines d'Istakhar sont encore plus grandioses, mais c'est cette fois un Orient lugubre et inquiétant qui y apparaît, un monde à la fois mort et presque inhumain puisque s'y trouvent les fragments « d'une architecture inconnue dans les annales de la terre » [V 136-137]. Ces ruines, mais également l'escalier si profond qui conduit au royaume d'Éblis – on y tombe plutôt qu'on n'y marche –, annoncent la véritable nature du palais du feu souterrain : le lieu de la damnation par la déshumanisation²³.

- 10 On voit à l'issue de ce bref parcours que les contes orientaux de Beckford tirent leur consistance de leur valeur référentielle – nombre de lieux décrits ont bel et bien existé²⁴ – ou, lorsqu'il s'agit de créations fictionnelles, de la capacité de l'auteur à rendre diverses ambiances traditionnellement associées à l'Orient – la majesté, la sensualité ou encore une certaine forme d'inquiétude face au surnaturel. L'intégration parfaite de tous ces éléments au récit contribue elle aussi à la réussite des contes. Pour reprendre l'implicite du jugement de Byron, nous sommes à cent lieues d'un Orient de pacotille.

Du motif de la quête...

- 11 Sur l'arrière-plan qui vient d'être décrit, et qui constitue un décor commun à tous les récits, il semble que la production de Beckford en matière de contes relève de deux manières ou de deux tendances assez sensiblement différentes.
- 12 Un premier groupe d'histoires se caractérise d'abord par un ancrage temporel des plus flous et une localisation géographique minimale, comme en témoigne leur *incipit*, qu'il s'agisse des aventures d'Elouard Felkanaman et d'Ansel Hougioud, d'Aladdin ou encore d'Ali Ben Hassan et de son ami Ahmed :

Il y avait anciennement dans le royaume d'Héjaz un souverain nommé Melec Shamick [...] [S 99]

Il régnait autrefois dans la partie de l'Arabie qu'on nommait l'Yémen, un roi nommé Nezar... [...] [S 237]

Il y avait autrefois à Bagdad un riche joaillier nommé Hassan [...] [A 13]

Je [Ahmed] suis fils du roi de Khoten. [A 43]

- 13 Ces débuts de récits sont très proches de la classique formule d'ouverture du conte, le « il était une fois... » et, on le voit bien, des termes comme « anciennement » ou « autrefois » renvoient à des temps indéterminés, hors de tout contexte historique. Des lieux d'origine bien réels apparaissent – la péninsule arabique avec le Hedjaz et le Yémen, la Mésopotamie avec Bagdad, le Khoten c'est-à-dire l'actuel Hetian, une oasis de Chine –, mais ils ne constituent qu'une concession à la vraisemblance dans la mesure où ils sont peu décrits ; de toute façon les personnages les abandonnent rapidement, parfois pour des endroits de pure fantaisie, comme le palais des Ginns de la montagne de Fukelah, pour ne prendre que l'exemple d'Elouard Felkanaman. À la limite, ces lieux réels pourraient être interchangeables.

- 14 Le ressort principal de l'action consiste en une quête qui peut prendre des aspects divers. Dans *l'Histoire d'Elouard Felkanaman*, le héros, Ansel Hougioud, part à la recherche de sa bien-aimée que son père, le premier vizir, a cachée dans un palais lointain, mais alors qu'il est tout près d'elle il la perd aussitôt, puisqu'elle s'enfuit pour le rejoindre. Finalement, le roi, dont Ansel est le favori, impose au vizir de retrouver le jeune homme ; il y parvient et, une fois le héros revigoré – Ansel désespéré se laissait mourir de faim –, un mariage vient terminer le conte. On ne trouve pas ici d'exploits extraordinaires, c'est la constance amoureuse qui constitue le thème majeur de cette histoire, ainsi, d'ailleurs, que des récits qu'elle enchâsse²⁵. La quête a une dimension amoureuse, l'infraction, quand elle existe, est simplement d'aimer. L'enjeu paraît un peu différent avec *l'Histoire d'Aladdin*. Le protagoniste, parti à la recherche d'un écureuil à la queue de diamants rencontre sur sa route différentes épreuves – il tue un lion, puis un éléphant, ce qui lui permet d'épouser deux princesses – avant de dérober l'animal merveilleux à une troisième fille de roi dont il tombe amoureux. À l'issue de ses aventures, Aladdin se retrouve le mari de trois femmes aimées et, grâce à ses exploits, fait non seulement triompher la vérité – deux princes que son père croyait ses enfants sont fils du palefrenier –, mais encore il rétablit la justice – sa mère, soupçonnée d'être infidèle, est réhabilitée et rétablie dans ses droits d'épouse du roi – et, reconnu comme fils légitime, il conquiert le pouvoir puisque son père abdique en sa faveur. La quête initiale, dans cette histoire, apparaît finalement comme secondaire, l'écureuil faisant un peu figure d'objet transitionnel²⁶ ; la quête essentielle, mais ignorée, est celle de la reconnaissance par le père et tous les avantages qu'elle entraîne. Pour devenir maître chez lui, Aladdin a besoin d'aller faire reconnaître sa valeur ailleurs.

- 15 C'est également ce dont semble témoigner l'histoire croisée du prince Ahmed et de son ami Ali Ben Hassan. Si le second, fils de joaillier est envoyé d'autorité par son père à Serendib pour rapporter des pierreries [A 14], le premier a toutes les peines du monde à obtenir l'autorisation du sien pour partir seul visiter le monde. Si elle revêt une nature commerciale pour Ali, la quête est beaucoup plus indéterminée chez Ahmed qui semble cependant à la recherche de lui-même : « Je m'étais si fort ennuyé en me voyant sans cesse entouré de tant de gens, que je mourais d'envie de me voir seul. » [A 44] Les circonstances, pourtant, lui offrent un objet de désir plus concret : ayant voulu jouer aux échecs avec Neubahar, la princesse de Serendib, qui en est folle – pour cela il a dû se déguiser en femme en vue d'entrer dans le harem –, Ahmed tombe amoureux d'elle et s'en fait aimer avant de devoir s'enfuir, les amants ayant été dénoncés au roi. L'histoire devient alors celle du retour vers le père, duquel il faut tirer assistance et consentement pour pouvoir épouser Neubahar [A 97]. Cependant, le roi de Serendib fait

publier que sa fille sera exécutée si celui qui l'a abusée ne se présente pas dans un délai de six mois [A 168] ; Ali, en ami parfait, se dénonce juste avant qu'Ahmed ne le fasse à son tour ; dans la confusion, tous deux vont être exécutés lorsqu'arrive le roi de Khoten – par parenthèse ami du roi de Serendib. La vérité éclate, les amants sont pardonnés et tout est bien qui finit bien puisque même Ali se marie. Partis pour commercer et combler leur vide intérieur, les deux protagonistes ont rencontré l'amour et l'amitié dans une aventure mouvementée, les véritables objets de la quête ne sont dévoilés qu'au cours du récit. Pourtant, le conte s'avère parfois plus inquiétant que les lignes qui précèdent ne le laissent paraître ; la raison en tient à un trait de caractère d'Ali, la curiosité. Le personnage, « né très curieux de tout et passionné de rien » [A 14], s'expose à divers désagréments en raison de ce défaut : il lui vaut d'être pris pour l'amant de Neubahar alors qu'il n'est que le spectateur – le voyeur – de ses ébats avec Ahmed, mais surtout il entraîne les persécutions répétées des enfants Ginns de la vallée de Zouc Zouc qui reprochent aux héros d'avoir « voulu épier l[eurs] secrets » [A 115]²⁷. Ali finit même par être enlevé par les Ginns qui le conduisent dans leurs souterrains [A 155], le torturent et le soumettent à la tentation de son incorrigible curiosité en lui proposant la révélation de leurs secrets ; il ne doit son salut qu'aux avertissements d'un jeune homme prisonnier :

Garde-toi, malheureux, d'entrer ici ! La connaissance des secrets qu'on t'annonce te coûterait aussi cher qu'elle m'a coûté ! [...] sache que nulles souffrances ne sont comparables aux tourments qu'on inflige en ce lieu ! [A 159]

- 16 Seule l'image de ce qui pourrait lui advenir détourne Ali d'entrer dans la salle fatale : le jeune homme est frappé par « un nombre incalculable de marteaux » qui semblent se mouvoir d'eux-mêmes [A 159]. La représentation de ce lieu infernal, qui pourrait faire penser, toutes proportions gardées, au palais souterrain d'Istakhar, constitue sans doute le passage le plus inquiétant d'une histoire à la tonalité optimiste et où un humour pétillant domine. La curiosité, dont les excès sont dénoncés, paraît *in fine* canalisée par un Ali qui en fait le prétexte pour refuser le trône qu'on lui propose²⁸ – de la curiosité comme frein à l'ambition politique...
- 17 On constate que ces contes s'inscrivent dans une série où, en majorité, des héros positifs trouvent une fin euphorique : grâce à leurs qualités (y compris celles parfois attachées à leurs défauts), ils triomphent d'une succession d'épreuves et accèdent au bonheur.
... à la figure de la transgression
- 18 Le second groupe, constitué par *Vathek* et les *Épisodes*, présente des caractéristiques assez différentes du précédent. On note tout d'abord un souci d'inscription historique des récits. Les histoires se déploient dans le contexte particulier du califat abbasside du IX^e siècle, qu'il s'agisse de sa structure réelle ou de ses croyances ; toutefois, les textes ne cèdent jamais à une tentation pédagogique excessive, notamment par la présence de passages à caractère informatif et, la plupart du temps, ils restent dans l'implicite. La société qui est donnée à voir au lecteur est fortement structurée, *Vathek* – ou si l'on préfère Al-Wāthik, qui règne de 842 à 847 – est à la tête d'un gigantesque empire, mais en déclin par rapport à son apogée sous Haroun Al-Rachid (786-809). Les héros des *Épisodes* sont directement liés au califat : Zulkais et Kalilah sont les enfants d'Abou Taher Achmed [V 195], émir de la province de Masre, c'est-à-dire l'Égypte ; quant aux autres héros, ils exercent leur pouvoir dans des royaumes situés aux confins du califat. Ainsi Alasi règne sur le Kharezme (province située entre l'Ouzbékistan et le Turkménistan) [V 149], son ami Firouz est le fils du roi de Shirvan²⁹ (dans l'Azerbaïdjan

actuel) [V 151] ; quant à Barkiarokh, il reconquiert le trône du Daghestan (aujourd'hui une république de la fédération de Russie) dont son père est l'héritier légitime [V 293]. Le pouvoir politique, exercé de manière absolue, est indissociable de l'islam, la religion qui cimente le califat ; Beckford ne manque pas de signaler que le calife détient ce double pouvoir, politique et religieux, lorsqu'il rappelle son statut de vicaire de Mahomet [V 10]. Mais la religion est omniprésente dans toutes les histoires du cycle³⁰, elle apparaît comme le discours commun, comme la garantie d'un certain ordre, en un mot, elle constitue la norme.

- 19 Dans ce contexte, le schéma structurel de *Vathek* et des *Épisodes* ne semble plus être exclusivement celui de la quête. Bien sûr, les héros aspirent à l'amour, Vathek avec Nouronihar, Alasi avec Firouz (Firouzkah dans la version atténuée), Barkiarokh avec Gazahidé dont il a tué le père³¹, Zulkais avec son frère Kalilah ; ces relations amoureuses enfreignent, à différents degrés, des interdits : homosexualité, inceste ou, dans le cas de Vathek, infraction à un serment, puisque l'émir Fakreddin s'est engagé à donner sa fille à Gulchenrouz, le fils de son frère [V 99]. Pourtant, ces aventures amoureuses sont moins un but en elles-mêmes qu'un emblème de la disposition de personnages décidés à braver tous les tabous, en premier lieu religieux. La faute initiale de Vathek réside, on l'a vu, dans son désir de posséder tous les savoirs ; s'il est « le plus curieux des hommes » [V 9, variante n. 4] – en cela il rappelle Ali –, c'est à Carathis, sa mère qu'il le doit : « C'était elle qui, étant Grecque de nation, lui avait fait adopter toutes les sciences et les systèmes des Grecs, si fort en horreur parmi les bons Musulmans. » [V 16]. Cet enseignement maternel trouve un écho dans les pratiques d'Abou Taher Achmed qui, dans *l'Histoire de la princesse Zulkais*, passe son temps à examiner « les sciences et les arts des anciens Égyptiens » pour capter « quelques rayons de la divinité » [V 196] et qui se livre sur ses enfants à des opérations cabalistiques et à des rites impies [V 208-209], au grand dam des croyants orthodoxes de son entourage. Quant à Alasi, s'il a au départ toutes les caractéristiques du bon prince, la fréquentation de Firouz, son amour pour lui et le spectacle de ses forfaits vont « endurci[r] insensiblement [s]on cœur » [V 161] au point que, sur les instances de son ami, il accepte rétablir le culte de Zoroastre dans son royaume [V 183] et provoque un carnage parmi ses sujets³². Barkiarokh, dans cette série, fait un peu figure d'exception : aucune influence néfaste, aucun culte hétérodoxe ne sont à l'origine de ses crimes, il le signale dès le début de sa narration [V 239]. Son seul « mauvais naturel » [V 241], on pourrait presque dire ses pulsions criminelles, expliquent ses forfaits ; utilisant tous les moyens mis à sa disposition – y compris surnaturels – pour commettre le mal et fréquentant les plus grands scélérats, il en vient finalement, comme les autres princes, au projet « d'établir l'impiété dans [s]es états » [V 336] avant d'en être chassé.
- 20 On constate donc que la dynamique générale de ces contes est celle de la transgression : au fil de leur parcours, les héros sont amenés à commettre des actions de plus en plus graves, ce qui les conduit à la damnation dont la réunion finale dans le palais du feu souterrain fournit l'image concrète. Dans leur itinéraire particulier, tous les protagonistes finissent par poursuivre un objectif précis – Alasi aspire à un lieu où « vivre à jamais avec Firouz » [V 180], de la même manière que Zulkais ne désire rien de plus que l'amour de Kalilah, Barkiarokh, lui, recherche un endroit où il pourra satisfaire tous ses désirs, le dernier étant de posséder sa fille Rouska, Vathek pour sa part rêve des « talismans précieux » [V 140] qui sont à la fois des trésors et des attributs de puissance – ; mais leur quête n'est qu'illusion et là où ils croyaient posséder l'objet

de leurs désirs, ils ne parviennent qu'à le perdre – emblème de leur propre perte. Les héros sont tous les victimes d'un marché de dupes, qu'ils soient induits en erreur par un individu tout aussi trompé qu'eux, comme le mage qui a éduqué Firouz, ou, cas le plus fréquent, qu'ils soient délibérément abusés par des figures de tentateurs dont la plus représentative est le Giaour de *Vathek*, même si on peut en voir des équivalents avec l'Afrite du désert fangeux ou le Grimpeur des palmiers³³. On a là, dans le cadre du conte oriental, un motif assez proche du pacte diabolique et ce n'est pas sans raison qu'on a pu rapprocher *Vathek* de la littérature fantastique à ses balbutiements à la fin du XVIII^e siècle³⁴.

- 21 Le parcours des héros se termine inmanquablement par la descente de l'« escalier de marbre poli » ouvert sur l'abîme [V 137], tout à la fois route vers les profondeurs de l'enfer et symbole d'une trajectoire de chute. Mais Beckford, on l'a souvent dit³⁵, explore surtout poétiquement l'intériorité de l'âme en ses passions les plus noires. C'est, semble-t-il, un autre escalier qui y conduit :

Les degrés semblaient se multiplier sous mes pas – Mais ma résolution ne m'abandonnant point, je parvins enfin à une chambre carrée et immensément spacieuse dont le pavé, d'un marbre couleur de chair, imitait si parfaitement par ses veines les artères du corps humain, que je croyais marcher sur du sang. Les murailles de ce lieu d'effroi étaient cachés [sic] par des piles de tapis de mille espèces de couleurs, lesquels faisaient un mouvement lent, comme si des gens étouffés sous leur poids les avaient soulevés – Partout étaient rangés des coffres noirs dont les cadenas faisaient un cliquetis perpétuel [variante n. 10 : dont les cadenas paraissaient être incrustés de sang]. [V 233]

- 22 Dans ce passage saisissant, Zulkais monte (à l'opposé de la voie qui conduit à Éblis) dans un espace qui, très clairement, figure l'intérieur du corps humain décrit dans tous ses détails : la chair, les réseaux sanguins, jusqu'aux pulsations de la vie. Le texte ne précise pas ce que contiennent les « coffres noirs », mais on peut supposer qu'il s'agit de la part la plus profonde de l'être, celle qui recèle tous ses mystères et ses secrets – la présence des cadenas –, celle qui, si l'on y accédait, expliquerait tous les mécanismes d'une âme ou de pulsions dont on ne perçoit que les « cliquetis³⁶ ». Le texte mène en un lieu hautement symbolique, très précisément dans les territoires intérieurs – l'inconscient ? – qu'il entend explorer. Le décor oriental, ici, prend à tous les sens du terme un caractère *vital*, et Beckford, à sa manière, nous transporte par son intermédiaire *intus*, *et in cute*.

Les jeux subtils du récit et de la réécriture

- 23 Il serait abusif de déduire des deux séries qui sont précédemment décrites que la production de Beckford se répartit en deux catégories en tous points opposées – les histoires radieuses et les contes noirs – parfaitement étrangères l'une à l'autre. De la même manière que les aventures les plus heureuses sont traversées de moments inquiétants, on l'a vu avec *l'Histoire du prince Ahmed*, les récits dont les héros sont damnés ne manquent pas d'épisodes comiques et de passages où Beckford donne libre cours à son ironie. Pour criminel qu'il soit, *Vathek* n'en est pas moins risible en de nombreuses occasions, par son caractère excessif. Sa colère, lorsqu'il découvre que le Giaour s'est enfui de prison en tuant ses gardiens, l'amène à « donner de grands coups de pied à ces pauvres cadavres qui l'entouraient » et il continue « pendant tout le jour à les frapper de la même force. » [V 15]. Ailleurs, il consent à laisser sacrifier nombre de ses sujets au Giaour, mais il ne prête en fait intérêt ni aux uns ni à l'autre : il n'est préoccupé que par sa terrible faim [V 51-52]. Ce mélange de tragique et de comique, qui

apparaît comme une des marques de fabrique de *Vathek*, semble fort proche de l'humour noir. Toutefois, l'humour passe également par une certaine forme de satire dont l'objectif est la désacralisation. Aux pèlerins de retour de La Mecque avec un balai qui a « netto[y] le sacré Cahaba », le calife montre que l'instrument peut aussi servir sur les toiles d'araignées [V 57-58]. Mais le spécialiste en la matière est sans doute Firouz, qui prend un malin plaisir – pour celui du lecteur ? – à dévoiler les faux-semblants et à exhiber la bassesse humaine : les turpitudes d'un pieux mollah épris d'une jeune femme [V 156-157], les limites de l'amour de deux jeunes gens qui doivent se marier le jour suivant et finissent par se mettre à mort mutuellement [V 188]. On glisse là vers une satire beaucoup plus grinçante et cette dernière scène ne fait guère rire que Firouz dont l'espièglerie est une forme particulière de cruauté. Un tel exemple montre combien, parfois, le texte de Beckford prend un caractère dérangeant³⁷. Même à la fin de *Vathek*, au moment solennel où, dans le hall d'Éblis, les protagonistes attendent de rejoindre la foule des damnés dont le cœur doit brûler éternellement, l'arrivée de la mère du calife vient offrir un contrepoint à la situation tragique. L'énumération des actions de Carathis, dont l'hyperactivité contraste avec la « morne rêverie » de son fils [V 354], apporte ce décalage producteur de l'humour³⁸. L'auteur semble traiter la forme du conte avec la même désinvolture que ses personnages affichent à l'égard des règles et des conventions.

- 24 En fait, son écriture allie l'hommage au jeu avec les codes³⁹. Beckford sait bien que, depuis *Les Mille et Une Nuits*, le conte oriental fait de la narration une composante majeure, mais la plupart du temps au détriment de la psychologie⁴⁰. Son souci de la forme l'amène à modifier quelque peu son modèle pour parvenir à une exploitation plus « moderne » des potentialités de la troisième et de la première personne : l'une favorise la distanciation, en particulier par l'ironie, là où l'autre permet au narrateur de dévoiler les motivations intérieures. Une partie de l'écart que l'on ressent entre le hautain *Vathek* et *Barkiarokh* l'hypocrite réside dans ce choix narratif⁴¹ : on suit seulement le premier quand on ne perd rien des méandres psychologiques du second. Il faut compter au nombre des jeux formels les procédés de réécriture. Beckford brode fréquemment sur la trame des *Mille et Une Nuits*, tantôt en reprenant une situation, tantôt un nom célèbre : c'est ce qu'il fait avec son Aladdin qui n'a rien à voir avec l'illustre devancier, héros de *l'Histoire d'Aladdin ou la lampe merveilleuse*, qui d'ailleurs situe l'action en Chine⁴². Si le patronyme signale la dette, le véritable jeu de reprise, dans ce récit, se trouve ailleurs, dans les contes enchâssés : le second, *l'Histoire d'Abou Niah* apparaît comme une variation assez libre sur *l'Histoire de l'envieux et de l'envié*⁴³ ; mais, surtout, le premier, *l'Histoire du prince Mahmed*, offre une intrigue très proche des aventures du récit cadre, ce qu'Aladdin, destinataire de ce récit, ne manque pas de faire remarquer au vieillard qui le lui raconte [S 307]. La réécriture, dans un jeu de surenchère, va jusqu'à l'autoparodie.
- 25 Mais qui dit conter dit également plaisir de donner à éprouver toute la gamme des sentiments à ses auditeurs. Ainsi, à la fin de ses pérégrinations, le prince Ahmed se livre à l'activité suivante :
- Il raconta d'une manière si naïve et si touchante ses propres aventures et celles de son ami, que ses auditeurs tantôt éclataient de rire, tantôt tremblaient de crainte et alternativement pleuraient de douleur et de joie. [A 191]
- 26 Si Beckford s'amuse ici – chiasme compris – à décrire l'effet escompté de son histoire sur ses propres lecteurs, ce n'est pas l'essentiel. Quitte à lui-même faire preuve de naïveté, il désigne en toute sincérité les voies du récit idéal : le naturel et l'émotion. Au

palais du feu souterrain où l'on raconte dans l'attente du châtement, fait écho la cour d'Ahmed, paradis où les questions politiques et juridiques s'effacent devant le plaisir des histoires :

Le divan était, comme à l'ordinaire, assemblé, non pour traiter d'affaires, mais pour entendre le prince Ahmed répéter ses aventures, ce qui était l'amusement de tous les jours. [A 194]

- 27 Toutefois, on le sait, il arrive parfois que l'action de raconter soit une nécessité absolue, comme l'atteste l'exemple célèbre de Scheherazade qui doit conter pour survivre⁴⁴. Beckford témoigne de son intérêt pour cet aspect majeur du conte dans une introduction à un cycle qui n'a pas été complété, l'*Histoire de Schahanazan, roi de Tartarie*. Ce souverain, qui n'est autre que le frère du Schahriar des *Mille et Une Nuits*, trouve la décision de tuer sa femme tous les matins « un peu étrange » [S 26] – le texte ne dit pas cruelle –, mais à la nouvelle du mariage de son frère avec Scheherazade, il décide de l'imiter et de n'« épouser que la meilleure conteuse de [s]es états, belle ou laide, il n'importe » [S 27]. Dans cette version dédramatisée, la seule menace qui pèse sur les conteuses consiste en quelques chiquenaudes. La fin de *Vathek* elle-même propose une sorte de variation sur la pratique de Scheherazade : les cinq princes et les deux princesses, retirés dans « une petite chambre carrée » du palais d'Éblis [V 145], passent leurs derniers moments à se raconter leur histoire, comme pour témoigner de leur désir d'expiation. Toutefois, dit Alasi, le rachat est impossible : « Se retracer ses crimes, quoiqu'il ne soit plus temps de s'en repentir, est la seule occupation qui convienne à des malheureux comme nous. » [V 145] L'ambiguïté de ces formules permet d'avancer plusieurs hypothèses quant à la fonction des récits des héros. Dans cette antichambre de l'enfer, raconter constitue une part du châtement, puisque c'est à l'issue du récit, qui reprend le parcours de la vie, qu'adviendra la punition que tous attendent, en futures victimes. Mais, concurremment, narrer revient à re-tracer les actes criminels – c'est-à-dire à les réitérer, à les faire revivre – au sein de cette petite communauté rebelle de conteurs, avec une énergie qui confère aux personnages la stature de héros maudits. Au-delà de tout moralisme, le conte peut se lire comme l'acte de résistance à un pouvoir arbitraire – en quoi on n'est pas très loin de Scheherazade⁴⁵.
- 28 Si l'Orient et le type de récit qui lui est indissociablement lié au XVIII^e siècle fascinent tant Beckford, c'est indubitablement à cause de tout un décor fastueux que cet esthète était à même d'apprécier. Il faut y ajouter que cet univers lointain dans le temps comme dans l'espace avait sans doute la résonance poétique d'une utopie à la fois grandiose et cruelle, pour lui qui détestait le monde moderne⁴⁶. Est-il besoin de mentionner que les infractions que commettent ses personnages ont pour certaines – l'homosexualité notamment – un caractère autobiographique. Le conte oriental devient ainsi, par procuration, l'espace de tous les possibles : celui où les actions héroïques ont encore un sens, celui où les crimes les plus noirs – fussent-ils châtiés par des divinités vengeresses – peuvent être perpétrés, revendiqués, et même *racontés*. Bref, l'Orient figure le lieu de la liberté absolue.
- 29 Mais le conte est également une matière malléable et ductile, dont l'origine orale autorise les modifications, dont la traduction peut toujours glisser vers l'adaptation ou l'invention, dont les motifs enfin peuvent être agencés à l'envi. La souplesse d'une telle forme permet de l'investir de multiples significations, de la plier à son gré en jouant avec ses matériaux, en en faisant continuellement éclater les limites. On comprend que du fond de sa nostalgie, émerveillé par cette machine à raconter, Beckford ait pu rêver

d'un monde où tout commencerait par des histoires et où les histoires n'en finiraient pas.

NOTES

1. Le titre d'une contribution essentielle aux études beckettiennes peut être lu comme l'emblème de l'immanquable association entre Beckett et *Vathek*, il s'agit de l'essai d'André Parreaux, *William Beckett, auteur de Vathek (1760-1844). Étude de la création littéraire*, Paris, Nizet, 1960.
2. Ces circonstances tourmentées de publication du texte, auxquelles il faut ajouter la difficulté de son établissement, rappellent les mésaventures du roman d'un autre étranger, polonais cette fois, écrivant en français ; on pense à Jean Potocki et au *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1814). Du vivant de l'auteur, le roman n'est publié que fragmentairement ; la première édition complète (1847) est une traduction polonaise.
3. Voir, pour Byron, par exemple la dernière note de son conte *Le Giaour*, in *Contes orientaux* (trad. française par Amédée Pichot), Paris, Kimé, 1994, p. 46-47 ; pour Mallarmé sa célèbre préface à une édition de *Vathek*, Paris, Didier-Perrin et Cie, 1876 ; pour Borges « Sur le *Vathek* de William Beckett » dans *Autres inquisitions*, in J.-L. Borges, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.
4. Beckett traduit des manuscrits arabes appartenant à la collection Wortley Montagu.
5. Les contes de Beckett sont disponibles en plusieurs volumes chez José Corti : *Suite de contes arabes* [S], « Collection romantique », n° 34, 1992 ; *Histoire du prince Ahmed* [A], « Collection romantique », n° 37, 1993 ; *L'Ésplendente et autres contes*, « Domaine romantique », 2003 ; *Vathek et ses épisodes* [V], « Domaine romantique », 2003. Tous ces textes ont été établis par Didier Girard dont il faut saluer le travail d'édition. Nous renvoyons à ces volumes en utilisant, entre crochets, leur initiale suivie du numéro de page.
6. Les *Épisodes* comportent trois contes : l'*Histoire des deux prince amis* (et sa variante l'*Histoire du prince Alasi et de la princesse Firouzkah*), l'*Histoire du prince Barkiarokh* et l'*Histoire de la princesse Zulkaïs et du prince Kalilah*, ce dernier conte n'est pas complet, malgré une ébauche de fin écrite en 1838.
7. Plutôt qu'une préface, c'est un « Avertissement pour l'édition de *Vathek* avec les *Épisodes* ». C'est A. Parreaux qui, avec toutes les précautions d'usage, propose cette date, ouvr. cité, p. 415.
8. Voir *Vathek et ses épisodes*, ouvr. cité ; l'édition de D. Girard est donnée pour « une reconstitution critique et historique des textes français de *Vathek* et de ses *Épisodes* » (p. 5). Il convient de noter que Jean-Baptiste Brunius a proposé naguère une édition qui, bien que n'étant pas critique, repose sur un principe analogue de réinsertion des récits enchâssés dans le corps du conte cadre : *Vathek et les Épisodes*, Paris, Stock, « Voyages imaginaires », 1948.
9. Voir le volume *Histoire du prince Ahmed*, ouvr. cité.
10. Tous deux figurent dans *Suite de contes arabes*, ouvr. cité, respectivement p. 97-179 et p. 235-337.

11. *Ibid.*, p. 183-233.
12. Il n'existe pas de travail systématique sur les contes orientaux de Beckford envisagés dans toute leur diversité. Nous sommes bien loin de prétendre ici à une telle entreprise.
13. Byron, *Contes orientaux*, ouvr. cité, p. 46-47. C'est l'auteur qui souligne... et oublie de souligner *Rasselas*.
14. Barthélémy d'Herbelot, *Bibliothèque orientale, ou Dictionnaire universel contenant généralement tout ce qui regarde la connoissance des peuples de l'Orient*, Paris, la Compagnie des Libraires, 1697.
15. Sur ces questions, voir A. Parreaux, ouvr. cité, notamment p. 137-141.
16. Voici le visage de la vallée de Rocnabad : « Le printemps était dans toute sa vigueur ; et les branches grotesques des amandiers en fleur se découpaient sur l'azur d'un ciel étincelant. La terre jonchée d'hyacinthes et de jonquilles exhalait une douce odeur qui portait dans l'âme une sainte tranquillité : des milliers d'abeilles, et presque autant de santons, faisaient là leur demeure. On voyait alternativement rangés sur les bords du ruisseau des ruches et des oratoires, dont la propreté et la blancheur étaient relevés [sic] par le vert brun des hauts cyprès qui les ombrageaient. Ces pieuses gens s'amusaient à cultiver de petits jardins, remplis de fruits, et surtout de melons musqués, les meilleurs de la Perse. » [V 129-130]
17. Les sept cercles de la rivière sont un discret écho du septième ciel, espace où, nous est-il dit dans *Vathek*, demeure le prophète Mahomet [V 10].
18. « [...] il semblait que les arbustes odoriférants eussent pris en amitié les arbres fruitiers, tant ils s'étaient fortement entrelacés dans leurs branches. » [V 261]
19. Il s'agit de Persépolis, l'antique capitale de la Perse.
20. Voir par exemple ce passage : « J'étais entouré, d'un côté, de précipices au bas desquels roulait une eau rapide qui en tombant de rocher en rocher faisait retentir l'air d'un bruit sombre et terrifiant ; d'un autre côté, des forêts se présentaient à ma vue, dont le noir et funeste ombrage répandait une fraîcheur mortelle et remplissait l'âme d'épouvante. » [A 49] Le vocabulaire des sens et de la perception rend bien compte d'une cénesthésie : tout contribue à donner l'impression du malaise éprouvé.
21. Nous nous permettons de renvoyer à notre article « De Samarah à Istakhar, signification de la ville dans *Vathek* de Beckford », *Otrante* n° 3, « La ville fantastique », juin 1992. Il y est traité, entre autres, de la signification des architectures orientales dans *Vathek*.
22. Comme Beckford le note avec malice, « [Vathek] avait tant étudié pour s'amuser du vivant de son père, qu'il savait beaucoup ; mais ce n'était pas assez pour lui ; il voulait tout savoir, même les sciences qui n'existaient pas. » [V 10]
23. Mallarmé a le premier insisté sur le support architectural du conte lui-même dans des formules souvent citées : « L'histoire du Calife Vathek commence au faite d'une tour d'où se lit le firmament, pour finir bas dans un souterrain enchanté ; tout le laps de tableaux graves ou rians et de prodiges séparant ces extrêmes. Architecture magistrale de la fable et son concept non moins beau ! », *Vathek et ses Épisodes*, ouvr. cité, p. 420.
24. Par exemple, entre autres, le palais de Motassem à Samarah [V 8], la vallée de Rocnabad près de Chiraz [V 129 sq], les ruines d'Isthakar [V 136 sq].
25. Y compris dans l'*Histoire de la Ginne Fikelah et du prince Chemnis* qui se termine par la mort du héros : la Ginne promet de veiller à jamais le corps de Chemnis dans la pyramide qui est sa sépulture [S 165-166].

26. Quand l'objet transitionnel ne lui sert plus à rien, le prince le transmet à d'autres. Aladdin a pour instruction de relâcher l'écureuil après l'avoir conquis [S 272] ; il ne le fait pas au prétexte qu'« il [l'écureuil] faisait les délices des princesses et qu'il [Aladdin] n'avait pas le courage de les priver du seul plaisir qu'elles avaient dans son absence. » [S 282] La charge érotique de l'écureuil est ici indéniable.

27. Après chaque mésaventure, la voix des Ginns se fait entendre et réitère l'accusation d'avoir voulu « pénétrer dans les secrets des enfants de Zouc Zouc. » [A 120, 129,136]

28. Pour Ali Ben Hassan, la royauté présente un inconvénient majeur : « Si une fois j'étais placé sur un trône, au lieu de pouvoir porter mes regards partout où je voudrais, tous les yeux seraient fixés sur moi, ce qui m'incommoderait infiniment. » [A 192]

29. Voir la mention suivante, à propos du roi de Shirvan : « [...] ses sujets rebelles le tiennent assiégé dans son palais de Samakhié, les troupes du calife Vathek les soutiennent dans leur révolte ; ils ont juré la perte de leur souverain. » [V 151] Le véritable Al-Wâthik a réellement conquis cette province, signale D. Girard [V 371], ce qui témoigne de l'assise historique du texte, mais également de la volonté de Beckford de lier la destinée des différents héros du cycle de *Vathek*.

30. Elle est évidemment présente dans les contes de la première série, mais elle n'a pas une telle importance ; elle y participe plutôt à la constitution de l'atmosphère arabe.

31. De surcroît, après avoir retrouvé sa fille Rouska (Leilah, dans les versions postérieures), qui ignore qui il est, Barkiarokh signale son intention d'abuser d'elle aussitôt qu'il le pourra [V 340].

32. Il suit en cela les instructions du mage chez qui l'a conduit Firouz : « Il faut [...] faire recevoir de gré ou de force la religion de Zoroastre dans vos états : y faire abattre les mosquées, élever des pyrées [sortes d'édifices consacrés au culte du feu] à leur place et enfin sacrifier tous ceux que vous ne pourrez convaincre et qui refuseront d'embrasser la vraie foi. » [V 181]

33. Ces personnages semblent eux-mêmes voués à la damnation. Zulkais le laisse entendre dans son récit : « Dans la perversité de son âme et dans ce fatal aveuglement qui fait désirer d'obtenir une place ici [au palais du feu souterrain], il [Le Grimpeur] avait voué de conduire à Éblis vingt malheureux et il lui fallait précisément mon frère et moi pour compléter ce nombre. » [V 228]

34. *Vathek* est souvent associé au *Diable amoureux* (1772) de Cazotte et à *The Monk* (1795) de M-G. Lewis. Voir, parmi d'autres textes, Irène Bessière, *Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, « Thèmes et textes », 1974.

35. Voir par exemple D. Girard dans la « Postface » à son édition : « [l'enfer] relève aussi de l'espace intérieur des pulsions et des rêveries, espace véritablement surréaliste. » [V 438]

36. Ce n'est sans doute pas par hasard que l'*Histoire de la princesse Zulkais* s'interrompt sur ce passage que la fin rédigée en 1838 n'explique pas. La force de ces images a pu avoir pour Beckford un pouvoir inhibiteur sur l'écriture.

37. L'épisode est d'ailleurs supprimé de la seconde version de l'*Histoire des deux princes amis*, l'*Histoire du prince Alasi et de la princesse Firouzkah*.

38. « [...] elle força les Dives à lui montrer les trésors les plus reculés, les magasins les plus profonds, que l'Afrite lui-même n'avait jamais vus. Elle passa par des descentes bien raides qui n'étaient connues que d'Éblis et des plus puissants de ses favoris, et perça par ces voûtes jusqu'aux entrailles de la terre d'où souffle le Sansar, le vent glacé de la mort. » [V 354-355] Le passage montre fugitivement la réalisation des désirs de

puissance de ceux qui sont délibérément allés s'enfermer dans le palais du feu souterrain. Il acquiert en l'occurrence un caractère profondément ironique.

39. Nous avons examiné quelques-uns de ces aspects dans un bref article : « William Beckford, coauteur des *Mille et Une Nuits* », in *Mélanges offerts à Maurice Lévy*, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nantes, *Cahiers du CERLI*, n° 6, 1995.

40. Voir Tzvetan Todorov, « Les hommes-récits : *Les Mille et Une Nuits* » dans *Poétique de la prose*, Paris, Le Seuil, 1971, réédition « Points », n° 120.

41. Parfois l'alternance concerne un même personnage : Ahmed fait à Ali le récit rétrospectif du début de son voyage [A 43-98], puis le conte rapporte la suite à la troisième personne. Plus loin, c'est Ali qui lui racontera un épisode vécu alors qu'ils étaient séparés [A 155-165].

42. *Les Mille et Une Nuits* (trad. Galland, édition J. Gaulmier), 3 t., Paris, Flammarion, « GF », 1965, t. 3, p. 67.

43. *Les Mille et Une Nuits*, éd. citée, t. 1.

44. Sur la signification des rôles de Scheherazade, voir les pages inspirantes de Georges May, *Les Mille et Une Nuits d'Antoine Galland ou le chef-d'œuvre invisible*, Paris, PUF, « Écrivains », 1986, notamment le chapitre VI.

45. « J'ai dessein d'arrêter le cours de cette barbarie que le sultan exerce sur les familles de cette ville. Je veux dissiper la juste crainte que tant de mères ont de perdre leurs filles d'une manière si funeste » dit bravement Scheherazade au vizir son père, *Les Mille et Une Nuits*, t. 1, éd. citée, p. 35.

46. Voir A. Parreaux, ouvr. cité, p. 388-397.

RÉSUMÉS

Cet article propose quelques axes de réflexion sur la manière spécifique dont William Beckford, dans *Vathek* et les *Épisodes* mais également dans quelques autres textes, s'approprie la matière orientale du conte arabe. On examine dans un premier temps comment le cadre de l'Orient, qui constitue d'abord un décor, ne se limite pas à cette fonction et s'intègre parfaitement au contenu du récit. Dans un deuxième temps, on analyse les raisons pour lesquelles, chez des héros insatisfaits ou en proie aux passions, la quête débouche la plupart du temps sur une transgression aux conséquences plus ou moins graves. Enfin, on s'interroge sur divers jeux ou effets du récit qui semblent contrebalancer la dimension tragique par une narration ludique.

WILLIAM BECKFORD AND THE ORIENTAL TALE. ORIENT AS AN INNER REALM. This article suggests some directions for a reflexion on the original way in which William Beckford deals with the oriental essence of the Arabic tale, in *Vathek* and in the *Episodes* and in some other texts as well. Firstly the focus will be on the framework of Orient which is first seen as a setting, but which is not limited to that function and fits perfectly within the substance of the story. Secondly the analytical process will concentrate on the reasons why, in the case of dissatisfied heroes or else in the throes of passions, the quest mostly leads to transgression whose outcome will be more or less serious. Finally, we will study what lies behind the various games or narrative techniques, which seem to balance out the tragic side with a playful tone.

AUTEUR

LUC RUIZ

Université de Picardie Jules Verne