Féeries

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

7 | 2010

Le Conte et la Fable

Dominique Jullien, *Les Amoureux de Schéhérazade. Variations modernes sur les Mille et Une Nuits*, Genève, Droz, 2009, 219 p.

Jean-François Perrin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/744>

DOI : 10.4000/feeries.744

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 31 octobre 2010

Pagination : 203-211

ISBN : 978-2-84310-182-3

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Jean-François Perrin, « Dominique Jullien, *Les Amoureux de Schéhérazade. Variations modernes sur les Mille et Une Nuits*, Genève, Droz, 2009, 219 p. », *Féeries* [En ligne], 7 | 2010, mis en ligne le 31 juillet 2011, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/744> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.744>

COMPTES RENDUS CRITIQUES

Dominique Jullien, *Les Amoureux de Schéhérazade. Variations modernes sur les Mille et Une Nuits*, Genève, Droz, 2009, 219 p.

Ce nouvel ouvrage de Dominique Jullien¹ constitue un passionnant itinéraire à travers la postérité littéraire des *Mille et Une Nuits* depuis la traduction de Galland. Dans un riche parcours comparatiste, précis mais jamais pesant, elle propose d'examiner quatre pistes cardinales de l'interprétation du recueil, selon le politique, l'esthétique, le féminisme et l'aventure intérieure. Chaque courant est examiné à travers une œuvre ou un genre-clé : le roman-feuilleton du XIX^e siècle, la traduction de Mardrus, un roman d'Assia Djebar, une variation autobiographique de Michel Butor.

Le premier chapitre : « Le prince déguisé, symbole politique et motif poétique » s'organise autour de l'exploitation littéraire des fameuses enquêtes nocturnes dans Bagdad du calife Haroun-al-Raschid. Dès la fin du XVIII^e siècle en effet, cette figure sera exploitée dans la littérature à travers celle du justicier qui se mêle au peuple incognito pour punir, mais aussi aider et récompenser. Des *Nuits de Paris* (Restif) aux *Mystères de Paris* (Eugène Sue) et aux *Mohicans de Paris* (Dumas) en passant par *Le Comte de Monte-Cristo*, l'ouvrage nous emmène rapidement au cœur de la grande querelle du roman-feuilleton qui défraya la chronique politico-littéraire du XIX^e siècle. Restif avait d'abord pensé intituler « Les 1001 Nuits françaises » ses *Nuits de Paris*, et son Spectateur nocturne est bien un avatar moderne du fameux Calife de Bagdad, annonçant tous les thèmes du « roman social » du siècle suivant, y compris dans leur dimension réformiste. Il y a d'ailleurs du roman d'enquête avant la lettre dans une série de

1. On lui doit notamment le désormais classique *Proust et ses modèles : les Mille et Une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon*, Paris, Corti, 1989.

contes de *Nuits*, G. May l'avait remarqué; et la fréquentation des déshérités, l'errance nocturne hasardeuse, les rencontres de hasard, le surgissement du crime ou de la merveille caractéristiques de ces zones du recueil de Galland constituent certainement une ouverture favorable en direction de ce qui va devenir le roman-feuilleton.

D. Jullien rappelle d'ailleurs que la première traduction anglaise des *Nuits* occupa les 445 premiers numéros des *London News* à partir de 1725, et qu'à l'instar de Schéhérazade remettant la suite du conte au lendemain pour sauver sa tête, «la règle d'or, à partir de Sue, devint de ne jamais terminer une intrigue avant la date du réabonnement». Mais tandis que les abonnements montent en flèche, les tenants de l'art vitupèrent la «littérature industrielle» (Sainte-Beuve) et la gauche dénonce le nouvel opium du peuple, tandis que du côté des lecteurs la passion est telle pour les démêlés du Prince Rodolphe avec la Goualeuse, la Chouette, Tortillard et autres Maître d'école, que Gautier peut noter, pince-sans-rire : «des malades ont attendu pour mourir la fin des *Mystères de Paris*.» K. Marx, quant à lui, détestait E. Sue, et qualifiait ironiquement le fameux Rodolphe de Gerolstein d'«Haroun al-Raschid allemand», vampire de son propre peuple pour alimenter sa charité, marquant par là l'irréalisme du messianisme social des *Mystères de Paris*. D. Jullien va un peu dans son sens en remarquant que si le Calife des *Nuits* est certes capable de rendre parfois correctement la justice, il reste despote jusqu'au bout des ongles; et ses promenades nocturnes avec les récits qu'elles occasionnent sont surtout le moyen de soigner sa mélancolie. «Ainsi, dans cette étrange économie, inverse de celle de Sade, la bienveillance s'échange contre du plaisir», cela de Restif à Sue.

On lira ensuite les belles analyses du *Comte de Monte-Cristo*, guère suspect de messianisme celui-là! où «la référence aux *Mille et Une Nuits* est [...] omniprésente», comme l'avait déjà montré Julie Anselmini dans un remarquable article paru dans *Féeries* n° 2², dont D. Jullien, qui la cite, complète et approfondit les analyses, en suggérant une relecture par le thème du «Dormeur éveillé» où «Monte-Cristo ce n'est plus Haroun al-Raschid qui se déguise en homme du peuple pour redresser les torts, mais un homme du peuple qui rêve qu'il est le calife et qu'il se déguise en homme du peuple pour redresser les torts...». C'est encore Dumas qui emprunte aux *Nuits* la technique des enchâssements à plusieurs fonds

2. J. Anselmini, «De Galland à Dumas, la métamorphose romanesque du conte oriental», *Féeries*, n° 2, «Le conte oriental», Grenoble, Ellug, 2005, p. 209-227. Disponible en ligne sur <<http://feeries.revues.org/index117.html>> [consulté le 3 septembre 2010].

dans les *Mohicans de Paris*; technique dont on sait qu'elle fut copieusement imitée déjà au XVIII^e siècle, notamment par Pétis de La Croix et par Gueullette, et que Balzac s'en inspira sans doute en songeant à ses *Études de mœurs*. Ce chapitre s'achève par de belles pages évoquant la figure baudelairienne du « flâneur », le voyageur romantique incognito dans les rues du Caire, le Kim de Kipling, les plaisirs sombres de Charlus dans les bas-fonds parisiens, et la pratique du journalisme incognito dans l'Angleterre de la fin du XIX^e siècle où « to go Haroun al-Raschid » signifie se déguiser en homme du peuple pour aller enquêter dans les taudis ».

Le chapitre II : « Une lecture esthétique des *Nuits* : Schéhérazade fin-de-siècle » est consacré à la traduction de Mardrus dont le succès fut comparable, pour la Belle époque, à celui rencontré au début du siècle précédent par celle de Galland. La thèse défendue est, à la suite de Borgès, de considérer Mardrus comme illustrateur de sa source, plus que comme son traducteur *stricto sensu*. Dans un monde littéraire et une société désormais hantés par l'orientalisme européen au sens défini par Edward Saïd, Mardrus en livre au public de son époque une variation spectaculaire et poétique. D'abord publié en livraisons successives par la prestigieuse *Revue blanche* à la fin de 1899, *Le Livre des Mille Nuits et Une Nuit* intervient à l'époque du succès de Ballets russes, des *Schéhérazade* de Rimsky-Korsakov et de Ravel, de l'« art nouveau », du décadentisme et du symbolisme, et des fastes mondains du couturier-artiste Paul Poiret, créateur de la jupe sultane et des parfums « Aladin » et « Le Minaret ». Ce sont notamment André Gide, Alfred Jarry ou Léon Blum qui rendent compte de cette traduction, lui tressant de brillants éloges; quelques pages de l'essai permettent de lire certains de ces comptes rendus où Jarry se taille la part du lion en imitant somptueusement son style.

D. Jullien rappelle les étapes de la carrière de ce médecin né au Caire, élève des jésuites à Beyrouth et qui, tout en achevant des études entre 1892 et 1894, fréquente le salon de Mallarmé où il se lie d'amitié avec l'avant-garde littéraire; elle montre bien aussi comment il a modelé sa biographie au plus proche de ce qui convenait à la figure littéraire du traducteur que Robert de Montesquiou surnomma le « Docteur-ès-Nuits ». Celui-ci prétendait en effet produire une traduction « littérale et complète du texte arabe », dans un contexte scientifique où l'érudit Victor Chauvin parvenait de son côté au volume concernant les *Mille et Une Nuits*, dans son immense *Bibliographie des ouvrages arabes ou consacrés aux Arabes publiés dans l'Europe chrétienne de 1810 à 1855*. Le monde de l'orientalisme savant attaqua rapidement (mais en vain) les prétentions du prestigieux traducteur : Mardrus travaillait sur l'édition classique de Boulaq en prétendant

l'enrichir par un mystérieux manuscrit arabe soi-disant en sa possession, mais qui est certainement une invention *ad hoc*. En réalité, ses compétences de traducteur bilingue n'étaient pas en cause, ni probablement sa connaissance des grands manuscrits disponibles. Néanmoins, il a à la fois retranché (une centaine de récits selon Chauvin, 1905) et ajouté au corps du recueil, lui-même fortement réorganisé.

Galland avait aussi ajouté en son temps, pour les contes dont il n'avait qu'un script transcrit de l'oral ; mais là où l'initiateur du genre adaptait sa matière aux mœurs françaises de la fin du xvii^e siècle, Mardrus fait l'inverse et donne à ses lecteurs un équivalent fortement érotisé et littérairement esthétisé de leurs propres rêves d'Orient. C'est ainsi que Montesquiou le loue de lui offrir enfin des descriptions et de la couleur locale, c'est-à-dire aussi de la sensualité ; tout se passe comme si les lecteurs fin-de-siècle croyaient accéder avec cette traduction à l'authenticité d'un texte qui a fasciné leur enfance mais dans une traduction désormais dépassée pour sa prudence : « plus c'est érotique, plus c'est authentique : telle est, écrit D. Jullien, la règle non écrite qui gouverne la réception de la version Mardrus », conformément au canon orientaliste en cours. De belles citations de Proust et de Morand étayaient la thèse : tout se passe comme si se découvrait là un univers de plaisirs indemnes de la Faute, un espace de régénération pour l'Européen usé : « On lit ce livre comme on voyage, écrit l'auteur des *Nourritures terrestres* dans un de ses comptes rendus à la *Revue blanche* ; il faut n'emporter rien, oublier tout ; ici comme à Bagdad, l'habit européen fait tache ; si l'on ne peut d'abord y vêtir l'esprit à l'arabe, alors faut-il oser y entrer nu. » Le paradoxe de l'art de Mardrus est précisément de constituer cette nudité rêvée, cette littéralité autrement dit, de la traduction, en littéarité sophistiquée car « prise pour son efficacité poétique » : tentant une retranscription d'un alphabet dans l'autre, particulièrement dans les noms propres, il suscite un puissant effet d'étrangeté ; le mot à mot a le don de réveiller la force imageante de métaphores depuis longtemps figées en arabe ; la traduction littérale des idiomatismes accentue « presque partout [une] veine comique » dont s'extasie l'esprit fumiste d'un Jarry et de bien d'autres amateurs de décadence, qui apprécient également l'irruption d'un vocabulaire « bas », censé conforme aux habitudes orales de la langue source ; comme pour l'érotisation des récits, cette vulgarisation de la langue force en réalité ces composantes du texte, comme si surenchérir était finalement la voie d'une authenticité supérieure, plus « originaire » que l'original. C'est l'argument de Gide. D. Jullien est bien inspirée de rappeler ici la boutade par laquelle Mardrus rétorquait à un de ces savants adversaires : « Pourtant je veux

quelque jours pour faire plaisir à M. Demombynes, fixer définitivement le texte arabe des *Nuits* en traduisant en arabe ma traduction française. M. Demonbynes aura de la sorte le texte scientifique qu'il rêve.» Dans un autre champ, elle relève le succès des séquences poétiques du recueil que Galland avait renoncé à traduire, et où Mardrus excelle à manier en artiste la langue symboliste et mallarméenne en vogue dans l'avant-garde littéraire du temps, créant à l'occasion des poèmes en prose de son propre estoc. «Une infidélité heureuse» voire «créatrice», telle est l'appréciation de Borgès, et sans doute celle de D. Jullien.

Le chapitre III est dévolu aux lectures féministes des *Mille et Une Nuits*, sous le titre : «Schéhérazade s'émancipe». Essentiellement consacré à l'œuvre de la romancière algérienne contemporaine Assia Djebar, il s'ouvre néanmoins sur un fort développement consacré au «roman de Schéhérazade», c'est-à-dire au récit-cadre des *Nuits*. L'hypothèse est que jusqu'à Mardrus (exclu) personne ne s'est avisé de développer ce roman pour lui-même; on revient donc sur un aspect de sa traduction laissé en marge dans le chapitre précédent. Contrairement à Galland, Mardrus conserve systématiquement les interruptions formulaires qui scandent le «suspens» des *Nuits*; surtout, les trois personnages du cadre : la sultane sa sœur et le sultan prennent de la consistance, tandis que leurs commentaires dialogués à la fin des cycles de contes dégagent une «progression psychologique» qui structure romanesquement l'ensemble, étayant la possibilité d'une compréhension plus explicite de l'évolution favorable du tyran meurtrier. Schariar éprouve de forts affects qui l'induisent, il le dit, à réfléchir; il peut aussi rejeter un conte et le faire savoir de façon menaçante; il est présenté comme ignorant profondément les choses de l'amour, et plus généralement ce qui ressortit au féminin; Schéhérazade conduisant à cet égard son éducation, qui conditionne sa guérison, le confronte autant à des récits-miroirs de la situation qui a provoqué son ire, qu'à des récits introduisant d'autres types de situations où l'adultère s'inscrit dans des rapports complexes excluant tout jugement simpliste. «Le roman de Schéhérazade tel que l'a réinventé Mardrus est l'histoire d'une guérison par l'amour» conclut D. Jullien. C'est aussi une thèse bien illustrée dans la critique antérieure concernant le texte source, notamment chez Jamel Eddine Bencheikh, quoique sur la base d'autres attendus, plus enracinés dans les cultures persanes et arabes, là où elles inventent l'amour courtois³.

3. Il faut lire son étude : «La volonté d'en mourir», dans J. E. Bencheikh, C. Bremond et A. Miquel, *Mille et un contes de la nuit*, Paris, Gallimard, 1991.

Mais quant à la thèse de l'originalité de Mardrus dans l'enrichissement « romanesque » du récit-cadre des *Nuits*, on objectera que c'est là méconnaître ce qui s'est inventé sur ce plan au XVIII^e siècle : et tout d'abord dans la réécriture parodique de ce cadre par Hamilton (*Histoire de Fleur d'Épine, Les Quatre Facardins*) et par Crébillon (*Le Sopha*). Ces deux écrivains reprennent le trio des *Nuits* mais en le modifiant notablement : Hamilton infantilise Schahriar, laisse Schéhérazade en panne de créativité et donne la part belle à Dinarzade dont les qualités d'épouse amoureuse accusent en contraste l'apathie du couple royal, et dont les commentaires incisifs sur les derniers récits de sa sœur et sur ceux de son propre mari appelé à lui succéder, dénoncent leur piètre qualité, à peine supportable même pour un sot sultan. On rencontre par ailleurs dans les *Facardins* un développement narratif considérable de l'épisode de l'épouse du génie, qui tourne sous la plume d'Hamilton à un petit roman d'éducation libertin. Hamilton vient d'être réédité⁴ mais il est assez peu lu aujourd'hui ; au XVIII^e siècle néanmoins, Crébillon l'a très soigneusement imité : il transpose le trio à deux générations au-delà, développe la sottise et la vulgarité du Sultan, amplifie l'intelligence critique de la sultane, et ajoute un conteur courtisan appelé à défendre son art face aux débats continuels qui se déroulent dans l'auditoire au sujet de ce qu'il conte⁵. La dimension proprement dialogique apparaît ainsi dans les imitations parodiques des *Nuits*, et avait été explorée dès 1715 par Th.-S. Gueulette, dans ses *Mille et Un Quarts d'Heure [sic]*, où un dialogue suivi entre le conteur et le sultan aide à remémorer les intrigues restées en suspens, et ouvre à des commentaires esthétiques et moraux. Si l'on pense à ce que font Diderot dans les *Bijoux indiscrets* ou Cazotte dans les *Mille et Une Fadaïses*, on peut sans doute admettre que cette façon de faire, incluant dialogues et réflexions *in progress* dans le récit-cadre, a été léguée à Mardrus par le siècle précédent — dont les meilleurs romanciers ont d'ailleurs cultivé l'art de la réflexion et de la digression tressées au récit factuel.

En quelques pages rapides, D. Jullien rappelle ensuite les principaux thèmes de l'approche féministe de Schéhérazade dans la thèse fondatrice de Marie Lally-Hollevacque : *Le Féminisme de Schéhérazade* (1927), dont elle conteste certes la ligne trop naïve (une sorte d'allégorie du combat de l'intelligence contre la force, et de la lumière contre l'ignorance) tout

4. *Hamilton et autres conteurs*, éd. critique par J.-F. Perrin et A. Defrance, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des Génies et des Fées », 2008.

5. Voir dans cette livraison le compte rendu de C. Bahier-Porte sur la récente édition critique des contes de Crébillon chez Champion.

en saluant son audace en son temps, et la possibilité qu'elle offre de lire Schéhérazade avec Diotime ou Béatrice comme figures idéales d'initiatrices. Une note rapide persifle « l'industrie critique florissante » des lectures féministes des *Nuits*, laissant là le lecteur sur sa faim, puisque le chapitre paraissait annoncer une synthèse des lectures en question⁶. On découvre ensuite le vrai cœur de cette partie : une très belle lecture de la réécriture féministe du conte-cadre des *Nuits* dans le roman *Ombre sultane* d'Assia Djebar, en contexte d'Algérie moderne hantée par l'islamisme radical. Isma et Hajila transposent les deux sœurs des *Nuits* mais, dans ce roman, elles sont en rivalité pour l'amour, l'une étant la seconde épouse d'un homme qui ne sera jamais désigné ici que comme « l'ennemi », l'autre étant « l'éveilleuse » de sa « sœur » en la poussant à l'émancipation. Les deux femmes fuiront cette demeure, emmenant avec elles l'enfant d'Isma. Les analyses qui suivent opposent le harem (qui est ici un appartement moderne et néanmoins cloîtré) et la ville, et encore la vie voilée et la vie sans voile (l'une a fait des études, n'a donc pas porté le voile durant l'adolescence, et transgresse l'interdit lors de sorties clandestines). Opposition également entre le harem et le hammam — ce dernier comme espace de solidarité féminine où se prépare l'échappée libre des deux héroïnes. Les histoires que se racontent ces femmes convergent toutes sur des destins étouffés à l'ombre du harem dès la fin de l'enfance ; quand les contes de Schéhérazade emplissent la chambre des merveilles et des rumeurs du monde, ceux d'*Ombre sultane* ressassent l'ensevelissement dans la nuit. Dans ce roman, le mariage est une exécution sans rémission, et c'est le viol de l'épouse rebelle par le mari qui déclenche l'écoute et la solidarité des autres femmes. Ici, écrit D. Jullien, « l'homme n'est qu'un mur mitoyen qui sépare les femmes » : « Roman du désamour, de la rupture, de la séparation, *Ombres sultanes* renverse le récit cadre des *Mille et Une Nuits* et le replie sur lui-même. »

Le chapitre iv : « l'aventure introspective » étudie les *Nuits* et leur postérité comme miroirs de l'art littéraire ; le roman feuilleton aura par exemple révélé dans le public moderne une figure du sultan affamé d'histoires et en puissance de vie ou de mort sur la conteuse ou l'écrivain chargés de son divertissement. Ainsi Virginia Woolf s'identifiera à Schéhérazade, confrontée à la tyrannie de son auditeur mais ne cédant pas sur son exigence

6. Voir récemment S. Enderwitz, « Sheherazad is One of Us: Practical Narrative, Theoretical Discussion and Feminist Discourse », *Marvels & Tales*, vol. 18, n° 2, Wayne University Press, États-Unis, 2004, p. 187-200.

éthique ou artistique. Comme Ulysse, Sinbad le marin hante l'œuvre de Joyce, et chez Proust c'est l'œuvre à faire qui est le tyran. Sur ce fond de toile, D. Jullien ouvre une passionnante enquête sur l'une des œuvres les plus curieuses de Butor : *Portrait de l'artiste en jeune singe* (1967), pour le dialogue qu'elle entretient avec l'histoire du deuxième calender. Mais auparavant un point rapide est proposé sur l'approche psychanalytiques des *Nuits* comme propédeutique à leur lecture-écriture introspective. Ici, la masse critique est si abondante que D. Jullien suggère qu'une synthèse systématique en soit un jour proposée ; ce n'est pas son propos ici, elle se borne donc à résumer la thèse de *The Use of Enchantment* de Bruno Bettelheim : les *Nuits* développeraient une « parabole de l'intégration » où le conflit du Moi (Schéhérazade) et du Ça (Schariar) se résout assez dialectiquement au prix d'un ressourcement du moi dans le ça comme puissance énergétique. La postérité de ce travail pionnier se condense en notes bibliographiques de bas de page, sans autre forme de procès ; effectivement, le travail reste à faire.

D. Jullien a préféré consacrer son talent au livre de Butor où des plagats de l'histoire du second calender forment matière de songes pour le narrateur employé dans la richissime bibliothèque d'un château bavarois, où le corpus alchimique se mêle aux œuvres du XVIII^e siècle français et à un registre historique des exécutions capitales au château. On sait que le second calender est un as de la calligraphie devenu singe à la suite de circonstances malheureuses, et démétamorphosé par une jeune magicienne qui y perdra la vie, le vouant à l'errance dans la culpabilité (puisqu'il est aussi le triste héros d'une histoire d'amour avec un adolescent qu'il tue involontairement). Butor défend une conception de la littérature « comme plagiat perpétuel », écrit D. Jullien, ce qui nous rappelle qu'avant qu'Isidore Ducasse n'écrivît dans ses *Poésies* que « le plagiat est nécessaire, le progrès l'implique », un auteur de contes orientaux à succès, Th.-S. Gueullette, prélevait l'intégralité de sa matière narrative sur tous les rayons de la bibliothèque — la *Bibliothèque orientale* de d'Herbelot et une dizaine de récits de voyageurs notamment⁷. Ainsi, explique D. Jullien, les *Mille et Une Nuits* dont se sont multipliés, à l'époque moderne, les manuscrits, les traductions, les imitations, etc., « illustrent de manière idéale la concep-

7. Je me permets de renvoyer à mon étude : « Du conte oriental comme encyclopédie narrative. Dépôts de savoir et matière de fiction dans les contes de Gueullette », *Féeries*, n° 6, « Le conte, les savoirs », Grenoble, Ellug, 2009. Disponible en ligne sur <<http://feeries.revues.org/index714.html>> [consulté le 16 septembre 2010]. Une édition critique complète des *Contes* de Gueullette (3 vol.) est désormais disponible chez Champion, coll. « Bibliothèque des Génies et des Fées », 2010.

tion que se fait Butor de la littérature comme un vaste répertoire de textes où l'on peut puiser à loisir» : d'où la figure du singe-écrivain, avatar du dieu des scribes et symbole de l'art d'imiter.

La suite de l'analyse entre dans un ordre de précision impossible à résumer ici ; notons simplement l'analogie de l'œil abîmé du narrateur avec la situation des trois borgnes de l'histoire des « Dames de Bagdad », et ce qui s'y joue allégoriquement des mésaventures de Butor avec les figures d'autorité intellectuelle à l'époque où il était étudiant en philosophie. Singe calligraphe, il le devient en composant son récit plus pour la vue (les typographies variées et la disposition de la page) que pour l'esprit. Ainsi l'autobiographie s'apparenterait plus à un *clus trover*, un art de (se) celer dans une forteresse de signes, qu'à une confession ouverte. Cette « muraille de textes » fut d'ailleurs une réponse aux *Mots* de Sartre, opposant un désinvestissement du moi dans la fragmentation de la marqueterie textuelle, à toute écriture de soi, fût-elle celle de Jean sans terre (Sartre) ou de l'écrivain torero de *L'Âge d'homme*. On ne saurait non plus résumer les analyses très fouillées que livre D. Jullien de l'ensemble de l'intertextualité au travail dans cette œuvre ; en revanche, laissons la conclure que « la lecture du conte est lecture de soi. Le singe calligraphe échappe à la mort en écrivant ; de même le calender comme tant d'autres personnages des *Mille et Une Nuits*, donne un récit en échange de sa vie ». Mais si depuis le romantisme, Schéhérazade est une figure de l'écrivain, le *Portrait* reste ambivalent car si d'un côté l'écrivain y prépare une seconde naissance en Égypte, le singe qui l'y figure y inscrit du manque, selon un rapport spéculaire risqué.

Avec ce bel ouvrage qui nous conduit de Restif à Butor en passant par Sue, Dumas, Mardrus et Assia Djebbar, avec les *Nuits* comme fil d'Ariane et toute la littérature comme toile de fond, c'est une forme de critique polyphonique que nous offre Dominique Jullien, illustrant sans doute ainsi l'adage proustien selon lequel « l'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi même » — ou méconnu ajouterai-je, dans d'autres livres ainsi redécouverts.

Jean-François Perrin