

## 6. Les hommes-récits

« Qu'est-ce qu'un personnage sinon la détermination de l'action? Qu'est-ce que l'action sinon l'illustration du personnage? Qu'est-ce qu'un tableau ou un roman qui n'est pas une description de caractères? Quoi d'autre y cherchons-nous, y trouvons-nous? »

Ces exclamations viennent d'Henry James et elles se trouvent dans son article célèbre *The Art of Fiction* (1884). Deux idées générales se font jour à travers elles. La première concerne la liaison indéfectible des différentes constituantes du récit : les personnages et l'action. Il n'y a pas de personnage hors de l'action, ni d'action indépendamment du personnage. Mais, subrepticement, une seconde idée apparaît dans les dernières lignes : si les deux sont indissolublement liés, l'un est quand même plus important que l'autre : les personnages. C'est-à-dire les caractères, c'est-à-dire la psychologie. Tout récit est « une description de caractères ».

Il est rare qu'on observe un cas si pur d'égoïsme qui se prend pour de l'universalisme. Si l'idéal théorique de James était un récit où tout est soumis à la psychologie des personnages, il est difficile d'ignorer l'existence de toute une tendance de la littérature où les actions ne sont pas là pour servir d'« illustration » au personnage mais où, au contraire, les personnages sont soumis à l'action; où, d'autre part, le mot « personnage » signifie tout autre chose qu'une cohérence psychologique ou description de caractère. Cette tendance dont l'*Odyssée* et le *Décameron*, les *Mille et une nuits* et le *Manuscrit trouvé à Saragosse* sont quelques-unes des manifestations les plus célèbres, peut être considérée comme un cas-limite d'a-psychologisme littéraire.

Essayons de l'observer de plus près en prenant comme exemple les deux dernières œuvres<sup>1</sup>.

On se contente habituellement, en parlant de livres comme *les Mille et une nuits*, de dire que l'analyse interne des caractères en est absente, qu'il n'y a pas de description des états psychologiques; mais cette manière de décrire l'a-psychologisme ne sort pas de la tautologie. Il faudrait, pour caractériser mieux ce phénomène, partir d'une certaine image de la marche du récit, lorsque celui-ci obéit à une structure causale. On pourra alors représenter tout moment du récit sous la forme d'une proposition simple, qui entre en relation de consécution (notée par un +) ou de conséquence (notée par ⇒) avec les propositions précédentes et suivantes.

La première opposition entre le récit prôné par James et celui des *Mille et une nuits* peut être illustrée ainsi : S'il y a une proposition « X voit Y », l'important pour James, c'est X, pour Chahrazade, Y. Le récit psychologique considère chaque action comme une voie qui ouvre l'accès à la personnalité de celui qui agit, comme une expression, sinon comme un symptôme. L'action n'est pas considérée en elle-même, elle est *transitive* envers son sujet. Le récit a-psychologique, au contraire, se caractérise par ses actions intransitives : l'action importe en elle-même et non comme indice de tel trait de caractère. Les *Mille et une nuits* relèvent, on peut dire, d'une littérature *prédicative* : l'accent tombera toujours sur le prédicat et non sur le sujet de la proposition. L'exemple le plus connu de cet effacement du sujet grammatical est l'histoire de Sindbad le marin. Même Ulysse sort plus déterminé de ses aventures que lui : on sait qu'il est rusé, prudent, etc. Rien de tout cela ne peut être dit de Sindbad : son récit (mené pourtant à la première personne) est impersonnel; on devrait le noter non « X voit Y » mais « On voit Y ». Seul le récit de voyage le plus froid peut rivaliser avec les histoires de Sindbad pour leur impersonnalité; mais non

1. L'accès au texte de ces livres pose encore des problèmes sérieux. On connaît l'histoire mouvementée des traductions des *Mille et une nuits*; ici on se référera à la nouvelle traduction de René Khawam (t. I : *Dames insignes et Serviteurs galants*; t. II : *Les Cœurs inhumains*, Paris, Albin Michel, 1965 et 1966) [les deux autres volumes de cette traduction sont parus depuis]; pour les contes encore non publiés dans cette traduction, à celle de Galland (Paris, Garnier-Flammarion, t. I-III, 1965). Pour le texte de Potocki, toujours incomplet en français, je me réfère au *Manuscrit trouvé à Saragosse* (Paris, Gallimard, 1958, 1967) et à *Avadoro, histoire espagnole* (t. I-IV, Paris, 1813).

tout récit de voyage : pensons au *Voyage sentimental* de Sterne!

La suppression de la psychologie se fait ici à l'intérieur de la proposition narrative; elle continue avec plus de succès encore dans le champ des relations entre propositions. Un certain trait de caractère provoque une action; mais il y a deux manières différentes pour le faire. On pourrait parler d'une causalité *immédiate* opposée à la causalité *médiatisée*. La première serait du type « X est courageux  $\Rightarrow$  X défie le monstre ». Dans la seconde, l'apparition de la première proposition ne serait suivie d'aucune conséquence; mais dans le cours du récit X apparaîtrait comme quelqu'un qui agit avec courage. C'est une causalité diffuse, discontinue, qui ne se traduit pas par une seule action, mais par des aspects secondaires d'une série d'actions, souvent éloignées les unes des autres.

Or *les Mille et une nuits* ne connaissent pas cette deuxième causalité. A peine nous a-t-on dit que les sœurs de la sultane sont jalouses, qu'elles mettent un chien, un chat, et un morceau de bois à la place des enfants de celle-ci. Cassime est avide : donc il va chercher de l'argent. Tous les traits de caractère sont immédiatement causals; dès qu'ils apparaissent, ils provoquent une action. La distance entre le trait psychologique et l'action qu'il provoque est d'ailleurs minimale; et plutôt que de l'opposition qualité/action, il s'agit de celle entre deux aspects de l'action, duratif/ponctuel, ou itératif/non-itératif. Sindbad aime voyager (trait de caractère)  $\Rightarrow$  Sindbad part en voyage (action) : la distance entre les deux tend vers une réduction totale.

Une autre manière d'observer la réduction de cette distance est de chercher si une même proposition attributive peut avoir, au cours du récit, plusieurs conséquences différentes. Dans un roman du XIX<sup>e</sup> siècle, la proposition « X est jaloux de Y » peut entraîner « X fuit le monde », « X se suicide », « X fait la cour à Y », « X nuit à Y ». Dans *les Mille et une nuits* il n'y a qu'une possibilité : « X est jaloux de Y  $\Rightarrow$  X nuit à Y ». La stabilité du rapport entre les deux propositions prive l'antécédent de toute autonomie, de tout sens intransitif. L'implication tend à devenir une identité. Si les conséquents sont plus nombreux, l'antécédent aura une plus grande valeur propre.

On touche ici à une propriété curieuse de la causalité psychologique. Un trait de caractère n'est pas simplement la cause d'une action, ni simplement son effet : il est les deux à la fois, tout comme l'action. X tue

sa femme parce qu'il est cruel; mais il est cruel parce qu'il tue sa femme. L'analyse causale du récit ne renvoie pas à une origine, première et immuable, qui serait le sens et la loi des images ultérieures; autrement dit, à l'état pur, il faut pouvoir saisir cette causalité hors du temps linéaire. La cause n'est pas un *avant* primordial, elle n'est qu'un des éléments du couple « cause-effet » sans que l'un soit par là-même supérieur à l'autre.

Il serait donc plus juste de dire que la causalité psychologique double la causalité événementielle (celle des actions) plutôt qu'elle n'interfère avec celle-ci. Les actions se provoquent les unes les autres; et, par surcroît, un couple cause-effet psychologique apparaît, mais sur un plan différent. C'est ici que peut se poser la question de la cohérence psychologique : ces « suppléments » caractériels peuvent former ou non un système. *Les Mille et une nuits* en offrent à nouveau un exemple extrême. Prenons le fameux conte d'Ali Baba. La femme de Cassim, frère d'Ali Baba, est inquiète de la disparition de son mari. « Elle passa la nuit dans les pleurs. » Le lendemain, Ali Baba apporte le corps de son frère en morceaux et dit, en guise de consolation : « Belle-sœur, voilà un sujet d'affliction pour vous d'autant plus grand que vous vous y attendiez moins. Quoique le mal soit sans remède, si quelque chose néanmoins est capable de vous consoler, je vous offre de joindre le peu de bien que Dieu m'a envoyé au vôtre, en vous épousant... » Réaction de la belle-sœur : « Elle ne refusa pas le parti, elle le regarda au contraire comme un motif raisonnable de consolation. En essuyant ses larmes, qu'elle avait commencé de verser en abondance, en supprimant les cris perçants ordinaires aux femmes qui ont perdu leurs maris, elle témoigna suffisamment à Ali Baba qu'elle acceptait son offre... » (Galland, III). Ainsi passe du désespoir à la joie la femme de Cassim. Les exemples similaires sont innombrables.

Évidemment, en contestant l'existence d'une cohérence psychologique, on entre dans le domaine du bon sens. Il y a sans doute une autre psychologie où ces deux actes consécutifs forment une unité. Mais *les Mille et une nuits* appartiennent au domaine du bon sens (du folklore); et l'abondance des exemples suffit pour se convaincre qu'il ne s'agit pas ici d'une autre psychologie, ni même d'une anti-psychologie, mais bien d'a-psychologie.

Le personnage n'est pas toujours, comme le prétend James, la

détermination de l'action; et tout récit ne consiste pas en une « description de caractères ». Mais qu'est-ce alors que le personnage? *Les Mille et une nuits* nous donnent une réponse très nette que reprend et confirme le *Manuscrit trouvé à Saragosse* : le personnage, c'est une histoire virtuelle qui est l'histoire de sa vie. Tout nouveau personnage signifie une nouvelle intrigue. Nous sommes dans le royaume des hommes-récits.

Ce fait affecte profondément la structure du récit.

## DIGRESSIONS ET ENCHÂSSEMENTS

L'apparition d'un nouveau personnage entraîne inmanquablement l'interruption de l'histoire précédente, pour qu'une nouvelle histoire, celle qui explique le « je suis ici maintenant » du nouveau personnage, nous soit racontée. Une histoire seconde est englobée dans la première; ce procédé s'appelle *enchâssement*.

Ce n'est évidemment pas la seule justification de l'enchâssement. *Les Mille et une nuits* nous en offrent déjà d'autres : ainsi dans « Le pêcheur et le djinn » (Khawam, II) les histoires enchâssées servent comme arguments. Le pêcheur justifie son manque de pitié pour le djinn par l'histoire de Doubane; à l'intérieur de celle-ci le roi défend sa position par celle de l'homme jaloux et de la perruche; le vizir défend la sienne par celle du prince et de la goule. Si les personnages restent les mêmes dans l'histoire enchâssée et dans l'histoire enchâssante, cette motivation même est inutile : dans l'« Histoire des deux sœurs jalouses de leur cadette » (Galland, III) le récit de l'éloignement des enfants du sultan du palais et de leur reconnaissance par le sultan englobe celui de l'acquisition des objets magiques; la succession temporelle est la seule motivation. Mais la présence des hommes-récits est certainement la forme la plus frappante de l'enchâssement.

La structure formelle de l'enchâssement coïncide (et ce n'est pas là, on s'en doute, une coïncidence gratuite) avec celle d'une forme syntaxique, cas particulier de la subordination, à laquelle la linguistique moderne donne précisément le nom d'enchâssement (*embedding*). Pour mettre cette structure à nu, prenons cet exemple

allemand (la syntaxe allemande permettant des enchâssements beaucoup plus spectaculaires<sup>1</sup>) :

*Derjenige, der den Mann, der den Pfahl, der auf der Brücke, der auf dem Weg, der nach Worms führt, liegt, steht, umgeworfen hat, anzeigt, bekommt eine Belohnung.* (Celui qui indique la personne qui a renversé le poteau qui est dressé sur le pont qui se trouve sur le chemin qui mène à Worms recevra une récompense.)

Dans la phrase, l'apparition d'un nom provoque immédiatement une proposition subordonnée qui, pour ainsi dire, en raconte l'histoire; mais comme cette deuxième proposition contient aussi un nom, elle demande à son tour une proposition subordonnée, et ainsi de suite, jusqu'à une interruption arbitraire, à partir de laquelle on reprend, tour à tour, chacune des propositions interrompues. Le récit à enchâssement a exactement la même structure, le rôle du nom étant joué par le personnage : chaque nouveau personnage entraîne une nouvelle histoire.

*Les Mille et une nuits* contiennent des exemples d'enchâssement non moins vertigineux. Le record semble tenu par celui que nous offre l'histoire de la malle sanglante (Khawam, I). En effet ici

Chahrazade raconte que

Dja'far raconte que

le tailleur raconte que

le barbier raconte que

son frère (et il en a six) raconte que...

La dernière histoire est une histoire au cinquième degré; mais il est vrai que les deux premiers degrés sont tout à fait oubliés et ne jouent plus aucun rôle. Ce qui n'est pas le cas d'une des histoires du *Manuscrit trouvé à Saragosse* (Avadoro, III) où

Alphonse raconte que

Avadoro raconte que

Don Lopé raconte que

Busqueros raconte que

Frasquetta raconte que...

1. Je l'emprunte à Kl. Baumgärtner, « Formale Erklärung poetischer Texte », in *Matematik und Dichtung*, Munich, Nymphenburger, 1965, p. 77.

et où tous les degrés, à part le premier, sont étroitement liés et incompréhensibles si on les isole les uns des autres<sup>1</sup>.

Même si l'histoire enchâssée ne se relie pas directement à l'histoire enchâssante (par l'identité des personnages), des passages de personnages sont possibles d'une histoire à l'autre. Ainsi le barbier intervient dans l'histoire du tailleur (il sauve la vie du bossu). Quant à Frassetta, elle traverse tous les degrés intermédiaires pour se retrouver dans l'histoire d'Avadoro (c'est elle la maîtresse du chevalier de Tolède); et de même Busqueros. Ces passages d'un degré à l'autre ont un effet comique dans le *Manuscrit*.

Le procédé d'enchâssement arrive à son apogée avec l'auto-enchâssement, c'est-à-dire lorsque l'histoire enchâssante se trouve, à quelque cinquième ou sixième degré, enchâssée par elle-même. Cette « dénudation du procédé » est présente dans *les Mille et une nuits* et on connaît le commentaire que fait Borges à ce propos : « Aucune [interpolation] n'est plus troublante que celle de la six cent deuxième nuit, magique entre les nuits. Cette nuit-là, le roi entend de la bouche de la reine sa propre histoire. Il entend l'histoire initiale, qui embrasse toutes les autres, qui — monstrueusement — s'embrasse elle-même... Que la reine continue et le roi immobile entendra pour toujours l'histoire tronquée des *Mille et une nuits*, désormais infinie et circulaire... » Rien n'échappe plus au monde narratif, recouvrant l'ensemble de l'expérience.

L'importance de l'enchâssement se trouve indiquée par les dimensions des histoires enchâssées. Peut-on parler de digressions lorsque celles-ci sont plus longues que l'histoire dont elles s'écartent? Peut-on considérer comme un supplément, comme un enchâssement gratuit tous les contes des *Mille et une nuits* parce qu'ils sont tous

1. Je ne me propose pas ici d'établir tout ce qui dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse*, vient des *Mille et une nuits*, mais la part en est certainement très grande. Je me contente de signaler quelques-unes des coïncidences les plus frappantes : les noms de Zibeddé et Emina, les deux sœurs maléfiques, rappellent ceux de Zobéïde et Amine (« Histoire de trois calenders... », Galland, I); le bavard Busqueros qui empêche le rendez-vous de Don Lopé est lié au barbier bavard qui accomplit la même action (Khawam, I); la femme charmante se transformant en vampire est présente dans « Le prince et la goule » (Khawam, II); les deux femmes d'un homme qui se réfugient en son absence dans le même lit apparaissent dans l'« Histoire des amours de Camaralzaman » (Galland, II), etc. Mais ce n'est bien sûr pas l'unique source du *Manuscrit*.

enchâssés dans celui de Chahrazade? De même dans le *Manuscrit* : alors que l'histoire de base semblait être celle d'Alphonse, c'est le loquace Avadoro qui, en fait, couvre par ses récits plus des trois quarts du livre.

Mais quelle est la signification interne de l'enchâssement, pourquoi tous ces moyens se trouvent-ils rassemblés pour lui donner de l'importance? La structure du récit nous en fournit la réponse : l'enchâssement est une mise en évidence de la propriété la plus essentielle de tout récit. Car le récit enchâssant, c'est le *récit d'un récit*. En racontant l'histoire d'un autre récit, le premier atteint son thème fondamental et en même temps se réfléchit dans cette image de soi-même; le récit enchâssé est à la fois l'image de ce grand récit abstrait dont tous les autres ne sont que des parties infimes, et aussi du récit enchâssant qui le précède directement. Être le récit d'un récit, c'est le sort de tout récit, qui se réalise à travers l'enchâssement.

*Les Mille et une nuits* révèlent et symbolisent cette propriété du récit avec une netteté particulière. On dit souvent que le folklore se caractérise par la répétition d'une même histoire; et en effet il n'est pas rare, dans un des contes arabes, que la même aventure soit rapportée deux fois, sinon plus. Mais cette répétition a une fonction précise, qu'on ignore : elle sert non seulement à réitérer la même aventure mais aussi à introduire le récit qu'un personnage en fait; or, la plupart du temps c'est ce récit qui compte pour le développement ultérieur de l'intrigue. Ce n'est pas l'aventure vécue par la reine Badoure qui lui mérite la grâce du roi Armanos mais le récit qu'elle en fait (« Histoire des amours de Camaralzaman », Galland, II). Si Tourmente ne peut pas faire avancer sa propre intrigue, c'est qu'on ne lui permet pas de raconter son histoire au khalife (« Histoire de Ganem », Galland, II). Le prince Firouz gagne le cœur de la princesse de Bengale non en vivant son aventure mais en la lui racontant (« Histoire du cheval enchanté », Galland, III). L'acte de raconter n'est jamais, dans les *Mille et une nuits*, un acte transparent; au contraire, c'est lui qui fait avancer l'action.

## LOQUACITÉ ET CURIOSITÉ. VIE ET MORT

L'opacité du procès d'énonciation reçoit dans le conte arabe une interprétation qui ne laisse plus de doute quant à son importance. Si tous les personnages ne cessent pas de raconter des histoires, c'est que cet acte a reçu une consécration suprême : raconter égale vivre. L'exemple le plus évident est celui de Chahrazade elle-même qui vit uniquement dans la mesure où elle peut continuer à raconter; mais cette situation est répétée sans cesse à l'intérieur du conte. Le derviche a mérité la colère d'un ifrit; mais en lui racontant l'histoire de l'envieux, il obtient sa grâce (« Le portefaix et les dames », Khawam, I). L'esclave a accompli un crime; pour sauver sa vie, son maître n'a qu'une seule voie : « Si tu me racontes une histoire plus étonnante que celle-ci, je pardonnerai à ton esclave. Sinon, j'ordonnerai qu'il soit tué », a dit le khalife (« La malle sanglante », Khawam, I). Quatre personnes sont accusées du meurtre d'un bossu; l'un d'entre eux, inspecteur, dit au roi : « O Roi fortuné, nous feras-tu don de la vie, si je te raconte l'aventure qui m'est advenue hier, avant que je ne rencontre le bossu, introduit par ruse dans ma propre maison? Elle est certainement plus étonnante que l'histoire de cet homme. — Si elle est comme tu le dis, je vous laisserai la vie à tous les quatre, répondit le Roi. » (« Un cadavre itinérant », Khawam, I).

Le récit égale la vie; l'absence de récit, la mort. Si Chahrazade ne trouve plus de contes à raconter, elle sera exécutée. C'est ce qui arrive au médecin Doubane lorsqu'il est menacé par la mort : il demande au roi la permission de raconter l'histoire du crocodile; on le lui refuse et il périt. Mais Doubane se venge par le même moyen et l'image de cette vengeance est une des plus belles des *Mille et une nuits* : il offre au roi impitoyable un livre que celui-ci doit lire pendant qu'on coupe la tête à Doubane. Le bourreau fait son travail; la tête de Doubane dit :

« — O roi, tu peux compulser le livre.

Le roi ouvrit le livre. Il en trouva les pages collées les unes aux autres. Il mit son doigt dans sa bouche, l'humecta de salive et tourna la première page. Puis il tourna la seconde et les suivantes. Il continua d'agir de la sorte, les pages ne s'ouvrant qu'avec difficulté, jusqu'à ce qu'il fût arrivé au septième feuillet. Il regarda la page et n'y vit rien d'écrit :

— O médecin, dit-il, je ne vois rien d'écrit sur ce feuillet.

— Tourne encore les pages, répondit la tête.

Il ouvrit d'autres feuillets et ne trouva encore rien. Un court moment s'était à peine écoulé que la drogue pénétra en lui : le livre était imprégné de poison. Alors il fit un pas, vacilla sur ses jambes et se pencha vers le sol... » (« Le pêcheur et le djinn », Khawam, II).

La page blanche est empoisonnée. Le livre qui ne raconte aucun récit tue. L'absence de récit signifie la mort.

A côté de cette illustration tragique de la puissance du non-récit, en voici une autre, plus plaisante : un derviche racontait à tous les passants quel était le moyen de s'approprier l'oiseau qui parle; mais ceux-ci avaient tous échoué, et s'étaient transformés en pierres noires. La princesse Parizade est la première à s'emparer de l'oiseau, et elle libère les autres candidats malheureux. « La troupe voulut voir le derviche en passant, le remercier de son bon accueil et de ses conseils salutaires qu'ils avaient trouvés sincères; mais il était mort et l'on n'a pu savoir si c'était de vieillesse, ou parce qu'il n'était plus nécessaire pour enseigner le chemin qui conduisait à la conquête des trois choses dont la princesse Parizade venait de triompher. » (« Histoire des deux sœurs », Galland, III). L'homme n'est qu'un récit; dès que le récit n'est plus nécessaire, il peut mourir. C'est le narrateur qui le tue, car il n'a plus de fonction.

Enfin, le récit imparfait égale aussi, dans ces circonstances, la mort. Ainsi l'inspecteur qui prétendait que son histoire était meilleure que celle du bossu, la termine en s'adressant au roi : « Telle est l'histoire étonnante que je voulais te raconter, tel est le récit que j'ai entendu hier et que je te rapporte aujourd'hui dans tous ses détails. N'est-il pas plus prodigieux que l'aventure du bossu? — Non, il ne l'est pas, et ton affirmation ne correspond pas à la réalité, répondit le roi de la Chine. Il faut que je vous fasse pendre tous les quatre. » (Khawam, I).

L'absence de récit n'est pas la seule contrepartie du récit-vie; vouloir entendre un récit, c'est aussi courir des dangers mortels. Si la loquacité sauve de la mort, la curiosité l'entraîne. Cette loi est à la base de l'intrigue d'un des contes les plus riches, « Le portefaix et les dames » (Khawam, I). Trois jeunes dames de Bagdad reçoivent chez elles des hommes inconnus; elles leur posent une seule condition, comme récompense des plaisirs qui les attendent : « sur tout ce que

vous verrez, ne demandez aucune explication ». Mais ce que les hommes voient est si étrange qu'ils demandent que les trois dames racontent leur histoire. A peine ce souhait est-il formulé, que les dames appellent leurs esclaves. « Chacun d'eux choisit son homme, se précipita sur lui et le renversa à terre en le frappant du plat de son sabre. » Les hommes doivent être tués car la demande d'un récit, la curiosité est passible de mort. Comment s'en sortiront-ils? Grâce à la curiosité de leurs bourreaux. En effet, une des dames dit : « Je leur permets de sortir pour s'en aller sur le chemin de leur destinée, à la condition de raconter chacun son histoire, de narrer la suite des aventures qui l'ont mené à nous rendre visite dans notre maison. S'ils refusent, vous leur couperez la tête. » La curiosité du récepteur, quand elle n'égale sa propre mort, rend la vie aux condamnés ; ceux-ci, en revanche, ne peuvent s'en tirer qu'à condition de raconter une histoire. Enfin, troisième renversement : le khalife qui, travesti, était parmi les invités des trois dames, les convoque le lendemain à son palais ; il leur pardonne tout ; mais à une condition : raconter... Les personnages de ce livre sont obsédés par les contes ; le cri des *Mille et une nuits* n'est pas « La bourse ou la vie ! » mais « Un récit ou la vie ! »

Cette curiosité est source à la fois d'innombrables récits et de dangers incessants. Le derviche peut vivre heureux en compagnie des dix jeunes gens, tous borgnes de l'œil droit, à une seule condition : « ne pose aucune question indiscrète ni sur notre infirmité si sur notre état ». Mais la question est posée et le calme disparaît. Pour chercher la réponse, le derviche va dans un palais magnifique ; il y vit comme un roi, entouré de quarante belles dames. Un jour elles s'en vont, en lui demandant, s'il veut rester dans ce bonheur, de ne pas entrer dans une certaine pièce ; elles le préviennent : « Nous avons bien peur que tu ne puisses te défendre de cette curiosité indiscrète qui sera la cause de ton malheur. » Bien entendu, entre le bonheur et la curiosité, le derviche choisit la curiosité. De même Sindbad, malgré tous ses malheurs, repart après chaque voyage : il veut que la vie lui raconte de nouveaux et de nouveaux récits.

Le résultat palpable de cette curiosité, ce sont *les Mille et une nuits*. Si ses personnages avaient préféré le bonheur, le livre n'aurait pas existé.

Pour que les personnages puissent vivre, ils doivent raconter. C'est ainsi que le récit premier se subdivise et se multiplie en mille et une nuits de récits. Essayons maintenant de nous placer au point de vue opposé, non plus celui du récit enchâssant, mais celui du récit enchâssé, et de nous demander : pourquoi ce dernier a-t-il besoin d'être repris dans un autre récit? Comment s'expliquer qu'il ne se suffise pas à lui-même mais qu'il ait besoin d'un prolongement, d'un cadre dans lequel il devient la simple partie d'un autre récit?

Si l'on considère ainsi le récit non comme englobant d'autres récits, mais comme s'y englobant lui-même, une curieuse propriété se fait jour. Chaque récit semble avoir quelque chose *de trop*, un excédent, un supplément, qui reste en dehors de la forme fermée produite par le développement de l'intrigue. En même temps, et par là-même, ce quelque chose de plus, propre au récit, est aussi quelque chose de moins ; le supplément est aussi un manque ; pour suppléer à ce manque créé par le supplément, un autre récit est nécessaire. Ainsi le récit du roi ingrat, qui fait périr Doubane après que celui-ci lui a sauvé la vie, a quelque chose de plus que ce récit lui-même ; c'est d'ailleurs pour cette raison, en vue de ce supplément, que le pêcheur le raconte ; supplément qui peut se résumer en une formule : il ne faut pas avoir pitié de l'ingrat. Le supplément demande à être intégré dans une autre histoire ; ainsi il devient le simple argument qu'utilise le pêcheur lorsqu'il vit une aventure semblable à celle de Doubane, vis-à-vis du djinn. Mais l'histoire du pêcheur et du djinn a aussi un supplément qui demande un nouveau récit ; et il n'y a pas de raison pour que cela s'arrête quelque part. La tentative de suppléer est donc vaine : il y aura toujours un supplément qui attend un récit à venir.

Ce supplément prend plusieurs formes dans *les Mille et une nuits*. L'une des plus connues est celle de l'argument comme dans l'exemple précédent : le récit devient un moyen de convaincre l'interlocuteur. D'autre part, aux niveaux plus élevés d'enchâssement, le supplément se transforme en une simple formule verbale, en une sentence, destinée autant à l'usage des personnages qu'à celui des lecteurs. Enfin une intégration plus grande du lecteur est également possible (mais elle n'est pas caractéristique des *Mille et une nuits*) : un comportement provoqué par la lecture est aussi un supplément ; et une loi

s'instaure : plus ce supplément est consommé à l'intérieur du récit, moins ce récit provoque de réaction de la part de son lecteur. On pleure à la lecture de *Manon Lescaut* mais non à celle des *Mille et une nuits*.

Voici un exemple de sentence morale. Deux amis se disputent sur l'origine de la richesse : suffit-il d'avoir de l'argent au départ ? Suit l'histoire qui illustre une des thèses défendues ; puis vient celle qui illustre l'autre thèse ; et à la fin on conclut : « L'argent n'est pas toujours un moyen sûr pour en amasser d'autre et devenir riche. » (« Histoire de Cogia Hassan Alhabbal », Galland, III).

De même que pour la cause et l'effet psychologiques, il s'impose de penser ici cette relation logique hors du temps linéaire. Le récit précède ou suit la maxime, ou les deux à la fois. De même, dans le *Décameron*, certaines nouvelles sont créées pour illustrer une métaphore (par exemple « racler le tonneau ») et en même temps elles la créent. Il est vain de se demander aujourd'hui si c'est la métaphore qui a engendré le récit, ou le récit qui a engendré la métaphore. Borges a même proposé une explication inversée de l'existence du recueil entier : « Cette invention [les récits de Chahrazade]... est, paraît-il, postérieure au titre et a été imaginée pour le justifier. » La question de l'origine ne se pose pas ; nous sommes hors de l'origine et incapables de la penser. Le récit suppléé n'est pas plus originel que le récit suppléant ; ni l'inverse ; chacun d'eux renvoie à un autre, dans une série de reflets qui ne peut prendre fin que si elle devient éternelle : ainsi par auto-enchâssement.

Tel est le foisonnement incessant des récits dans cette merveilleuse machine à raconter que sont les *Mille et une nuits*. Tout récit doit rendre explicite son procès d'énonciation ; mais pour cela il est nécessaire qu'un nouveau récit apparaisse où ce procès d'énonciation n'est plus qu'une partie de l'énoncé. Ainsi l'histoire racontante devient toujours aussi une histoire racontée, en laquelle la nouvelle histoire se réfléchit et trouve sa propre image. D'autre part, tout récit doit en créer de nouveaux ; à l'intérieur de lui-même, pour que ses personnages puissent vivre ; et à l'extérieur de lui-même, pour y faire consommer le supplément qu'il comporte inévitablement. Les multiples traducteurs des *Mille et une nuits* semblent tous avoir subi la puissance de cette machine narrative : aucun n'a pu se contenter d'une traduction simple et fidèle de l'original ; chaque traducteur a ajouté et supprimé des histoires (ce qui est aussi une manière de

créer de nouveaux récits, le récit étant toujours une sélection) ; le procès d'énonciation réitéré, la traduction, représente à lui tout seul un nouveau conte qui n'attend plus son narrateur : Borges en a raconté une partie dans « Les traducteurs des *Mille et une nuits* ».

Il y a donc tant de raisons pour que les récits ne s'arrêtent jamais qu'on se demande involontairement : que se passe-t-il avant le premier récit ? et qu'arrive-t-il après le dernier ? Les *Mille et une nuits* n'ont pas manqué d'apporter la réponse, ironique s'il en est, pour ceux qui veulent connaître l'avant et l'après. La première histoire, celle de Chahrazade commence par ces mots, valables dans tous les sens (mais on ne devrait pas ouvrir le livre pour les chercher, on devrait les deviner, tant ils sont bien à leur place) : « On raconte... » Inutile de chercher l'origine des récits dans le temps, c'est le temps qui s'origine dans le récit. Et si avant le premier récit il y a « on a raconté », après le dernier il y a « on racontera » : pour que l'histoire s'arrête, on doit nous dire que le khalife émerveillé ordonne qu'on l'inscrive en lettres d'or dans les annales du royaume ; ou encore que « cette histoire... se répandit et fut racontée partout dans ses moindres détails ».

1967.