

Sommaire / Indice

P.

ABOUBAKR CHRAÏBI, ILARIA VITALI, <i>Les Mille et Une Nuits : variations françaises</i>	3
ABDEFATTAH KILITO, <i>Les Nuits et le Fataliste</i>	15
JEAN-PAUL SERMAIN, <i>Galland et les Mille et Une Nuits : un mythe, un trésor, un genre, un texte</i>	21
RICHARD VAN LEEUWEN, <i>Religion and oriental tales in the 18th century : the emergence of the fantastic genre</i>	35
RAYMONDE ROBERT, <i>La mise en scène du mal et des pouvoirs démoniaques dans deux récits orientaux de la fin du XVIII^e siècle : Vathek et ses épisodes (Beckford), Histoire de Maugraby (Cazotte)</i>	57
SVETLANA PANYUTA, <i>Les Mille et Une Nuits et la deuxième vague des contes des fées à la mode au XVIII^e siècle : le cas de l'abbé Voisenon</i>	73
DOMINIQUE JULLIEN, <i>Vautrin génie balzacien</i>	83
ÉVANGHÉLIA STEAD, <i>Joseph-Charles Mardrus : les riches heures d'un livre-monument</i>	105
ILARIA VITALI, « Traduire les spectacles du livre » : des Mille et Une Nuits de Joseph-Charles Mardrus à Shéhérazade des Ballets russes	127
MARIE MOSSÉ, <i>Sultans mélancoliques de Pierre Loti : Les Mille et Une Nuits au chevet de « l'homme malade de l'Europe » ?</i>	145
ANNA ZOPPELLARI, <i>Shéhérazade veuve et symboliste : les réécritures d'Henri de Régnier</i>	159
CYRILLE FRANÇOIS, <i>Un « coup de baguette magique » : le mythe de Shéhérazade par Jules Supervielle</i>	169
ISABELLE BERNARD, WAËL RABADI, <i>Mille et Une Nuits Théâtre de Bertrand Raynaud : une variation pour la scène contemporaine</i>	181
YVES OUALLET, <i>La cinquième saison. Albucius, les Mille et Une Nuits du monde romain</i>	199
ISABELLE BERNARD, <i>Une variation originale sur les Mille et Une Nuits : Schéhérazade (1995) de Florence Miailhe</i>	215
RACHID MENDJELI, <i>Shéhérazade dans le cinéma français. « Une belle infidèle » ?</i>	231
GEORGES A. BERTRAND, <i>Les Nuits en images</i>	245
ULRICH MARZOLPH, <i>Iznogoud and the Thousand and One Night</i>	261



INSTITUT NATIONAL DES LANGUES ET CIVILISATIONS ORIENTALES
inalco

UNIVERSITÀ FRANCO ITALIENNE
UNIVERSITÀ ITALO FRANCESE

INSTITUT FRANÇAIS
ITALIA

Pubblicato con il contributo del Dipartimento di Lingue,
Letterature e Culture Moderne (LILEC) dell'Università di Bologna,
dell'Institut National des Langues et Civilisations Orientales (Inalco),
dell'Università Italo-Francese (UIF/UFI) e dell'Institut Français Italia

SHÉHÉRAZADE VEUVE ET SYMBOLISTE : LES RÉÉCRITURES D'HENRI DE RÉGNIER

ANNA ZOPPELLARI

Parmi les différentes réécritures des *Mille et Une Nuits*, celles d'Henri de Régnier se distinguent par leur caractère à la fois traditionnel et novateur, par leur capacité à relire le mythe de la femme-narratrice, à le faire revivre et à le brouiller en mélangeant des éléments différents suivant une logique complexe parfois contradictoire. Henri de Régnier introduit ce personnage dans deux textes brefs, publiés vers la fin de sa vie : un récit paru en 1926 et intitulé *Le Veuvage de Scheherazade*, et une pièce publiée en 1930 avec le titre *Entre elles*.¹ Dans la publication de 1930, les deux textes feront partie d'un quatrain dont le premier récit a comme décor une Venise décadente de fin XVIII^e siècle (*Le Voyage d'amour ou l'initiation vénitienne*). Le deuxième texte est bien sûr *Le Veuvage de Scheherazade*, le troisième, intitulé *Le Vrai bonheur*, transporte le décor dans le Paris de la Belle Époque où nous suivons l'histoire de Germaine de Gaillandre, femme de la bonne société qui tombe amoureuse d'un jeune homme et abandonne tout pour cet amour ; dans le dernier texte, nous retrouvons finalement Mme de Gaillandre et Scheherazade à une époque non déterminée, qui s'entre-tiennent dans le palais de la conteuse arabe. Par rapport à l'immense production littéraire de leur auteur, *Le Veuvage de Scheherazade* et *Entre elles* sont deux textes mineurs, au style et aux buts assez différents, mais qui constituent les deux facettes d'une même médaille où le personnage féminin apparaît sous des lumières contrastées, mais, somme toute, complémentaires. Le récit, à travers un ton fon-

¹ Pour la transcription du nom (Scheherazade) et les références bibliographiques, nous utilisons l'édition du Mercure de France de 1930, H. DE RÉGNIER, « Le veuvage de Scheherazade », dans *Le voyage d'amour ou l'Initiation vénitienne*, Paris, Mercure de France, 1930. Dorénavant VS directement dans le texte.

cièrement allégorique et l'image d'une Scheherazade ennuyée et inquiète, propose le motif de la crise de la narration et de la nécessité d'apprendre à écouter. Dans le dialogue, le style se fait triste et parodique à la fois, et l'exaltation de l'Amour sur laquelle se termine le texte de 1926 devient, en 1930, une lamentation féminine contre l'inconstance masculine et une revendication saphique d'une autonomie amoureuse. Notre article sera consacré foncièrement à l'analyse du récit, mais nous ne manquerons pas de faire référence au dialogue, notamment pour ses liens évidents avec le récit de 1926.

La relation avec l'hypotexte fondamental (*Les Mille et Une Nuits*) se fait sur le plan de la suite et de la transformation d'un modèle prestigieux. *Le Veuvage de Scheherazade* repose sur une série de continuations, renversements et dédoublements dont le but est de mettre en valeur les « muettes paroles » sur lesquelles l'histoire s'achève et qui trouvent leur référence dans le motif de l'« accord silencieux » de l'« Ange musicien » (poème d'Henri de Régnier, 1921) ainsi que de la plus connue « musicienne du silence » de « Sainte » (Stéphane Mallarmé, 1865).

Régner et le pastiche

Le lien de Régner avec l'art du pastiche est complexe et doit être considéré dans les deux directions : l'écrivain a été pastiché et il a été pasticheur. On connaît « L'affaire Lemoine par Henri de Régner », le pastiche de Proust publié dans *Le Figaro* le 6 mars 1909, Henry de Régner étant un modèle persistant, dans l'œuvre de Proust, comme l'a montré Jean Milly. Régner a été pasticheur lui-même. Déjà Paul Léautaud, dans son étude sur l'écrivain publiée en 1904, précisait que les « conteurs du XVIII^e siècle »² étaient les modèles des romans de l'écrivain : « il leur a pris quelque peu leur style, ce style rapide, sec et net, tout en étant très souvent tendre et passionné ».³ Dans *Le Bon Plaisir* (1902), Léautaud retrouvait « le caractère des Mémoires sur quelques années du règne de Louis XIV ».⁴ Le roman se termine par « un léger pastiche, si parfait qu'on s'y trompe, [... des] Mémoires d'un certain M. de Collarceaux ». Henri de Ré-

² P. LÉAUTAUD, *Henri de Régner*, Paris, Bibliothèque internationale d'édition, 1904, p. 21.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 30.

gnier, conclut Paul Léautaud, « a l'air de se souvenir » plutôt que « d'imaginer ».⁵ Plus récemment, Bernard Quiriny est revenu sur l'idée que déjà dans « ses romans anciens » l'écrivain « recréait un XVIII^e siècle galant et champêtre, plein de bouffonneries et d'anecdotes, en pastichant la langue des moralistes ».⁶ Acceptons donc cet hypotexte dans les premiers textes narratifs. Du côté des pastiches poétiques, nous retenons un exemple qui nous rapporte à une époque plus proche de l'écrivain, et notamment aux « Stances baudelairiennes » que Régnier publia dans la *Revue de Paris* le 15 avril 1921. Sur le plan de la référence aux *Nuits*, il faut enfin retenir les renvois dans l'œuvre autobiographique à la traduction de Galland, la fortune de la traduction de Joseph-Charles Mardrus à l'époque de la publication des textes qui nous intéressent, le fait que Régnier possédait une copie du *Livre des Mille Nuits et Une Nuit* et la correspondance entre le poète et Mardrus.

Scheherazade chez Régnier

Le récit fut publié par une jeune maison d'édition de Liège, À la Lampe d'Aladdin. Ce nom qui est à lui seul tout un programme, est aussi le nom de la collection qui accueille le livre, et dans laquelle, de 1926 à 1937, une trentaine de volumes signés Jean Giraudoux, Valéry Larbaud, André Gide, Paul Morand et d'autres seront publiés. Dans le *Répertoire des pastiches et parodies* de Paul Aron et Jacques Espagnon, le texte d'Henri de Régnier est mentionné comme légèrement allégorique et inspiré des *Mille et Une Nuits*.⁷ En effet, il se présente comme une suite et il est construit à partir d'une réinterprétation du motif du récit cadre des *Nuits*, avec des changements et des renversements importants qui répondent à la fois à l'exigence de puiser dans un fond mythique et d'amplifier des habitudes d'écriture et des principes qui remontent à la doctrine symboliste : « l'antinaturalisme, l'individualisme, la symbolisation de l'idée, l'idéalisme ».⁸

⁵ *Ibid.*

⁶ B. QUIRINY, *Monsieur Spleen*, Paris, Seuil, 2013, ch. « Mi-Novembre à Versailles ». Édition Kindle, pos. 61.

⁷ Cf. p. 367.

⁸ L. NISSIM, « La retraite et le silence. Sur Vestigia Flammae (1921) et Flamma tenax (1928) », dans B. VIBERT (dir.), *Henri de Régnier, tel qu'en lui-même enfin ?*, Paris, Classiques Garnier, « Études dix-neuviémistes », 2014, p. 167.

Avec *Le Veuvage de Scheherazade*, Henri de Régnier nous projette dans un temps indéfini, successif à la mille-et-unième nuit. Scheherazade a désormais l'anneau qui lui garantit la vie sauve, mais ses histoires semblent avoir perdu l'attrait qui permettait à la femme de saisir l'attention de son auditoire. Schariar ne témoigne plus de véritable intérêt pour sa concubine, il est distrait et se préoccupe des problèmes du royaume : le peuple est pauvre et fâché à cause des dépenses dues aux caprices de la sultane, qui éloigneraient le sultan de son travail. Pour ce manque d'intérêt, Scheherazade, dont la renommée de narratrice s'était répandue dans le royaume entier, est touchée dans son orgueil... Nous n'allons pas continuer dans un résumé qui ne rendrait pas la beauté du récit, récit qu'il vaut mieux lire directement ; nous allons nous limiter à synthétiser les continuations et les renversements qui transforment Scheherazade d'une femme qui sait se servir de la parole en une femme qui sait écouter (transformation qui fait écho à la phrase de Mme de Staël mise en exergue : « la parole n'est pas son langage »).

Le pastiche, comme on le sait, est un art qui se base sur l'habileté à imiter un modèle en le transformant, pour faire saisir en même temps la similitude et la différence. Le décor de notre récit est celui d'un Bagdad fabuleux où les objets sont précieux, les lieux secrets et les images emblématiques. Nous retrouvons Scheherazade « retirée dans le kiosque le plus secret [...] de ses jardins » (VS, p. 116) un pavillon « fait tout de cristal » (*ibid.*) et recouvert d'« une couronne étincelante et fluide » (VS, p. 117) dessinée par les jets d'une fontaine ; elle porte des « babouches courbes » et est « étendue sur le cuir parfumé de ses coussins » (VS, p. 126). Tout autour, « le silence n'[est] troublé que par les appels des sentinelles qui, le yagagan nu, gard[ent] les portes des jardins » (VS, p. 127). Schariar, lui, porte de « lourdes bagues » (VS, p. 130) et possède un sabre avec un gros rubis sur le pommeau. Tout ce bagage pris à l'imaginaire européen de l'Orient se lie à une figuration typiquement symboliste. Nous pensons notamment aux « rayons argentés d'une lune tardive » (VS, p. 127), qui colorent la nuit du meurtre de Schariar, et qui font écho à la fois à la mort du sultan et à l'un des motifs les plus caractéristiques de l'esthétique symboliste. On pense « Au calme clair de lune triste et beau, / Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres / Et sangloter d'extase les jets d'eau » chez Verlaine⁹ ou à l'incipit « la lune s'attristait » chez Mallarmé.

⁹ VERLAINE, « Clair de lune », dans *Fêtes galantes* (1869). Entre 1890 et 1905,

Le premier des renversements qui caractérisent le texte de Régner est somme toute traditionnel : le motif de la difficulté de maintenir le pouvoir incantatoire du récit est en effet un *topos* des premiers textes qui renvoient aux *Nuits* de Galland. L'on pense à l'incipit de l'*Histoire de Fleur d'Épine* d'Antoine Hamilton (là où Dinarzade avertit sa sœur que « l'histoire qu[elle vient] de [...] conter, est si misérable, qu[e le sultan] n'a fait que bailler »)¹⁰ ou, en passant au XIX^e siècle, au récit cadre de *La Mille et deuxième nuit* de Théophile Gautier (1842) dans lequel la belle Scheherazade n'a plus d'idées pour ses histoires et, afin d'éviter de se faire couper la tête, se rend chez Gautier et lui demande un récit. À l'état actuel de notre recherche, nous ne savons pas si Henri de Régner connaissait ces contes. Ce qui est sûr, c'est qu'il connaissait en profondeur leurs auteurs. À Gautier, il avait consacré un article publié dans *Portraits et souvenirs*, tandis que les *Mémoires de Grammont* d'Antoine Hamilton étaient une source plus que probable de ses premiers romans. Il nous semble important de souligner que le motif de la narration infinie permet à Régner d'inaugurer l'image d'une Scheherazade à l'esprit inquiet et au cœur insatisfait.

Le deuxième renversement sur lequel est construit le récit est suggéré de l'intitulé du conte. Dans *Le Veuve de Scheherazade*, c'est bien sûr Schariar qui disparaît, comme dans une sorte de compensation ultime des nombreuses jeunes femmes que le sultan avait mises à mort dans le texte original. Mais s'agit-il vraiment d'une compensation ? Avons-nous affaire à un récit proto-féministe ? Difficile à dire. S'il est vrai que Scheherazade prend la place du Sultan dans le gouvernement du royaume, il est cependant vrai que son personnage est caractérisé d'une façon complexe et plutôt négative. La conteuse est en effet « éprise de luxe » et « la mort du sultan, ne lui caus[e] guère de chagrin » (*VS*, p. 134), tandis que « la perspective d'être la maîtresse absolue de ses actes lui plaît assez ». Scheherazade conquiert son autonomie totale, mais elle « est condamnée à s'ennuyer ». (*ibid.*) En fait, la mort de Schariar nous met en face de deux situations complémentaires : d'un côté Scheherazade perd son auditeur – qui était devenu un « auditeur récalcitrant » (*VS*, p. 121), de l'autre côté, elle semble libérée de la

Claude Debussy composera le troisième mouvement de la *Suite bergamasque*, dont le titre homonyme indique clairement l'influence du poème verlainien.

¹⁰ A. HAMILTON, « Histoire de fleur d'Épine », dans *Œuvres du comte d'Hamilton*, II, Paris, J.-F. Josse, 1730, p. 4.

nécessité d'être conteuse, fonction qui était devenue la source de sa frustration.

À partir de la perte du personnage qui joue le rôle d'auditeur est construite l'idéologie complexe qui est à la base du récit et qui se relie comme rapport homme/femme et femme/femme(s). Pour en comprendre le retentissement, il vaut mieux rappeler que le rapport femme-narratrice/homme-auditeur qui constitue la base du mythe de la narration des *Nuits*, se fonde, à l'origine, sur le triangle Scheherazade/Schariar/Dinarzade, cette dernière ayant le double rôle d'inciter l'héroïne à conter et d'écouter ses histoires. En effet, de même que l'a bien expliqué Aboubakr Chraïbi, Dinarzade apparaît « dans l'un des fragments les plus anciens des *Mille et Une Nuits* » et sa présence semble être déterminée par une logique précise, qui donne à la femme un rôle central en tant que « symbole du divertissement intelligent » : « le principe [...] est que, à la première femme qui raconte des contes, il faudrait, idéalement, pour destinataire, une deuxième femme qui fait semblant de la solliciter » (VS, p. 102). Dans *Le Veuvage de Scheherazade*, il n'est pas question de Dinarzade, mais ce manque semble compensé par la référence à la renommée de la conteuse auprès des femmes qui « témoignaient pour elle d'une enthousiaste admiration » (VS, p. 120). Scheherazade a bien sûr un rôle capital dans la libération des femmes du « piège mortel » où Schariar les avait mises, mais cette fonction de libératrice ne nous semble pas être suffisante dans l'économie du discours, qui doit être lu comme une mise en relation d'une femme avec le monde masculin et le monde féminin en même temps. Nous reviendrons plus bas sur ce point. Pour l'instant, retenons la présence discrète et flatteuse à la fois de l'univers féminin (« N'était-elle pas un exemple magnifique et charmant de la supériorité féminine ? Tout cela lui valait un renom auquel elle n'était pas insensible ») (VS, p. 120).

L'autre aspect qui se lie à la disparition de Schariar, est, de même que nous l'avons écrit, la libération de Scheherazade du devoir de narration et l'entrée de la femme dans le monde de ceux qui peuvent écouter des récits. En effet, le passage de la condition de conteuse à celle d'auditrice, se fait à travers une série de degrés qui transforment la femme qui sait/doit conter des histoires fascinantes, à une femme qui sait/doit gérer le royaume, mais ne sait plus conter ses histoires, pour devenir finalement une femme qui sait/doit écouter. Ces transformations de la condition intime de Scheherazade se font à travers des étapes où l'amertume et l'humour s'entremêlent : on va du mécontentement populaire à l'assassinat du Sultan ; de

la ruse féminine¹¹ à la joie teinte d'ironie des premiers temps de royaume ;¹² du nouvel ennui de Scheherazade qui « se sentait oisive et incertaine » à la décision de la sultane de convoquer des conteurs (« Ne serait-ce pas amusant pour elle qui avait tant conté d'entendre conter à son tour ? ») (*VS*, p. 139-140) ; du choix de la punition pour les conteurs ennuyeux aux tentatives qui font échec (avec Mardouk, le premier des conteurs, qui s'en va « la robe en désordre, le tourbant déroulé » (*VS*, p. 144), en tenant « précieusement dans un morceau d'étoffe ses deux oreilles coupées ») (*ibid.*). Le texte insiste davantage sur le sentiment de solitude éprouvé par la sultane avec les immanquables jardins, qui maintenant « lui paraissaient extrêmement vides », dans lesquels la femme se met à errer. On connaît le dénouement final dans lequel « l'arrivée d'une grande caravane », qui venait « du fond de la contrée des Garamides » pour porter à Bagdad le « conteur célèbre » qui « prétendait tenter l'épreuve » (*VS*, p. 148 et 149). Voilà donc qu'au cours d'« une nuit chaude et lumineuse pareille à celle où avait été assassiné Schariar » (*ibid.*) et dans le décor habituel fait de coussins parfumés, « murmures de fontaines » (*VS*, p. 150), « odeur de roses », « eaux provena[nt] d'une source si profonde qu'elles avaient l'étincelante transparence du diamant », le conteur apparaît, enveloppé d'« une ample robe » et la figure « couverte d'un voile » (*ibid.*). Il avive la curiosité de la sultane et l'oblige à être plus attentive au monde extérieur :

Soudain, il lui semblait que le cuir de ses coussins devenait d'une fraîcheur délicieuse, que les étoiles étaient plus brillantes, la lune plus argentée. L'air avait un goût particulier. Les fontaines murmuraient plus harmonieusement ; les roses étaient plus odorantes. Tout à coup, dans l'ombre soudain divine, un rossignol chanta. (*VS*, p. 151)

Le silence dans lequel le conteur se tient ne fait qu'augmenter l'attente et la scène se termine par le dévoilement du conteur (qui évidemment « était beau comme le bonheur et l'aurore » (*ibid.*))

¹¹ L'accord avec le grand vizir initial suivi de la pendaison du même Kerendar, qui est « reconnu comme le meurtrier du sultan Shahriar, bien que l'on n'ait pu trouver aucune preuve de sa participation au crime », cf. H. DE RÉGNIER, *VS*, p. 135.

¹² « Les premiers temps du règne de Scheherazade furent heureux, c'est-à-dire que le peuple de Bagdad continua à souffrir à peu près les mêmes maux, à payer les mêmes impôts, à supporter les mêmes injustices et les mêmes misères, mais cet état de choses qui faisait détester Shariar fit adorer Scheherazade ». *Ibid.*, p. 136.

et Scheherazade « entendait sortir de cette bouche taciturne les muettes paroles du plus merveilleux des contes ») (*VS*, p. 151-152).

Le dénouement peut nous sembler facile, mais il s'explique par le goût de l'image précieuse et paradoxale et de la fonction créatrice de l'amour. Il ne faut pas oublier que le motif du silence est fondamental dans l'œuvre de Régnier, et il « lui permet d'attribuer aux êtres vivants des pensées cachées, et aux choses une vie spirituelle ».¹³ Si nous analysons de plus près le choix de la punition pour les conteurs ennuyeux, nous trouvons d'ailleurs la raison du dénouement silencieux : la fameuse amputation des oreilles, justifiée comme un signe d'une cruauté mineure de la part de la sultane, nous semble une image plus importante de ce qu'il paraît, car à son niveau s'opère un passage du monde de l'intellect à celui de la musicalité pure. Il ne s'agit plus, en effet, de savoir conter des histoires (qui est une aptitude foncièrement intellectuelle), mais de savoir charmer les oreilles, qui est une compétence plus profonde, qui se base sur les tonalités et les évocations sonores qui s'opèrent entre les mots. Autrement dit, c'est l'aspect sonore et sensible des mots qui permet d'exprimer les transformations dans les choses et la fragilité des sensations. Le choix de Scheherazade est donc un manifeste artistique, qui semble repris à un article de Théodore de Wyzewa,¹⁴ du *Traité du verbe* de René Ghil¹⁵ et, bien sûr, à l'« Art poétique » de Verlaine [1974] (1884). Pour Henri de Régnier, d'ail-

¹³ J. MILLY, « Proust et Henri de Régnier : modes proustiens de l'intertextualité », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n. 100, 2000, p. 30.

¹⁴ « Teodor de Wyzewa entre le premier dans l'arène, et s'impose comme le premier théoricien du mouvement en train de naître. En cette année 1886, il fait paraître, dans les numéros de mai, juin et juillet de la *Revue wagnérienne* une série de trois articles sur "l'Art wagnérien". Depuis longtemps déjà, une nouvelle sensibilité et une nouvelle idée de l'art étaient apparues au contact de l'œuvre de Wagner ; mais l'étude de Wyzewa rassemble toutes les notions fortes de la future esthétique symboliste : elle assigne à l'art une fonction métaphysique (celle de "recréer, dans une pleine conscience et par le moyen des signes, la vie totale de l'univers [...]"); elle en appelle à une "synthèse" de la peinture, de la littérature et de la musique, qui ferait en même temps se rejoindre la "sensation", les "notions" et l'"émotion" ; elle préconise le recours à la "suggestion" poétique, et définit la poésie véritable comme "une musique émotionnelle de syllabes et de rythmes" ; et elle voit dans le Faune de Mallarmé (alors que Mallarmé lui-même s'est déjà démarqué du wagnérisme) le premier exemple de cette poésie nouvelle composée exclusivement en vue de l'"émotion tonale". » J.-N. ILLOUZ, « Les manifestes symbolistes », *Littérature*, n. 139, 2005, p. 97-98.

¹⁵ En 1886, dans *Le Traité du Verbe*, René Ghil exposa une « théorie de l'instrumentation verbale » selon laquelle le poète doit « associer une physique du langage qui prend en compte la matérialité sonore des mots, à une métaphysique

leurs, « la poésie est affaire, non de vérité, mais de fiction »¹⁶ et c'est dans ce royaume du songe et du fantastique qu'Henri de Régner nous invite à pénétrer.

Cette conclusion sur le motif de l'Amour absolu et de la Musique du silence ne constitue pas le dernier chapitre des transformations de Sheherazade sous la plume de Régner, qui la fera devenir de nouveau, dans *Entre elles*, une femme solitaire. Dans ce dialogue théâtral, où la suggestion de l'échange mutuel de nom semble suggérer un échange de rôle entre la conteuse et son hôte, Régner balance entre la solidarité féminine, l'auto-justification (des femmes entre elles et de l'auteur par la voie de Sheherazade), la tristesse, le pathétique et la parodie, sans qu'il soit possible de saisir le caractère fondamental de son œuvre. Ce manque de simplicité a sans doute été fatal à la postérité de la pièce, mais, de notre point de vue, cette pièce, toute construite sur un rapport à deux, constitue le dénouement logique du triangle Scheherazade/Schariar/Dinarzade que nous avons mentionné plus haut. Le manque de Schariar et du double du sultan (le conteur mystérieux et fascinant) ne peut laisser Scheherazade totalement seule, mais implique la présence d'une femme à la fois conteuse et incitatrice.

Qu'en est-il des *Mille et Une Nuits* ? Régner, nous l'avons vu, se sert d'un substrat mythique qu'il modèle suivant son imaginaire. Le personnage de Schariar disparaît, tandis que Scheherazade se transforme de façon considérable. Elle est plus coquette, mais plus complexe : charme, solitude, ruse et désir en font une femme renouvelée (on pense, sur le plan biographique, au rapport complexe que l'homme au monocle avait avec sa femme, Marie de Heredia). Selon Hiam Aboul-Hussein et Charles Pellat,¹⁷ ce texte contribue à lancer « le mythe de Scheherazade, femme symbolique et éternelle » ;¹⁸ nous nous limiterons à mettre en valeur une fable qui, tout en appartenant à la dernière production d'un auteur aujourd'hui un peu oublié, a permis de renouveler le motif décadent de crise de la pa-

de la poésie qui confère au poème la tâche de reproduire symboliquement l'ordre de l'univers », *ibid.*, p. 99.

¹⁶ B. VIBERT, « Les flutes poétiques et romanesques d'Henri de Régner », dans ID. (dir.), *Henri Régner, tel qu'en lui-même enfin ?*, op. cit., p. 231.

¹⁷ H. ABOUL-HUSSEIN, C. PELLAT, *Chébérazade : personnage littéraire*, Alger, Société Nationale d'Édition et de Diffusion, 1976.

¹⁸ C. FRANÇOIS, *Les Nuits et la littérature moderne (1904-2011)*, thèse de doctorat dirigée par Mme C. Achour, soutenue le 07 mars 2012 à l'Université de Cergy-Pontoise, p. 324.

role poétique par le recours au motif de la régénération de la capacité d'écouter. C'est sans doute le message le plus actuel que ce texte nous transmet.

Résumé – L'article analyse le récit *Le Veuvage de Scheherazade* (1926, puis 1930) et le dialogue *Entre elles* (1930) d'Henri de Régnier. Ces deux réécritures des *Mille et Une Nuits* se distinguent par leur caractère à la fois traditionnel et novateur, par leur capacité à relire le mythe de la femme narratrice en le mettant en relation avec la crise du mot poétique et avec la nécessité de savoir écouter.

Abstract – The article analyses Henri de Régnier's story *Le Veuvage de Scheherazade* (1926; 1930) and the dialogue *Entre elles* (1930). These two rewritings of the *Thousand and One Night* are worthy of critical consideration in their being traditional and innovative at the same time, in so far as the revision of the narrating woman's myth is related with the crisis of the poetic word and the necessity of learning to listen.

L'auteure – Anna Zoppellari est professeure de Littérature française à l'Université de Trieste (Italie). Elle travaille sur les littératures maghrébines d'expression française, sur la littérature française contemporaine et sur les rapports entre la littérature et les arts iconiques. Elle a édité les actes du colloque *Paul Morand letterato e viaggiatore* (Prospero, n. XIII, 2006), le Dossier *Jean Pélégri* pour la revue *Expressions maghrébines* (vol. 6, n. 2, hiver 2007), le volume *Genealogie d'Europa* (2009). Parmi ses dernières publications, le volume *Écrire le cinéma. Le ciné-roman selon Alain Robbe-Grillet* (Hermann, 2012), la traduction italienne du poème *Tombeau d'Ibn Arabi* de Abdelwahab Meddeb (*Poema di un sufi senza Dio. Sulla tomba d'Ibn Arabi*, 2012), ainsi que les articles « The Painting and Writing of Gustave Guillaumet » (2014) et « Dentro il deserto: stanze, vesti e drappaggi come memoria (Abdelkébir Khatibi e Abdelwahab Meddeb) » (2015).