

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - livre et savoirs

Spécialités - Bibliothèque



Mémoire d'étude/ janvier 2010

Les éditions illustrées de luxe des *Mille et une Nuits* dans les années 1920

Raphaëlle Léostic

Sous la direction de Michel Melot

Conservateur général des bibliothèques - Bibliothèque publique
d'information

Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement M. Michel MELOT, mon directeur de mémoire pour sa direction efficace et ses conseils avisés.

Je voudrais aussi remercier Mme SIRONVAL et M. CHRAÏBI, pour les informations précieuses qu'ils m'ont transmises, et pour le temps qu'ils m'ont consacré.

Ainsi que Jean IZARN et la librairie CHRETIEN, qui m'ont permis de photographier des ouvrages de mon corpus.

Résumé :

A la fin du 19^{ème} siècle, avec l'apparition conjointe du mouvement Art-déco et de la bibliophilie de création, paraît Le Livre des Mille Nuits et une Nuit, traduction du fameux recueil par J. -C. Mardrus. Ce livre, qui permet aux contemporains de redécouvrir les contes arabes, connaît un succès retentissant qui s'exprime par sa réédition dans des exemplaires de luxe illustrés, symboles de l'incarnation de la Schéhérazade fin de siècle de Mardrus, mais aussi du mouvement Art-déco et de la bibliophilie contemporaine, qui y trouvent une de leurs formes les plus abouties.

*Descripteurs :**Mille et une nuits**Contes orientaux**Art déco**Arts graphiques**Livres**Illustrations**Livres illustrés**Bibliophilie***Abstract :**

At the end of the 19th century, when appeared Decorative Arts movement and original bibliography, was published the Book of Thousand Nights and one Night, the translation of the Arabian Nights by J. -C. Mardrus. This book, which allows to rediscover these tales, knew a great success, and then is reprint in very rich illustrated editions, symbols of the Mardrus' Scheherazade but also of the Art Deco movement and of modern bibliography.

*Keywords :**Arabian Nights**Tales -- Asia*

Art deco

Graphic arts

Books

Illustration

Illustrated book

Bibliography

Droits d'auteurs



Cette création est mise à disposition selon le Contrat :
Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 2.0 France
disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/> ou par courrier
postal à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California
94105, USA.

Table des matières

INTRODUCTION	9
APPROCHES DES MILLE ET UNE NUITS DE 1900 A 1930, CONTEXTE	13
L'EFFET MARDRUS	13
<i>Une influence indéniable</i>	13
Un personnage fascinant, quelques mots de biographie	14
Le traducteur	15
Une traduction peu fidèle	15
Les sources	16
L'art du conteur	17
La traduction fin-de-siècle	18
La méthode de traduction	18
L'inscription dans la vie littéraire	32
...et son importance dans la parution du <i>Livre des Mille Nuits et une Nuit</i>	20
Les relations d'une vie	20
L'écrivain	21
Le contexte culturel et mondain	23
<i>Quelques limites</i>	26
L'universalité de Galland	26
Proust et les <i>Mille et une Nuits</i>	27
DU COTE DE LA PRODUCTION DE LIVRES	32
<i>Les livres de luxe</i>	32
La bibliophilie de création	32
Les acteurs	33
Sociétés de bibliophiles.....	33
Editeurs	34
Les Arts-décoratifs	35
<i>L'illustration</i>	37
Contexte	37
L'illustration romantique.....	37
L'âge d'or de l'illustration	38
Les livres de peintre	38
<i>L'illustration des Mille et une Nuits de 1900 à 1930</i>	39
LES EDITIONS, EXEMPLES	43
EMBLEMATIQUE DE L'ILLUSTRATION DE PEINTRE : <i>HISTOIRE DE DOUCE AMIE, CONTE DES MILLE ET UNE NUITS</i> , PAR PICART LE DOUX, CHEZ RENE KIEFFER, 1922.....	43
<i>L'artiste peintre</i>	43
<i>L'exemplaire</i>	43
<i>Le traitement du conte</i>	45
Dimension narrative	45
Représentation de la beauté	47
Le conte oriental.....	47
EMBLEMATIQUE DU "BEAU LIVRE" : <i>HISTOIRE DE LA PRINCESSE BOUDOUR</i> , PAR F.-L. SCHMIED, 1926	49
<i>Histoire de l'édition</i>	49
<i>Caractéristiques physiques de l'exemplaire</i>	50
<i>Statut de l'image</i>	51

<i>Traitement du conte</i>	52
"L'EDITION OFFICIELLE" DE MARDRUS : <i>LE LIVRE DES MILLE NUITS ET UNE NUIT</i> PAR LEON CARRE ET RACIM MOHAMMED, CHEZ PIAZZA, 1926-1932	56
<i>Présentation générale de l'exemplaire</i>	56
L'éditeur	56
L'illustrateur	56
L'ornemaniste	56
L'œuvre	57
<i>Rapports de l'image au texte</i>	57
<i>Histoire de la Princesse Boudour</i>	58
<i>Histoire de Douce Amie</i>	59
<i>Le Cheval enchanté</i>	60
LA PLUS EUROPEENNE : <i>CONTES DES MILLE ET UNE NUITS</i> PAR EDMUND DULAC, CHEZ PIAZZA, (CA) 1907	61
<i>Dulac : quelques mots de présentation</i>	61
<i>L'exemplaire Piazza</i>	61
<i>Traitement d'un conte : "Le Cheval enchanté"</i>	62
La beauté picturale	62
La dimension comique	62
La dimension onirique	63
CONCLUSION	65
BIBLIOGRAPHIE	67
TABLE DES ANNEXES	72

Introduction

Le seul titre de ces contes arabes, les *Mille et une Nuits*, a pris dans nos sociétés une force particulière et prête au rêve. Borges l'explique de la manière suivante :

« *Je voudrais m'arrêter à ce titre. C'est un des plus beaux du monde. [Cette beauté] vient du fait que, pour nous, le mot « mille » est presque synonyme d'infini. Dire mille nuits, c'est parler d'une infinité de nuits, de nuits nombreuses, innombrables. Dire « mille et une nuits », c'est ajouter une nuit à l'infini des nuits. (...) L'idée d'infini est consubstantielle aux Mille et une Nuits¹.* »

Cette idée d'infini, on la retrouve dans toutes les facettes des *Mille et une Nuits*, aussi bien dans l'imaginaire qu'elle suscite que dans les diverses formes dans lesquelles elles ont été amenées à s'incarner.

En effet, ce recueil est sur le métier de toutes sortes d'artistes depuis son apparition : au 8^{ème} siècle. Citons encore Borges, dans ses *Métaphores aux Mille et une Nuits* :

« *La seconde métaphore est la trame
D'un tapis qui propose au regard
Un chaos de couleurs et de lignes
Sans signification, un hasard et un vertige,
Mais que gouverne une ordonnance secrète².* »

Cette trame, qui fait la spécificité du recueil, c'est le principe narratif qui vient unir tous les contes dans un récit que l'on nomme le « récit-cadre » : l'histoire qui contient en elle toutes les autres. Elle raconte que le sultan Shahriar, averti par son frère de l'infidélité de sa femme, après un moment de découragement où il pense abandonner le monde, retourne à son palais, la fait mettre à mort, et décide par décret que désormais, il épousera tous les jours une nouvelle femme, qu'il fera exécuter au matin. Alors que son vizir ne trouve plus dans le royaume aucune jeune fille à lui proposer, sa propre fille, Schéhérazade, demande à épouser le roi. Elle parvient à introduire sa petite sœur dans la chambre, et celle-ci lui demande, un peu avant l'aube, de raconter une histoire. Le roi sera dès lors pris dans le dédale des histoires de Schéhérazade, de ces contes qui lui disent sa propre histoire, que l'habile conteuse prend soin de laisser en suspens chaque matin et qui sont sa seule défense contre la mort. Ainsi, ce récit-cadre, même si certaines époques ont un peu gommé cet aspect, n'est pas seulement une stratégie narrative, il pose d'emblée le rôle de la parole comme moyen d'échapper à la mort. La parole comme condition de survie, la fiction qui prend le pas sur la vie réelle du sultan, qui se résume peu à peu à une simple formule (arrière-plan qui est cependant la condition de ce récit et par là de tous les autres) sont certainement ce qui fait de ce recueil un phénomène littéraire universel.

¹ BORGES, Jorge-Luis. *Conférences*, traduction française de Françoise Rosset. Paris : Gallimard, 1985, 215 p. (Folio, Essais n°2). ISBN 2-07-032280-7. p. 58.

² BORGES, Jorge Luis cité par CHAULET-ACHOUR, Christiane in *Les 1001 nuits et l'imaginaire du XXe siècle* (dir. Christiane Chaulet-Achour), Paris : L'Harmattan, 2005, 246 p. (Etudes transnationales, francophones et comparées, ISSN 1633-3810). ISBN : 2-7475-7696-5.

A cette double caractéristique du primat de la fiction et du statut vital de la parole, s'ajoute, dans ce qui participe à la fascination qu'exercent les *Mille et une Nuits* sur le public occidental, une dimension onirique qui tient à l'exotisme, un attrait pour un Orient mystérieux et lointain. On ne rêve bien qu'à distance et si l'ailleurs a toujours fasciné, cet ailleurs qu'est l'Orient jouit d'un statut privilégié en la matière, et ce parce que les *Mille et une Nuits* en furent, à partir de 1704, l'ambassadeur privilégié. Prenant le pas sur des témoignages d'orientalistes érudits un peu arides, ces récits sur lesquels se réfléchit la reconnaissance de la rigueur de Galland, homme de science qui occupe une chaire en langues arabes, jouissent d'une aura d'œuvre qui combine l'attrait que l'on trouve aux contes et la fiabilité d'un témoignage sur la vie orientale.

C'est à partir de cette traduction, qui paraît chez la veuve Barbin en 1704, que les *Mille et une Nuits* acquièrent un statut quasi universel. Mais leur histoire remonte, comme nous l'avons dit plus haut, au 8^{ème} siècle, à la traduction en arabe d'un ouvrage perse. On voit donc que dès l'origine, il s'agit d'un passage d'une culture à l'autre par le biais de la traduction, et cette idée de passage, de transmission possible est la principale caractéristique de l'œuvre. Mais, jusqu'à la traduction de Galland, l'ouvrage reste dans une obscurité relative, n'étant pas considéré par les lettrés comme une œuvre littéraire. Cependant il évolue et circule, suscitant un engouement populaire qui ne s'est pas démenti depuis. A la structure originale, (le récit cadre, c'est-à-dire l'histoire de Schéhérazade et de Shahriar) d'origine indienne, s'ajoute au recueil, du 10^{ème} au 17^{ème} siècle, une grande partie des contes et des histoires qui circulaient alors. C'est pourquoi on trouve dans ce recueil toutes sortes de récits : récits de voyages, romans d'amour, épopées guerrières, récits de trufferies et autres petits contes bagdadiens ou égyptiens. On distingue différentes étapes : le 10^{ème} siècle est celui des histoires d'inspiration arabo-islamique, le 12^{ème}, celui du développement égypto-syrien. Les premiers manuscrits, datent du 14^{ème} siècle, et c'est sur l'un d'eux que travailla Galland. De la fin du 16^{ème}, jusqu'au début du 17^{ème} siècle, des copistes entreprennent de compiler les contes en atteignant le nombre des mille et une nuits, mais les recueils de cette période restent marqués par une grande disparité³.

Cependant, en Orient, ce recueil reste pour les intellectuels une manifestation d'une culture populaire et frivole. Ce mépris est lié à une conception de l'écrit propre à la civilisation arabe, qui repose sur le Coran et son histoire⁴. On a en effet soigneusement débarrassé le texte sacré de toutes les influences étrangères qui encombraient sa langue, selon les docteurs de la Loi musulmane. Ainsi, l'arabe littéraire, c'est-à-dire la langue écrite du Coran, n'est parlée nulle part, et ne l'a jamais été, puisqu'elle est une reconstruction à partir du texte du Coran, qui recrée artificiellement la « pureté première » d'un arabe idéalisé. L'écrit marque la frontière entre le monde profane et le sacré, l'immuable. Les seuls rapports que l'on peut avoir avec le texte sacré sont la récitation et le commentaire, il n'y a pas lieu d'interpréter le message divin. Que penser alors de ces *Mille et une Nuits*, qui passent de bouche en bouche, recueil malléable, à la frontière entre l'oral et l'écrit, le vers et la prose, entre différents niveaux de langues et au message souvent contestable d'un point de vue moral ? Les *Mille et une Nuits* laissent surtout percevoir un autre rapport à l'écrit, non fermé à l'oral et à son époque, susceptible de changer dans son contact avec le réel. Il n'y a donc pas en Orient de tradition du livre des *Mille et une Nuits*, et aucune édition illustrée. Ce n'est qu'après la

³ Cf. CHRAÏBI, Aboubakr. Introduction. In *Les Mille et une Nuits en partage*, (dir. Aboubakr Chraïbi). Actes du colloque « Les Mille et une Nuits en partage », Paris, du 25 au 29 mai 2004. Arles : Sindbad, 2004. (La Bibliothèque arabe. Hommes et sociétés). ISBN : 2-7427-4911-X.

⁴ Cf. GRANDGUILLAUME, Gilbert. « Entre l'écrit et l'oral, la transmission. Le cas des *Mille et une Nuits* » Chapitre II. In *Les Mille et une Nuits et l'imaginaire du XXe siècle*, (dir. Christiane Chaulet-Achour). Paris : L'Harmattan, 2005, 246 p. (Etudes transnationales, francophones et comparées, ISSN 1633-3810). ISBN : 2-7475-7696-5.

traduction de Galland, et grâce à l'intérêt universel qu'elle suscita, que les Arabes se mirent à faire un travail sur ces recueils et à faire paraître des versions « complètes » en arabe. C'est le cas de la version de Calcutta (1814), et de celle Bulâq (1835) sur lesquelles vinrent travailler les grands traducteurs du 19^{ème} siècle : les Anglais Lane (1839-41), Payne (1882-83) et Burton (1885-88)⁵, mais aussi certainement, bien qu'il n'y ait rien de défini à ce sujet, le docteur Mardrus.

Si l'on reprend l'image de la trame de Borges, on voit que les *Mille et une Nuits* ne sont pas réductibles à un texte, on pourrait plutôt dire d'elles qu'elles sont un ensemble de récits qui vit de sa constante réécriture, de son appropriation par des artistes différents qui se mesurent à ce recueil dont personne ne peut revendiquer la primeur et qui ainsi lui insufflent une nouvelle vie, toujours proche de la réalité, puisque perçues à travers le prisme d'une époque. Elles sont aussi un symbole, et entretiennent, spécialement avec le monde pictural des rapports très proches, étant liées à l'imaginaire qui vient se cristalliser dans telle ou telle forme, propre à une sensibilité, à une lecture datée. La liste des médiums dans laquelle les *Mille et une Nuits* s'incarnent est longue, et si les images sont un mode d'expression privilégié, dans les éditions illustrées pour adultes et pour enfants, les affiches, et maintenant tout ce qui ressortit à l'image animée : film, film d'animation ou dessin animé ; elles ont aussi pris forme dans des représentations théâtrales, des compositions musicales, des ballets...

Si les *Mille et une Nuits* ne sont pas à réductibles à un texte, et que leur inscription dans l'oralité fait que le livre n'est pas leur forme « spontanée » elles se sont pourtant incarnées dans des éditions de luxe : le livre, dans sa matérialité devenant un nouveau symbole du recueil. La présente étude se concentre sur les années 1920 et 1930, où la conjonction de trois phénomènes : le mouvement Art-déco, la bibliophilie de création naissante et la parution du *Livre des Mille Nuits et une Nuit, traduction littérale et complète du Docteur J. -C. Mardrus* qui a été à l'origine de créations originales caractéristiques de la période. Si la littéralité de cette traduction est sujette à controverse, le texte marqua toute une époque et remporta auprès des hommes de lettres un très vif succès. En effet, on ne peut qu'en apprécier la force poétique, influencé par l'œuvre des poètes symbolistes qui sont ses amis et lecteurs. Les *Nuits* de Mardrus sont plus peintes que traduites, le traducteur, nourri dès son enfance de contes orientaux, apportant au texte sa propre vision de l'Orient où il a vécu, ainsi que la riche iconographie orientale développée par les artistes occidentaux. En effet, l'année de la parution du premier volume, coïncide avec la première représentation parisienne de *Shéhérazade*, la suite symphonique-ballet de Rimski Korsakov, qui associe chatolement musical et enchantement pour les yeux, grâce aux décors et aux costumes de Bakst qui s'inscrivent dans l'imaginaire du Paris fin-de-siècle. La traduction du docteur porte avec elle l'Orient dans sa dimension la plus concrète et la plus onirique, c'est pourquoi elle se fait peinture. On ne s'étonnera pas alors qu'elle ait suscité parmi les plus belles éditions illustrées des *Mille et une Nuits*, la dimension picturale de l'écriture trouvant un riche écho, toujours singulier et fidèle, dans l'expression graphique de peintres, d'illustrateurs et d'artistes du livre qui mirent leur talent au service des contes.

Nous nous proposons d'étudier cette période et ces éditions.

Il s'agira dans un premier temps de voir en quoi le contexte était particulièrement favorable à l'apparition de ces éditions, en articulant l'événement central, la traduction de Mardrus, avec des éléments de contextes littéraire, culturel et mondain, mais aussi d'histoire du livre, puisque se développe à cette période une édition dite de luxe (ou de création) bien spécifique. Une fois posés ces éléments de contexte, nous nous

⁵ GOURNAY, Jean-François. La traduction des Mille et une Nuits. In *L'Appel du Proche-Orient, Richard Francis Burton et son temps (1821-1890)*. Thèse de doctorat en littérature. Lille : Atelier national de reproduction des thèses, 1983, 652 p.

intéresserons à des éditions particulières pour étudier leurs spécificités éditoriales, graphiques, et nous intéresser de plus près aux illustrateurs, et aux rapports qu'ils entretiennent avec l'éditeur, le traducteur et le texte. Les exemples sur lesquels nous centrerons notre étude sont des éditions françaises : *Le Livre des Mille Nuits et une Nuit, dans la traduction littérale et complète du Docteur J. -C. Mardrus*, avec les illustrations de Léon Carré et l'ornementation de Racim Mohammed, paru aux éditions Piazza entre 1926 et 1932, puis *L'Histoire de la Princesse Boudour, conte des Mille et une Nuits*, dans la traduction de Mardrus par F.-L. Schmied, parue en 1926, puis *L'histoire de Douce-Amie*, dans la traduction du docteur Mardrus, avec les illustrations de Ch. Picart le Doux, aux éditions R. Kieffer, parue en 1922, et enfin, *Contes des Mille et une Nuits*, adaptation de la version arabe par Hadj Mayen, avec les illustrations de Dulac, aux éditions Piazza, (ca) 1907.

Partie 1 : Approches des *Mille et une Nuits* de 1900 à 1930, contexte

1. L'EFFET MARDRUS

Si les *Mille et une Nuits* ne sont pas réductibles à un texte et « n'appartiennent à personne », puisqu'elles n'ont aucun auteur connu, chaque traducteur ou adaptateur peut s'élever au rang d'auteur⁶. Dans le cas de Mardrus, comme de Galland, le choix entre les deux termes n'est pas évident. Pour les deux Français, il s'agit avant tout, (malgré le « label » : « littérale et complète » qui suggère un souci de rigueur), de s'adresser à un public bien particulier. Si les lecteurs de Galland étaient exigeants et l'ont forcé à lisser ce texte afin de le rendre lisible pour le public du 18^{ème} siècle pétri de bienséances, le public de Mardrus, en quête d'exotisme et de rêves ne l'est pas moins. Cette traduction ou adaptation, (comme on la trouve nommée dans *Les Mille et une Nuits et les enchantements du Docteur Mardrus*, de Dominique Paulvé et Marion Chesnais⁷, qui n'hésitent pas à parler d'une « vision très personnelle des *Mille Nuits et une Nuits* »⁸, passant sous silence la prétention de Mardrus à la littéralité et l'exhaustivité) s'appuie sans conteste sur une certaine forme de « littéralité », mais relègue assez loin le souci d'exactitude et du respect du texte source. C'est cependant un témoignage de tout premier ordre, en dehors du charme qu'il continue à exercer et du plaisir que l'on peut éprouver à sa lecture, puisqu'il nous livre l'image de la Schéhérazade de la Belle Epoque. Car, comme le dit M. Sironval, même si les traducteurs, que ce soit Galland ou Mardrus, en offrant leur vision des *Mille et une Nuits*, trouvent la célébrité, c'est le recueil qui s'en trouve grandi :

« [échappant] à l'oubli et [renaissant] du texte qui l'a précédé grâce à la plume et l'art de chacun des traducteurs⁹. »

A. Une influence indéniable

La traduction de Mardrus, dans l'histoire des *Mille et une Nuits* constitue un passage important, lui apportant un nouveau souffle et amenant à elles un nouveau public. Des personnes les découvrent, d'autres les redécouvrent, mais par le phénomène qu'elle suscite, souvent qualifié de foudroyant, en dehors du texte même, c'est tout un attrait pour l'Orient des *Mille et une Nuits* qui apparaît à cette époque dans tous les milieux. Il convient d'abord d'essayer de cerner qui était l'enchanteur Mardrus, par qui, même s'il ne suffit pas à épuiser l'influence des *Mille et une Nuits* à cette époque, tout commence ou recommence.

⁶ SIRONVAL, Margaret. *Métamorphose d'un conte, Aladin français et anglais (XVIIIe et XIXe siècles). Contribution à l'étude des Mille et une Nuits*. Thèse de doctorat en littérature générale et comparée. Paris : Université Paris III, Sorbonne Nouvelle, 1998, 2 vol., 768 f.

⁷ PAULVE, Dominique, CHESNAIS, Marion. *Les Mille et une Nuits et les enchantements du docteur Mardrus*. 1^{er} éd. Paris : Musée du Montparnasse, éditions Norma, 2004, 127 p. ISBN : 2-909283-91-7, p.21.

⁸ Ibid.

⁹ SIRONVAL, Margaret, op. cit.

1) Un personnage fascinant, quelques mots de biographie

Plusieurs caractéristiques rapprochent Mardrus et Burton, les deux grands traducteurs de la fin du 19^{ème} siècle et notamment la réputation dont ils jouissaient auprès de leurs contemporains. Bien que Burton fût certainement un personnage de plus grande envergure (si l'on en croit le nombre de biographies qui lui furent consacrées, quatorze à ce jour, auxquelles il faut ajouter une thèse¹⁰), ils ont l'un comme l'autre exercé une fascination sur leurs contemporains, leur personnage occupant une place presque aussi importante que leur œuvre.

Mardrus est né au Caire en 1868.

Son père est né également au Caire en 1827, où son propre père s'était installé, fuyant le Caucase envahi par l'armée russe (le grand père de J. -C. Mardrus ayant pris part militairement à ce conflit). En Egypte, ce dernier reçut la charge diplomatique de représentant du grand chérif de La Mecque, la famille est dès lors affiliée aux colonies françaises. A la chute du second empire, le père du Docteur s'installe définitivement au Caire, abandonnant la charge diplomatique héritée de son père pour devenir le conseiller financier d'Ismaïl Pacha et le représentant financier des intérêts de divers hauts dignitaires du Moyen Orient.

Le Caire, où grandit Mardrus, est une ville dont l'urbanisation évolue, au centre des échanges internationaux (notamment par l'ouverture du canal de Suez), elle est au carrefour entre l'Orient et l'Occident, les quartiers neufs, issus des projets d'urbanisation d'Ismaïl Pacha, jouxtant les quartiers arabes. La nourrice du futur docteur, une esclave musulmane et cairote, qu'il évoque par la suite comme l'une des personnalités qui ont le plus marqué son enfance, l'emmène au souk dans le quartier d'Ezbekieh, pour écouter les conteurs et assister aux séances des sorciers guérisseurs. Il grandit donc avec le dialecte du Caire, celui des gens de la rue et des conteurs. Son amour pour les récits merveilleux naît sans doute de cette imprégnation dans cette atmosphère.

En 1878, il quitte le Caire pour Beyrouth, s'initiant à une nouvelle forme d'arabe, et où, grâce à de bons résultats il peut se diriger, après avoir obtenu son baccalauréat, vers des études de médecine qu'il commence au Liban, et poursuit en France.

Il quitte le Liban pour Paris en 1893, où en 1894, il obtient son diplôme de docteur en médecine qui lui permet d'exercer sur le territoire français. C'est à cette époque qu'il commence à fréquenter les milieux littéraires, mais son attirance pour la littérature, née dès son enfance, s'était confirmée dans son adolescence où il s'était construit une culture littéraire européenne (Mallarmé) et orientale (pour la poésie et les grands textes religieux).

De 1894 à 1899, il s'engage en tant que médecin sanitaire aux Messageries maritimes. Il s'installe à Marseille, où est basée la direction des Messageries qui desservent à cette époque la Méditerranée orientale, Madagascar, l'Extrême-Orient et l'Océanie. Le docteur va voyager, et profiter des escales pour s'imprégner de parfums de bout du monde. Selon D. Paulvé et M. Chesnais¹¹, ces escales sont aussi l'occasion de recueillir d'autres récits pour la constitution de son recueil. En effet, c'est pendant cette période et sur la mer que Mardrus rédige ses *Mille et une Nuits*, travaillant sur un mystérieux manuscrit (selon ses affirmations), qui ne l'a pas empêché de laisser parler son talent de conteur. Entre 1899 et 1904 paraissent à la *Revue Blanche* douze volumes des seize qui

¹⁰ GOURNAY, Jean-François, op. cit..

¹¹ PAULVE, Dominique, CHESNAIS, Marion, op. cit., p. 45.

composeront *Le Livre des Mille Nuits et une Nuit*, puisqu'en 1904, la revue cesse d'exister et cède ses droits à Fasquelle qui assure la parution du reste de l'œuvre.

C'est un succès foudroyant, autant sur le plan de la reconnaissance des milieux artistique et mondain, que sur le plan financier. Il peut donc s'établir à Paris et se consacrer à la littérature. Il n'exercera plus la médecine, jusqu'à la première guerre mondiale et désormais pour le Tout-Paris, malgré la réserve de quelques universitaires, il est l'autorité incontestable de littérature orientale.

Sa vie sentimentale se partage entre deux femmes : la poétesse Lucie Delarue, qui deviendra en 1900, Lucie Delarue Mardrus. Cette relation fit couler beaucoup d'encre, la jeune femme étant une personnalité de la vie littéraire et mondaine de l'époque. Elle a joué un rôle important dans l'acclimatation des *Mille et une Nuits* à la vie parisienne. Malgré l'intensité de leur union, en 1914, ils divorcent, reconnaissant l'incompatibilité de leurs caractères. En 1924, Mardrus épouse Gabrielle Barbant, dite Cobrette, avec laquelle il passera le reste de ses jours.

Il voyagea beaucoup, cédant à son goût du large, avec Lucie, avec Gabrielle ou seul, et toute sa vie, il écrivit et exerça des activités artistiques, mondaines et culturelles à Paris, organisant des spectacles. Parmi ses travaux d'écriture, citons : *La Reine de Saba*, *Le Cantique des Cantiques*, *le Koran*, *la Genèse*, *Pages Capitales*, *Toute puissance de l'adepte*, *l'Oiseau des hauteurs*, *le Marié magique*.

Ses activités littéraires et son goût des voyages et des mondanités ne doivent pas faire oublier son goût pour la farce et le canular, le désir de charmer et de faire jouer à tout le monde l'air de sa musique :

« Le docteur Joseph-Charles aime le secret, la fable avant tout. L'histoire qu'il invente, qu'il enjolive, l'emporte sur les rives d'un imaginaire auquel il finit par croire, auquel chacun veut croire. Il saisit la moindre occasion pour faire naître des mirages. (...) Il aime voir le monde marcher sur la toile de ses histoires. Il fabrique des vérités pour amuser, pour plaire, et pour irriter les doctes savants¹². »

Il mourut en 1949.

2) Son travail de traducteur

Une traduction peu fidèle

Bien que cela ne retire rien au charme de cette traduction, il ne faut pas se fier au titre : *Traduction littérale et complète par le Docteur J.-C. Mardrus*. Du fait de l'histoire des *Mille et une Nuits*, de la multiplicité des textes de provenance et d'époques diverses, il n'existe pas de manuscrit qui puisse être un modèle fixe pour une « version littérale et complète ». Les nombreuses variantes entre les textes impliquent que le traducteur exerce un sens critique, et fasse un travail de synthèse sur les textes orientaux et occidentaux. Burton reconnaît s'être inspiré de la version d'A. Payne, n'amenant rien dans sa version d'un point de vue textuel, mais un renouveau dans le style et un travail documentaire qui apparaît dans l'apparat critique et l'essai terminal¹³.

Le travail du traducteur, et plus encore du traducteur des *Mille et une Nuits* ou de texte de la littérature universelle sans auteur, est celui d'un acclimateur et d'un écrivain. Galland a remanié les *Contes* pour un lectorat particulier, et sa traduction n'est pas

¹² SIRONVAL, Margaret. *Album Mille et Une Nuits, Iconographie choisie et commentée*. Paris : Gallimard, 2005, 268 p. (Bibliothèque de la Pléiade). ISBN : 2-07-011781-2.

¹³ Cf. GOURNAY, Jean-Pierre, op. cit.

exacte, pourtant, c'est par elle que les *Mille et une Nuits* se diffusèrent en Europe, et en vinrent à occuper la place qu'elles ont aujourd'hui. Mardrus veut se démarquer de son illustre prédécesseur, mais en réalité, il ne travaille pas d'une manière très différente. Il s'inscrit plutôt dans la lignée de Burton, par sa prétention affichée de littéralité, et par son peu d'intérêt pour un travail d'érudit soucieux d'exactitude qui ne convient pas à la nature du recueil. Ils partagent le goût du spectacle et se construisent un personnage dont l'aura vient parfois estomper ou grossir leurs actes ou leurs travaux. Leur traduction des *Mille et une Nuits*, vise à rendre l'esprit arabe, et en cela, le projet esthétique de la traduction suit une ligne définie avec une certaine rigueur, sans que cela passe par un scrupuleux respect de la lettre. Mais si l'on suit une piste esquissée par M. Sironval, la proximité entre eux ne s'arrête pas là.

Les sources

Cette dernière, dans sa thèse et son *Album*, suggère que Mallarmé, séduit par la version de Payne (1882-84) aurait pu être l'instigateur de la traduction des *Mille et une Nuits*. En sa qualité d'angliciste, il était très proche de Payne dont il avait admiré la traduction de Villon et, après avoir lu ses *Nuits*, avait désiré trouver un traducteur pour passer cette version en français ou du moins fournir un travail similaire. Dès 1881, un projet voit le jour, Théodore de Banville est chargé de trouver un éditeur, Manet désigné pour les illustrations, mais on ne lui connaît pas de suite. On trouve également la mention d'une tentative avec un M. Jamati, professeur et poète syrien qui n'aboutira pas non plus.

On ne peut dire avec certitude à quand remonte la rencontre entre Mardrus et Mallarmé, et si dès cette époque, le docteur avait commencé sa traduction. Peut-être avait-il eu vent du projet avec Jamati, se présentant avec une ébauche de son travail. Bien que l'on ne puisse rien affirmer, il n'est pas impossible que Mallarmé ait dirigé son protégé vers les textes anglais.

Cette piste anglaise des sources de Mardrus est d'autant plus probable que le docteur, qui brouille les pistes dès que l'on s'approche de cette question épineuse, a une attitude étrange vis-à-vis du texte de Burton. Dans sa préface, il présente son texte comme la seule initiative de ce type dont on puisse se fournir un exemplaire en Europe, passant sous silence les versions anglaises qui ne sont pas si difficiles à trouver. Pourtant, son titre est une reprise au mot près de celui de Burton, surtout pour le sous-titre : « littérale et complète ». De plus, sa préface laisse entendre qu'il connaît de près cette version, y renvoyant ses détracteurs en lui imputant des défauts que souvent elle n'a pas. Ces références, malgré leur caractère lacunaire et parfois inexact, attestent que Mardrus connaît le texte, et peut donc partager avec Burton plus qu'un « esprit ».

On sait très peu de choses sur ses sources et sa méthode de travail, et le peu que nous avons est contradictoire. Des indices permettent cependant d'écarter deux des affirmations du docteur : la littéralité et le fameux manuscrit qu'il sort de sa manche quand il est trop ennuyé par les critiques. Ce texte, qu'il fait remonter au 18^{ème} siècle (antérieur donc à la version de Bulâq) ne peut avoir été sa seule source, tout simplement parce que certains contes de sa version n'apparaissent que dans les compilations tardives du 19^{ème} siècle. Le fait qu'il ait écrit son recueil en mer, alors qu'il servait aux Messageries maritimes nous permet d'affirmer qu'il ne pouvait pas avoir avec lui un volume de documents trop important, il n'a donc pas travaillé en confrontant tous les textes, alors que, quand on lui demande de citer ses sources, il fait la liste de tous les manuscrits connus, sans dire formellement qu'il se soit inspiré d'un seul. A d'autres il répond s'être inspiré de la tradition orale des conteurs. Cette théorie, si elle ne rend pas compte de toute la réalité est peut être celle qui s'en approche le plus. A l'un de ses

détracteurs, Mardrus écrit dans le n°21 de la *Revue Critique d'Histoire et de Littérature* du 21 mai 1900 :

« M. Gaudefroy-Demombynes, pour des motifs que nous ignorons, succède dans la critique à son ami M. Blochet. L'érudit M. Blochet trouvait ma traduction trop littérale (...) M. Gaudefroy-Demombynes, lui, m'accuse de l'excès contraire, c'est charmant !... Imperturbable, il parle de textes scientifiques arabes, d'exactitudes, d'inexactitudes, d'additions, de coupures, absolument comme si les textes arabes imprimés des Nuits, avaient une valeur scientifique quelconque, une limite définie et arrêtée. Il ignore – ô naïveté d'un savant si documenté !- que les contes des Nuits se transforment journallement dans la bouche des narrateurs et sous la plume des scribes, que les textes imprimés et les manuscrits si nombreux ne sont que de simples variantes et ne donnent que quelques uns des aspects de la tradition orale. Il ignore que tous les manuscrits connus diffèrent entre eux d'une façon notable et quelques fois capitale. Il ignore que pour exécuter parfaitement une traduction de ce genre, pour faire refléter d'une façon définitive, l'esprit et le génie arabes, il ne saurait suffire d'avoir appris l'alphabet arabe en Europe ; qu'il est nécessaire d'être né et d'avoir vécu dans le monde arabe ; que pour rendre convenablement, l'esprit et la lettre de telles histoires, il faut les avoir entendu dire avec l'accent du terroir, le geste de la race, les inflexions de circonstance, par des conteurs pénétrés de leur sujet, qu'il faut enfin bien des contraintes dont M. Gaudefroy-Demombynes n'a guère l'air de se douter. (...) Pourtant je veux quelque jour, pour faire plaisir à M. Gaudefroy-Demombynes, fixer définitivement le texte arabe des Mille et une Nuits en traduisant en arabe ma traduction française. M. Gaudefroy-Demombynes aura de la sorte le texte scientifique qu'il rêve¹⁴. »

L'art du conteur

Bien que ce texte traite la question des manuscrits arabes avec une légèreté répréhensible, il est de la première importance. On y voit que, pour Mardrus, la l'art de la traduction est lié celui des conteurs qui charmaient le public du Caire. On note d'abord avec quelle admirable superbe Mardrus traite la critique de cet érudit, renvoyant à la complexité et à la richesse du réel l'homme qui, dans un esprit positiviste, cherche des certitudes en vue d'établir une version exacte : les *Nuits* ne peuvent être circonscrites dans un cadre rassurant puisqu'elles vivent de leur mouvement.

Pour Mardrus, la traduction des *Mille et une Nuits* n'est pas une affaire de texte ou de précision, mais bien d'esprit et de charme exercés dans un moment particulier par l'oralité. L'art du conteur est inscrit dans un moment précis : *hic et nunc*. Le public, foule harassée par les fatigues du jour, désire qu'on lui ouvre une page de merveilleux, qu'on lui offre l'histoire de personnages auxquels ils puissent s'identifier pour s'évader des soucis du quotidien. Plus encore, le conteur doit suspendre la course du temps, disposant pour cela de précieux auxiliaires dans les formules comme : « il était une fois... », « on rapporte que... ». Il s'agit certainement de s'évader des soucis pour un temps, de vivre la vie d'un autre, de préférence un héros merveilleux, qui verra ses chagrins consolés et ses efforts récompensés, mais ce dont il est question plus essentiellement c'est de suspendre l'arrêt de la mort, puisque le conte ouvre un espace-temps indéfini, et dans une référence à son propre geste, laisse deviner des perspectives aux profondeurs insoupçonnées.

¹⁴ SIRONVAL, Margaret. *Les Métamorphoses d'Aladin*, op. cit.

Dans cette entreprise, l'écrit est une trame mnémotechnique qui aide le conteur et sur laquelle il travaille. Il s'agit pour lui de sentir ce que le public réclame et à quel instant il pourra faire jouer les leviers puissants que sont le rire, l'émerveillement et le châtement des personnages mauvais.

« C'est alors qu'il émerveille la foule et la fait sortir de l'ordinaire avec l'évocation des beautés de rêves et de désirs, c'est alors qu'il maintient le public en haleine toujours prêt à entendre des choses qui d'ordinaire ne se disent pas¹⁵. »

C'est donc un art de prestidigitateur, de charmeur, d'enchanteur. Et c'est bien ce qu'est Mardrus. Il donne à son public ce qu'il attend en sachant sur quel rouage jouer.

La traduction fin de siècle

A la fin du siècle, on cherche de l'authenticité. Pas question de se contenter d'une version expurgée comme celle de Galland, on attend un texte qui viendrait du cœur de l'Orient, l'âge des « belles infidèles » est passé¹⁶. La vogue consiste à rendre la distance temporelle ou spatiale qui sépare le texte source du texte cible, cultivant ainsi l'exotisme et l'archaïsme. C'est cette distance que Mardrus s'efforce de rendre et en ce sens, on peut parler de littéralité. En effet :

« cet illusionniste charmeur savait l'arabe et en pastichait les tournures avec autant de verve que d'intempérance¹⁷. »

Cette maîtrise lui permet de jouer avec les ressorts de la langue arabe en la plagiant, teintant ainsi le texte d'une nuance d'exotisme qui n'existe pas dans le texte source.

Il est certes plus proche de l'esprit du texte que Galland, s'attachant à rendre la vie courante des Arabes, mais s'il ne retranche pas, il ajoute des éléments de son cru, ses passages de prédilection étant les portraits de jeunes filles, les descriptions de nourriture ou de jardins. Pour Sylvette Larzul, même si ces modifications participent à un projet esthétique cohérent et en viennent à fonder des isotopies que l'on retrouve dans l'ensemble de l'œuvre, elles conduisent à une accentuation des poncifs orientaux :

« Contrairement à ce qui a été parfois avancé, pareil traitement ne respecte nullement l'esprit de l'œuvre, mais participe d'un regard codé qui présente nécessairement l'univers des Mille et une Nuits comme un tableau retouché¹⁸. »

La méthode de traduction

Ce jugement s'appuie sur une étude précise : la traduction de Mardrus ne respecte nullement la lettre, l'adaptateur n'hésite pas opérer un bon nombre de manipulations d'ordre sémantique, lexical et syntaxique et à remanier les contes, ajoutant au recueil des histoires venant d'autres traditions et adaptant à son goût les histoires du recueil. Si l'on veut justifier l'attitude de Mardrus par rapport aux textes arabes, on dira qu'ils les considéraient, comme nous venons de voir, comme des instruments mnémotechniques, au style frustré, sans relief. Son travail sur le texte consisterait donc à leur redonner du sel, pour offrir au public occidental, le même enchantement que les conteurs aux foules, et une dimension picturale qui invite à l'illustration. Quoi qu'il en soit, le caractère d'étrangeté dont Mardrus affuble ses *Nuits* par ces moyens est absent de l'original, il

¹⁵ WEBER, Edgar. Le rôle du portrait et de la représentation dans les *Mille et une Nuits*. In : BEIKBAGHBAN, Hossein. *Images et représentations en Terre d'Islam*, Actes du colloque international, Université des sciences humaines, Département d'Etude Persanes, Strasbourg. Téhéran : Presses universitaires d'Iran, 1997, p. 228-263. ISBN : 964-010831-6.

¹⁶ LARZUL, Sylvette. Littéralité et fin de siècle. In *Les traductions françaises des Mille et une Nuits, étude des versions de Galland, Trébutien, Mardrus*. Précédée de « Traditions, traductions, trahisons » par Claude Bremond. Paris : L'Harmattan, 1996, 233 p. (Critiques littéraires, ISSN 1242-5974). ISBN : 2-7384-4183-1.

¹⁷ BREMOND, Claude. Traditions, traductions, trahisons. In LARZUL, Sylvette, op. cit.

¹⁸ LARZUL, Sylvette, op. cit.

s'inscrit dans une esthétique de l'exotisme créé par l'étrangeté et la distance, quitte à ce qu'elles soient artificielles.

Dans un projet esthétique de représentation de l'Orient comme terre des plaisirs, Mardrus porte l'accent sur ce qui se rapporte à la sensualité voire à l'érotisme, et à la gourmandise. Amplifiant les passages, manipulant les récits, grossissant des scènes, ou bien en créant de toutes pièces, il en vient à créer une œuvre différente, qui choque par sa crudité la Grand-Mère du Narrateur de la *Recherche*, familière de la version de Galland, mais aussi les orientaux, qui ne sont pas habitués à de tels débordements. Il accentue aussi par un détournement burlesque tout ce qui relève de la farce et par certaines tournures plonge le lecteur occidental dans un monde aux limites de l'absurde, si l'on s'en tient à la littéralité de formules comme : « il embrassa la terre entre ses mains. »

Mardrus parvient à cette manipulation du texte par la répétition de certains procédés de traduction : tout d'abord, la manipulation sémantique. Elle s'appuie sur l'interpolation de clichés orientaux comme les bains et les parfums, les voiles, les tapis, les babouches, les caravanes, qui n'existent pas dans le texte, mais que Mardrus rajoute à l'envie, jouant le jeu des orientalistes et se conformant à un pacte de lecture établi tacitement avec ses lecteurs, qui lui impose de faire jouer les bons sésames pour les faire entrer dans une terre de rêves où ils ont leurs repères. Pour ce qui est de la manipulation verbale, Mardrus peu soucieux de trouver des équivalents dans la langue cible d'expressions ou de tournures syntaxiques idiomatiques de la langue source, joue au contraire sur des transpositions littérales. Il choisit ainsi d'emprunter et de transcrire des termes, les *Mille et une Nuits* devenant :

« une mine inépuisable pour un traducteur désireux d'émailler sa version de termes rares aux sonorités étranges¹⁹. »

Il traduit également littéralement des fragments comme par exemple cette formule transcrite : « Par l'ouïe et l'obéissance », dont il propose quelques variantes : « j'écoute et j'obéis ». Il joue surtout sur les calques syntaxiques, dont un sera repris et pastiché par de nombreux hommes de lettres de sa génération : « réjouit à l'extrême limite de la dilatation », formule qui crée un effet de distance exotique, mais aussi d'étrangeté et même de comique, par le jeu de la répercussion du psychique au physique.

On peut donc parler de littéralité, qui participe à créer ce sentiment d'étrangeté recherchée, qui joue sur des poncifs et qui nous fait dire avec Dominique Jullien que l'exotisme, c'est bien l'« ailleurs ici ». C'est certainement la clé du succès de l'enchanteur, satisfait, sous un vernis de littéralité impartiale, la soif d'étrangeté de son public, tout en lui offrant les images qu'il attend. C'est ainsi que Mardrus crée une Schéhérazade fin de siècle.

Mais le texte qu'il offre à son public ne suffit pas à définir le rôle qu'il joua dans l'acclimatation des *Mille et une Nuits* à la vie parisienne.

¹⁹ LARZUL, Sylvette, op. cit.

3) L'inscription dans la vie littéraire

... et son importance dans la parution du Livre des Mille Nuits et une Nuit

Ce n'est pas seulement dans les milieux mondains, mais dans les milieux littéraires qu'il trouvera son premier soutien avec les membres de la *Revue Blanche* et particulièrement de Mallarmé, dont nous avons déjà souligné l'influence sur Mardrus.

Dès qu'il arrive à Paris, à la fin de l'année 1892, Mardrus se rend rue de Rome, chez le poète qui le reçoit l'un des mardis où il tient salon. Ce dernier est vite séduit par la personnalité du jeune homme et enclin à lui faire bon accueil par son attachement aux *Mille et une Nuits* qu'il a lues dès son enfance. On sait que c'est lors d'un des fameux mardis, que le docteur lira les premières pages de sa traduction²⁰.

Mallarmé, qui a pour habitude d'en recevoir les membres, l'introduit à la *Revue Blanche*. Son premier numéro date de 1889, elle s'installe à Paris en 1891, où jusqu'en 1904 elle joue un rôle important dans les milieux d'avant-garde, destinée avant tout à publier de jeunes auteurs qui écrivent :

« ces pages qu'on sent palpitantes de vie »²¹.

Elle est un point de ralliement, et s'y côtoient des écrivains comme Proust, Apollinaire, Léon Blum, Jules Renard, Félix Fénéon, André Gide. Après le succès des premiers numéros, la *Revue* paraîtra illustrée, et c'est le talent d'artistes comme Vuillard, M. Denis, Toulouse Lautrec, Bonnard, Pissarro qui est mis à contribution et qui participe à la création d'une relation entre expression graphique et littéraire. Dès 1894, la *Revue* est assez forte pour pouvoir se doter d'une activité d'édition, et c'est aux éditions de la *Revue Blanche*, après *Poils de Carotte* de Jules Renard et *Quo Vadis* de Sienkiewicz que paraît *Le Livre des Mille Nuits et une Nuit*. C'est à cette sympathie et à l'émulation entre jeunes auteurs audacieux qui s'adressent à un public de bibliophiles avertis, ainsi qu'à l'influence de Mallarmé qu'il doit de voir son texte, qu'il envoie des Messageries maritimes, publié aussi rapidement bien qu'il soit encore inconnu.

Les relations d'une vie

Mardrus ne se séparera jamais de ce milieu d'écrivains. Il épouse une poétesse en la personne de Lucie Delarue, et c'est lui qui l'amènera à se faire connaître dans les milieux littéraires. Il y a en effet acquis une place de choix dès la parution de ses *Mille et une Nuits*, qui lui valent dans la presse, plus de deux cent articles élogieux (même si certains universitaires émettent quelques réserves inaudibles quant à la rigueur de la traduction.) Ses amis de la *Revue Blanche*, qui se voient chacun dédicacer un volume, écrivent des analyses de lecture pour chaque conte. Gide, Blum et Jarry²², Anatole France²³, Montesquiou (qui rebaptise Mardrus : « *Docteur ès Nuits* ») et Octave Uzanne (tout particulièrement séduit par « La ville d'airain ») se consacrent à un conte et expliquent ce qui en fait pour eux le charme. L'ensemble du livre est placé sous la protection et la bienveillance du Maître à penser de cette génération : Mallarmé.

On remarque un grand absent de cette liste et des proches de Mardrus : Proust, pourtant membre de la *Revue Blanche*, grand lecteur des *Mille et une Nuits* et homme du monde. Alors que la vogue des *Nuits* bat son plein, Mardrus fréquente et reçoit

« tout ce que l'intelligentsia fait de mieux dans ce Paris début de siècle²⁴ »

²⁰ PAULVE, Dominique, CHESNAIS, Marion, op. cit., p. 21.

²¹ Édito de la *Revue blanche*, « Profession de foi ». In PAULVE, Dominique, CHESNAIS, Marion, op. cit., p. 15.

²² Ils font paraître des articles dans la *Revue Blanche*, proposant leur lecture d'un conte particulier : cf. SIRONVAL, Margaret. *Album Mille et une Nuits*, op. cit., p. 113.

²³ « Lettre de Hollande à M. Bergeret », Le Figaro, septembre 1899.

²⁴ PAULVE, Dominique, CHESNAIS, Marion, op. cit., p.55.

M. Maeterlinck, avec qui il partage le goût de l'au-delà et de l'occultisme, Régnier, P. Louÿs, Catulle Mendès, Valéry et Debussy pour les musiciens. Vers 1915, il est le voisin de Guillaume Apollinaire.

Il côtoie également des artistes peintres, illustrateurs et artistes du livre (nous reviendrons sur sa collaboration avec Schmied). Il demande à des artistes d'illustrer certains de ses contes : à Hamman il confie « L'Histoire du portefaix et des jeunes filles », à Picart le Doux « Douce Amie », et à A. Bourdelle sa *Reine de Saba* (1922). Il participe donc au mouvement par lequel le monde du beau livre s'empare de ses œuvres suivant ainsi l'exemple de Mallarmé.

L'écrivain

Mardrus était un prestidigitateur, mais sa magie ne reposait pas seulement sur des effets de manches (comme son arrivée à dos de chameau lors de la Mille et deuxième Nuit), mais bien sur l'alchimie de son langage.

Ses qualités d'écrivain sont rendues manifestes par la reconnaissance de ses pairs. Les éloges qui fleurissent à la parution de chaque nouveau volume, allant au recueil, mais surtout au traducteur qui en révèle la vraie nature. En comparaison (de manière peu nuancée), la traduction de Galland, devient une version pour enfants sages un peu frileuse, sans la richesse visuelle « authentiquement orientale » qui caractérise la traduction de l'enchanteur. Les lecteurs croient entrer en Orient, dans ce qu'il a de plus prosaïque, de plus étrange, grâce aux descriptions et à la langue qui intègre le raffinement des poètes mais aussi l'inventivité des badauds.

On l'a vu en étudiant les procédés de traduction, cet effet de couleur locale repose essentiellement sur l'accentuation des poncifs orientaux et le parti pris de littéralité qui n'a rien de fidèle, puisqu'il crée une distance qui n'existe pas dans l'original essentiellement parce que les expressions figurées sont transcrites et non traduites, la traduction supposant de trouver dans la langue cible un équivalent à l'image.

Mais, dans le contexte littéraire de l'époque, la redécouverte de la langue est au cœur de l'œuvre de la plupart des écrivains. Il s'agit de la voir avec des yeux neufs, redécouvrant la manière dont elle se produit et comment elle nous parle. L'entreprise de Mardrus, par son étrangeté même, invite à reconsidérer la langue et les mots, et peut-être donne une perception de la langue arabe, plus authentique que l'arabe non traduit, puisque les métaphores sont à nouveau motivées.

« D'après les critiques, il aurait fallu, sous prétexte qu'un vocable « courait », enlever à la langue arabe tout sa spéciale saveur. Il est certain que chaque langue est farcie de métaphores si « courantes » qu'on n'en peut plus rattraper le premier sens ; l'image sous le mot se recule, s'éteint enfin complètement ; le costume élégant et rare devient l'habit de chaque jour. C'est pourquoi bien des phrases ici, qui nous paraissent de goût puissant ou de grâce plaisante, ne sont plus que de banales formules là-bas. – Si Mardrus, comme on s'en est plaint, redonne à chaque locution sa complète valeur, son prestige, faut-il l'en blâmer ? Certes pas ! S'il traduisait l'œuvre d'un homme, il pourrait avoir tort parfois (...) ; - mais l'œuvre ici est anonyme ; encore un coup, c'est un peuple qui parle ; sa langue il l'a lui seul formée ; en redonnant à chaque mot sa valeur complète et native, le Dr Mardrus à la fois nous permet d'entrer mieux dans la pensée même du peuple, dans sa pensée en formation, - et fait œuvre de bon écrivain²⁵. »

²⁵ GIDE, André. *La Revue blanche*, tome XXI, janvier-avril 1900, 639 p. p. 475.

C'est donc, par la littéralité, la dimension visuelle du langage qui retrouve sa force première. On retrouve ici une pensée exprimée par Merleau-Ponty dans *Signes*²⁶, « Le langage indirect et les voix du silence », (p. 56-57) il évoque la valeur picturale du langage qui se rapproche de la peinture quand on le considère dans sa puissance créatrice, l'auteur parle à ce moment d'un langage :

« *caché dans le langage empirique, un langage à la seconde puissance, où de nouveau les signes mènent la vie vague des couleurs.* »

Mardrus écrit, plus qu'il ne traduit, de cette manière. Il fait naître, dans une langue neuve, des visions fantastiques, et comme le dit Borges :

« *Il faut dire qu'en général, Mardrus ne traduit pas les mots mais les spectacles du livre : liberté refusée aux traducteurs, mais permises aux peintres qui illustrent un ouvrage et qu'on autorise à ajouter des détails de cette espèce*²⁷. »

Les peintures de Mardrus enthousiasment ses contemporains car elles sont en symbiose avec toutes les représentations picturales de la Belle-époque, et la « couleur locale » leur semble authentique parce qu'elle fait écho aux représentations de l'Orient auxquelles ils ont été familiarisés par Poiret ou les Ballets russes.

Malgré cela, il est vrai que Mardrus, contrairement à Galland, ne gomme pas les passages concrets de la vie quotidienne orientale. Dans le « Portefaix et les jeunes filles », se déploient sous nos yeux dans la première scène de marché, les différents étals des marchands, mais si la dimension « documentaire » n'est pas absente puisqu'il s'agit vraiment de produits orientaux, et non plus des plats occidentaux que l'on trouvait chez Galland, elle est surtout au service de l'enchantement visuel de la scène²⁸. La nourriture est l'un des sujets favoris de Mardrus qui à l'occasion des festins dans la narration, décrit les mets avec un art gourmand, égrenant les noms de plats tous plus alléchants, donnant le détail des ingrédients qui les composent, les noms d'épices. Il décrit également leur aspect, leur odeur, et l'envie qu'ils suscitent chez les personnages²⁹.

Les portraits féminins, qui font le ravissement de ses contemporains, sont un autre de ses sujets de prédilection, il y respecte la manière des orientaux, reprenant, en les portant à leur perfection, les métaphores traditionnelles de la beauté orientale. Souvent, la jeune fille apparaît d'abord voilée, et la richesse des étoffes retient l'attention de l'écrivain, qui en décrit la couleur, la matière. Mais le héros voit l'adolescente, elle est plus belle que la Lune. Souvent, ces portraits sont enchâssés dans des tableaux, et, dans un mouvement qui mène de la scène générale au portrait, de façon cinématographique, celui-ci, pris dans un écrin, n'en ressort que mieux³⁰. Dans l'histoire d'Aladin, l'arrivée de Badroul Boudour est annoncée par les crieurs, créant ainsi un désir lié en partie à l'interdit et un horizon d'attente pour le personnage et le lecteur. Aladin se cache pour la voir, lui qui ne connaît des femmes que sa mère, il l'aperçoit d'abord dans ses voiles, entourée de ses servantes et des eunuques, et la voit retirer le petit voile de visage, révélant ainsi sa beauté au grand jour³¹. Dans la série des métaphores traditionnelles, les diverses parties du visage sont souvent décrites grâce à des comparaisons avec des fleurs ou des pierres précieuses.

²⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signes*. Paris : Gallimard, 1969, 438 p. (Collection de la Nouvelle Revue Française).

²⁷ BORGES, Jorge-Luis. « Les traducteurs des *Mille et une Nuits* ». In *Histoire de l'éternité, Œuvres complètes*. Traduction de Roger Caillois et Laure Guille, revue par J.-P. Bernès. Paris : Gallimard, 1993, LXXXV-1752 p. (Bibliothèque de la Pléiade). ISBN : 2-07-011261-6. I, p. 432.

²⁸ MARDRUS, Joseph-Charles. *Le Livre des Mille et une Nuits*. Deux volumes. Introduction de Marc Fumaroli. Paris : Robert Laffont, 2006, VII-1029 p., 1018 p. (Collection Bouquins). ISBN : 2-221-50176-4. (Les citations des *Mille et une Nuits* renvoient toutes à cette édition). Texte en annexe, p. 77-78, « Le Portefaix et les jeunes filles », scène de marché, op. cit., I p. 43.

²⁹ Texte en annexe, p. 78, « Aziz devant les plateaux », op. cit., I p. 423-424.

³⁰ Texte en annexe, p. 78, « Aziz aperçoit Dalila la Rouée », op. cit., I p. 421-422.

³¹ Texte en annexe, p. 79, « Aladin contemple Badroul Boudour pour la première fois », op. cit., II p. 346-347.

Et c'est en un autre domaine d'excellence du traducteur, le collectionneur de gemmes, qui égrène les noms des plus belles pierres, passant des plus connues, aux plus rares, dont le nom n'a que plus de force poétique³².

Mardrus fait œuvre de poète symboliste, et les commentateurs s'accordent pour qualifier certains de ses passages de poésie en prose. Mardrus a lu Mallarmé et les œuvres des artistes d'avant-garde qu'il côtoie, il aurait été étonnant qu'il ne soit pas influencé d'une manière ou d'une autre par leur style. Ces morceaux d'anthologie, qui prennent place naturellement dans le conte, on les doit à Mardrus qui réalise les potentialités poétiques du texte³³. Ainsi cette description des fonds sous-marins :

« Et il vit la mer au-dessus de sa tête se déployer comme un pavillon d'émeraude, tel sur la terre l'admirable azur, reposant sur les eaux ; et à ses pieds s'étendaient les régions sous-marines que nul œil terrien n'avait violées depuis la création ; et une sérénité régnait sur les montagnes et les plaines du fond ; et la lumière était délicate qui se baignait autour des êtres et des choses, dans les transparences infinies et la splendeur des eaux ; et des paysages tranquilles l'enchantaient au-delà de tous les enchantements du ciel natal ; et il voyait des forêts de corail rouge, et des forêts de corail blanc, et des forêts de corail rose qui s'immobilisaient dans le silence de leurs ramures (...) »³⁴.

Après les *Mille et une Nuits*, Mardrus continue à écrire et se mesure à des textes qui l'accompagnent depuis son adolescence : recueils poétiques et textes sacrés³⁵.

Le style est en lien direct avec l'illustration du recueil puisqu'elle se construit sur les péripéties du récit, mais surtout sur l'esprit du texte. L'image dans le texte se dote d'une dimension symbolique et retranscrit par ses propres moyens, le style de l'écrivain et l'atmosphère de l'œuvre. Il sera intéressant de voir en quoi le style de Mardrus trouve un écho, miroir déformant (la déformation étant la marque de l'individualité et du talent de chaque illustrateur) au reflet multiple, dans chacune des éditions illustrées.

4) Contexte culturel et mondain

Si le texte des *Contes arabes* eut un tel retentissement, c'est parce qu'il s'inscrit dans un terrain parfaitement disposé à l'accueillir.

Depuis le 19^{ème} siècle, se développe en France et plus largement en Europe un goût pour ce qui touche à l'Orient, qui prend forme dans des réalisations artistiques (essentiellement picturales et littéraires) aux codes occidentaux que l'on nomme orientalisme. On note qu'il ne s'agit pas d'une école, aucune pratique n'a été théorisée, mais d'une unité thématique.

A un désir de retour aux origines, (comme c'est le cas pour Chateaubriand, dans son *Voyage de Paris à Jérusalem*) qui pousse bon nombre d'écrivains et de peintres graveurs sur les routes des déserts (on peut penser à J. L. Burckhardt qui découvrit à Abou Simbel en Egypte et Pétra en Jordanie) s'ajoute le désir de s'inscrire dans les pages de l'histoire. En effet, celle-ci se joue hors des frontières de l'Europe occidentale, en Grèce

³² Texte en annexe, p. 79, « Le présent d'Aladin au sultan », op. cit., II p. 363.

³³ JULLIEN, Dominique. *Les Amoureux de Schéhérazade, Variations modernes sur les Mille et une Nuits*. 1^{er} éd. Genève : Droz, 2009, 219 p. (Histoire des idées et Critique littéraire, vol. 450). ISBN : 978-2-600-01253-9, p. 116.

³⁴ MARDRUS, Joseph-Charles, texte reproduit intégralement en annexe, p. 77, « Abdallah de la Mer et Abdallah de la Terre », op. cit., II, p.43.

³⁵ Sa traduction du Coran occupe, dans sa carrière d'écrivain, une place particulièrement importante, il y consacra quelques années, n'hésitant pas à se rendre en Orient pour recueillir l'avis de certaines autorités religieuses.

par exemple, où la guerre d'indépendance, à laquelle participa Byron et qui inspira de nombreuses pièces à Hugo dans ses *Orientales*, fait rage, mais aussi dans les colonies ou dans les guerres napoléoniennes. Ces dernières firent beaucoup pour la connaissance de l'Orient, puisque l'empereur était accompagné par de nombreux scientifiques et artistes, dont les découvertes attisèrent le goût pour l'Orient. L'attrait de l'Orient combine donc la redécouverte des sites, la meilleure connaissance du passé (les découvertes de Champollion eurent lieu pendant les guerres napoléoniennes) et l'inscription dans une actualité brûlante (colonisation de l'Algérie) qui fait émerger quelques figures fascinantes, comme celle de Lyautey, et plus tard de Lawrence. Mardrus rencontra ces deux hommes qui avaient admiré son travail de traducteur.

« Dans ce terreau émerge une nouvelle esthétique, une vogue artistique pour un Orient pittoresque qui vient marquer l'imaginaire européen, par les récits de voyages et les représentations picturales. Mais ni l'un ni l'autre ne parviennent à échapper aux clichés. « Si le voyage en orient incorpore à plaisir le tableau des mœurs, des institutions, des races qui font du vénérable empire ottoman une mosaïque chatoyante, il le fragmente en une série de gros plans fixes, cadrés selon un code de peintre. (...) Le pittoresque du romantisme, en Orient, ne tarde pas à tomber dans le chromo du kaléidoscope³⁶. »

Des artistes de premier plan se sont pourtant prêtés à ce jeu. Du côté des écrivains, si la vogue remonte 18^{ème} siècle (beaucoup de critiques voient dans les *Lettres persanes* de Montesquieu une influence de la traduction de Galland), on voit se multiplier les exemples au 19^{ème} siècle. Certains comme F. Toussaint³⁷ sont connus essentiellement pour leur travail d'orientaliste, mais on peut aussi songer à Loti et à son *Aziyadé* ; cette tendance est représentée au panthéon par les *Orientales* de Hugo ou le *Salammô* de Flaubert.

Du côté des peintres, on trouve la même dichotomie entre de très grands noms, comme Delacroix et Ingres, et d'autres qui se sont principalement illustrés par ce biais comme Gérôme et Chassériau. Là aussi, les représentations sont régies par des codes et des lieux communs qui mettent en avant la sensualité des scènes ou leur pittoresque en jouant sur les représentations de corps de femme, les jeux sur les matières, les étoffes et les fumées. L'espace intérieur est souvent symbolisé par le harem qui devient le théâtre d'une véritable mise en scène érotique, où l'invariable sultane, souvent en odalisque est le plus souvent représentée :

« mollement alanguie, passablement dénudée et somptueusement parée³⁸. »

Aucun de ces peintres ne s'est intéressé au texte des *Mille et une Nuits* directement. Si l'édition de 1903 de la traduction de Burton est illustrée par les œuvres de cette école, c'est une reconstruction que l'on doit à l'éditeur, les tableaux n'ont pas été réalisés à cette intention.

Comme l'affirme D. Jullien au sujet de Proust les représentations de l'Orient et en particulier de l'Orient érotique :

³⁶ BERCHET, Jean-Claude. *Le Voyage en Orient, Anthologie des Voyageurs français dans le Levant au 19^{ème} siècle*. Paris : Robert Laffont, 1985, 1108 p. (Collection Bouquins, ISSN 0244-5913). ISBN : 2-221-07551-X.

³⁷1879-1955, il est principalement connu pour ses traductions de l'arabe et du persan, du sanskrit et du japonais, son œuvre la plus connue est sans doute *Rubayat* d'Omar Khayyam, ouvrage traduit du persan paru aux éditions d'art H. Piazza en 1924. Chez Piazza, il publia également *Le Jardin des caresses* en 1911 et le *Koran* en 1949.

³⁸ BERCHET, Jean-Claude, op. cit.

« révèle[nt] des épaisseurs intertextuelles superposées : des générations d'écrivains se sont représenté – qu'ils y aient ou non voyagé en réalité – aux couleurs des Mille et une Nuits. Proust, en se référant aux Mille et une Nuits à son tour, les trouve baignées dans la lumière de ces références successives³⁹. »

Même si Mardrus a vécu en Orient, il est soumis à ces références, et son style, comme celui de ses futurs illustrateurs en est influencé.

La peinture et la littérature ne sont pas les seuls lieux où s'exprime l'orientalisme. L'art vivant, théâtre ou ballet, porte également cette marque. Rimski-Korsakoff (1844-1908) composa en 1888 *Schéhérazade*, ballet représenté pour la première fois à Paris en 1899 (date de la parution des premiers volumes du *Livre des Mille Nuits et une Nuit*). Dans cette œuvre, il illustre sa maîtrise des différents styles musicaux, comme le dramatique, le lyrique, l'épique et le fantastique, des genres autant littéraires que musicaux mais aussi graphiques. Dans cette suite symphonique, il crée un monde propre, à partir de quatre contes : « La mer et le vaisseau de Sindbad », « Le récit du prince Calendar » (extrait du conte « Le Portefaix et les jeunes filles »), « Le prince et la jeune princesse », « Fête à Bagdad – La mer – Naufrage du vaisseau ». On y retrouve, une petite phrase au violon, qui sert d'introduction et d'intermède, et qui n'est pas sans rappeler celle de Proust, qui mène sur la voie de l'art. Comme celle de Proust, elle pourrait être comparée à une adolescente harnachée d'argent, toute bruissante, richesse et chatoiement visuels qui correspondent à la richesse de l'orchestration qui mêle toute sorte d'instruments, les vents et les cordes bien sûr, mais on relève un jeu sur les clochettes qui fait naître des images. Dans son caractère sensible, elle peut aussi être perçue comme la voie de la conteuse, qui reprend à chaque fois son histoire. En effet, dans le chant du violon, il y a comme une invitation et une supplique et on retrouve sans peine le souffle qui tient en éveil la curiosité du sultan, dans cette petite phrase au violon. La musique est par ailleurs très narrative et chorégraphique, et en appelle donc à l'image, qu'elle ne peut qu'évoquer du fait de son inscription dans l'imaginaire qui se rapporte aux Ballets Russes.

En 1909, Paris est sous le charme de la première tournée des Ballets Russes de Diaghilev, qui représente une Schéhérazade dont l'histoire s'éloigne de l'originale, mais qui joue encore sur le ressort de l'attrait de l'Orient. Le poème symphonique de Ravel, Schéhérazade, mérite également d'être mentionné, même s'il ne remporte pas le même succès.

Au théâtre, il y a bien des pièces, mais nous voulons surtout nous arrêter ici à l'influence des actrices, et en particulier celle de la « grande Sarah », qui établit un lien entre les milieux culturels et mondains, qu'elle influença directement. Selon Marion Chesnais et D. Paulvé⁴⁰, elle fut fascinée par la traduction de Mardrus. Elle vivait elle-même dans un univers pétri d'influences orientales, ce qu'elle parvenait à faire jouer à son avantage dans ses parutions à la scène, pour ce qui est des poses, ou des vêtements. Ces vêtements de scène, que ce soient ceux dessinés par Bakst pour les ballets russes (dont il réalise aussi des décors), ou ceux de Sarah Bernhardt dessinés par Mucha ou Clairin, vont inspirer les parisiennes qui demanderont qu'on les leur reproduise, s'entourant ainsi, dans leur quotidien de ces atours aux étoffes merveilleuses, aux coupes exotiques et audacieuses, aux couleurs chatoyantes.

³⁹ JULLIEN, Dominique. *Proust et ses modèles, les Mille et une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon*. 1^e éd. Paris : José Corti, 1989, 254 p. ISBN : 2-7143-0327-7.

⁴⁰ PAULVE, Dominique, CHESNAIS, Marion, op. cit., p. 25.

On en trouve un témoignage dans la *Recherche*, où Proust évoque souvent les toilettes Fortuny d'Odette ou d'Albertine, mais aussi les somptueuses tenues de la Princesse de Guermantes qui n'hésite pas à venir au théâtre vêtue à l'orientale et coiffée d'une aigrette.

C'est du côté d'un autre couturier qui fut très proche de Mardrus, qu'il faut chercher la plus mondaine des manifestations parisiennes des *Mille et une Nuits*, en la personne de Poiret. Celui qui vient de fonder une école d'art décoratif (« Martine »), lance avec le traducteur la mode des soirées « à l'orientale ». Il s'agit de recréer, le temps d'une soirée, la magie des contes, et cela passe par une organisation quasi chorégraphique. Lors de sa Mille et deuxième Nuit, Poiret, qui a assigné à chacun des trois cents invités leur tenue, (il va sans dire que ceux-ci ont été soigneusement choisis, et qu'ils appartiennent dans leur grande majorité au grand monde), a recréé dans son hôtel particulier du faubourg Saint-honoré le décor d'*Aladin*, n'épargnant rien pour la mise en scène. Les arbres sont couverts de pierres précieuses, les fontaines murmurent, les musiciens les accompagnent et rythment l'arrivée des sultanes et princes du désert. Mardrus fait avec sa jeune femme une entrée qui reste dans les mémoires : à dos de chameau, il se placera dans une salle pour jouer au conteur⁴¹. Cette soirée n'est que la première d'une longue série, qui fera la joie des mondains et demi-mondains parisiens pendant quelques années.

Le couple que forment Mardrus et Lucie Delarue Mardrus, se fond à merveille dans ce paysage. Le docteur y est à l'aise, et son épouse, soutenue par lui, et reconnue pour ses talents d'écrivain l'y suit. Il est tout de même un peu gênant, du point de vue littéraire de constater la proximité entre la culture et les mondanités, ou ce que l'on pourrait appeler un effet de mode. On peut se demander si on ne touche pas là une limite de la traduction de Mardrus, aujourd'hui très contestée dans les milieux des orientalistes sérieux. Mardrus, qui était la coqueluche pouvait se permettre alors de traiter légèrement toutes ces critiques, alors inaudibles, mais aujourd'hui et même à l'époque, il semble que l'impact de sa traduction n'ait pas dépassé certains milieux.

B. Quelques limites

L'influence de Mardrus sur la perception des *Nuits* est donc très importante, il a marqué ses contemporains séduits par sa traduction et par toutes les manifestations dans les milieux culturels et mondains qui les ont accompagnées, elles sont entrées dans l'univers des élégants.

Cependant, précisons que, quelle que fût l'importance de « l'effet Mardrus », il ne suffit pas à épuiser ce que représentent les *Nuits* pour cette époque.

1) L'universalité de Galland

Contrairement à Galland, Mardrus, s'il fut traduit notamment en espagnol et en anglais, reste un phénomène français. Bien qu'il ne soit réductible à un phénomène de mode, cet aspect est l'un des facteurs de son succès, sa place en tant qu'homme du monde, que l'on peut opposer à la discrétion de Galland, amoindrit peut-être l'impact de sa traduction en tant que telle, quand on s'écarte de son « ère d'influence ».

Galland reste, même à cette époque, incontournable, sa traduction jouissant du statut d'œuvre universelle et classique. Pour Jules Janin le livre des *Nuits* :

⁴¹ Cf. PAULVE, Dominique, CHESNAIS, Marion, op. cit., p. 78-79, où l'on en trouve une description très détaillée.

« *C'est le livre de l'enfant, c'est le livre du jeune homme, c'est aussi le livre du vieillard. (...) Quel est donc ce livre qui convient à toutes les positions de la vie, que la jeune fille peut ouvrir sans danger et qui passe ainsi de main en main comme le ferai un poème national ? On n'est donc pas en marge des bonnes mœurs en lisant les Mille et une Nuits, c'est presque un acte patriotique*⁴². »

C'est donc par la version de Galland que les Français sont bercés, on le voit dans *A la Recherche du Temps perdu*, par la réticence de la grand-mère et de la mère du Narrateur vis-à-vis de la traduction de Mardrus. Elles lui reprochent son insistance sur des aspects érotiques ou prosaïques, mais surtout, ne peuvent supporter de voir transformé jusqu'au titre de cet ouvrage si familier, qui fait pour ainsi dire partie de la culture française, comme en atteste son histoire éditoriale.

Dès la deuxième phase de diffusion des *Nuits* de Galland, que M. Sironval date de 1800-1840, les *Nuits*, par la diversification de leur formule éditoriale, touchent différents publics. Cela se manifeste par des tirages dans des maisons aux politiques très diverses, dont la production est destinée à des publics savants, populaires, ou bourgeois. Certaines de ces éditions sont au croisement entre différents horizons, et nous nous arrêterons sur le cas de l'édition Lugan de 1826.

Cette maison associée à la Librairie orientale de Dondey Dupré père et fils, spécialisée dans les éditions orientales lettrées, par sa publication du recueil en vingt-quatre volumes, le place dans le sillage de ces textes prestigieux et reconnus. Elle lui apporte une autre forme de reconnaissance par le choix du format : l'in-32, dont la Censure se méfie du fait de son caractère passe partout, qui est celui des ouvrages de la bibliothèque bleue. Cette édition équivaut donc au passage à ce que l'on nomme aujourd'hui les collections de poche, réservées aux grands classiques. Dès le début du 19^{ème} siècle, les *Nuits* ont donc envahi toutes les couches de la population française et touché toutes ses tranches d'âge. L'influence de Mardrus, importante pour les milieux artistiques et mondains, se fait moins sentir dans le reste de la population qui reste peut-être plus marqué par la première traduction qui avait donné à goûter aux charmes des *Contes arabes*.

Ce qui explique pourquoi de nombreux artistes, illustrateurs ou non, préfèrent ne pas travailler sur la version de Mardrus. C'est le cas de Dulac dans l'œuvre duquel le recueil occupe une place importante et qui illustra une version adaptée par Hadj Mayen, la seule édition française qu'on lui connaisse.

2) Proust et les Mille et une Nuits

Les *Mille et une Nuits* occupent également une place de tout premier plan dans l'œuvre d'un autre grand écrivain, dont nous avons déjà souligné l'étonnante absence du monde de Mardrus : Marcel Proust. Il a, comme tout lettré de sa génération, lu la traduction de Mardrus, il la mentionne⁴³, (II, 835-836) et lui emprunte quelques-unes de ses formules si caractéristiques, comme : « réjoui à l'extrême limite de la dilatation ». Les *Mille et une Nuits* sont, comme le montre J. Rousset⁴⁴, le livre de chevet du Narrateur qu'il

⁴² SIRONVAL, Margaret. « Le flambeau des *Mille et une Nuits* de Galland à Mardrus ». In *Les Mille et une Nuits en partage*, (dir. Aboubakr Chraïbi). Actes du colloque « Les Mille et une Nuits en partage », Paris, du 25 au 29 mai 2004. Arles : Sindbad, 2004, p. 313-328 (La Bibliothèque arabe. Hommes et sociétés). ISBN : 2-7427-4911-X.

⁴³ PROUST, Marcel. *A la Recherche du Temps Perdu*. Trois volumes. Paris : Gallimard, 1954, XLII-1003 p., 1219 p., 1324 p., (Bibliothèque de la Pléiade, n° 100-101-102). Toutes les références et les citations renvoient à cette édition. « *Mais après avoir jeté un coup d'œil sur les deux traductions, ma mère aurait bien voulu que je m'en tinsse à celle de Galland (...) Ma mère ne pouvait douter de la condamnation que ma grand-mère eût prononcée contre le livre de Mardrus.* »

⁴⁴ ROUSSET, Jean. Proust, *A la Recherche du temps perdu*. In *Forme et signification, Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. 4^e éd. Paris : José Corti, 1969, p. 158.

« relit sans cesse », elles sont présentes à différents niveaux dans la *Recherche*. On trouve des références à l'Orient, aux personnages des contes, mais Proust se place comme au-delà de la traduction de Mardrus.

Il ne s'intéresse pas aux manifestations mondaines alimentées par la traduction du Docteur, ni au texte dans sa dimension littéraire, car les *Mille et une Nuits*, comme les *Mémoires* de Saint-Simon, sont les livres modèles de la *Recherche*. Le Narrateur, après les révélations de la Matinée de Guermantes, juste avant d'entamer, dans la fiction, l'écriture de son œuvre, définit son projet en ces termes :

« Si je travaillais, ce ne serait que la nuit. Mais il me faudrait beaucoup de nuits, peut-être cent, peut-être mille. Et je vivrai dans l'anxiété de ne pas savoir si le Maître de ma destinée, moins indulgent que le sultan Sheriar, le matin quand j'interromprais mon récit, voudrait bien surseoir à mon arrêt de mort et me permettrait de reprendre la suite le prochain soir. Non pas que je prétendisse refaire, en quoi que ce fût, les Mille et une Nuits, pas plus que les Mémoires de Saint-Simon, écrits eux aussi la nuit, pas plus qu'aucun des livres que j'avais aimés, dans ma naïveté d'enfant, superstitieusement attaché à eux comme à mes amours, ne pouvant sans horreur imaginer une œuvre qui serait différente d'eux. Mais, comme Elstir Chardin, on ne peut refaire ce qu'on aime qu'en le renonçant. Ce serait un livre aussi long que les Mille et une Nuits, peut-être, mais tout autre. Sans doute, quand on est amoureux d'une œuvre, on voudrait faire quelque chose de tout pareil, mais il faut sacrifier son amour du moment, ne pas penser à son goût, mais à une vérité qui ne vous demande pas vos préférences et vous défend d'y songer. Et c'est seulement si on la suit qu'on se trouve parfois rencontrer ce qu'on a abandonné, et avoir écrit, en les oubliant, les « Contes arabes » ou les *Mémoires de Saint-Simon d'une autre époque*. » (III, 1043-1044).

On voit toute l'importance de la référence à ce moment décisif. Les *Mille et une Nuits* ne sont pas de simples références littéraires et leur présence dans l'œuvre ne peut être comparée à celle des autres grands textes dont le Narrateur admire les auteurs, comme Flaubert ou Dostoïevski. Pour refaire sans trahir et en faisant œuvre originale, il faut renoncer au texte et ne pas s'attacher à sa dimension littéraire, ce qui constituerait une tentation d'imitation et rendrait l'œuvre nouvelle stérile.

Les *Mille et une Nuits*, à l'origine du projet proustien, conditionnent sa construction et son esprit, puisque comme pour Schéhérazade, c'est une question de vie ou de mort qui se joue dans l'écriture nocturne de l'œuvre, mais elles sont également présentes par des références qui apparaissent de différentes manières, sous différentes formes, et à différents niveaux, ce qui fait que la *Recherche* est tout entière imprégnée de ce parfum d'Orient propre aux *Nuits* telles qu'elles ont été perçues par le Narrateur. Dans toutes ces manifestations, décrites par D. Jullien⁴⁵, nous nous attacherons ici, dans le cadre de notre travail sur l'illustration, à la dimension picturale de la présence des *Contes arabes* dans la *Recherche*.

Cette dimension s'inscrit dans l'histoire personnelle du Narrateur, les premiers rapports avec les *Contes Arabes* ayant lieu avant même que la lecture ne soit possible, par l'intermédiaire des assiettes peintes⁴⁶.

⁴⁵ JULLIEN, Dominique. *Proust et ses modèles, les Mille et une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon*. 1^e éd. Paris : José Corti, 1989, 254 p. ISBN : 2-7143-0327-7. Il distingue et définit la variété de ces manifestations : références biaisées, encastrement, indexation, projection, construction (etc.) en apportant à la *Recherche* un éclairage riche et fin.

⁴⁶ Gravures romantiques de Marckl. Cf. SIRONVAL, Margaret. *Album Mille et une Nuits*, op. cit., p. 212-213.

« C'est dire leur caractère d'objet originel, de tout temps familier, vu dans la maison avant l'âge de la lecture, avant même de comprendre les contes qu'on raconte aux enfants. L'image a précédé le récit⁴⁷. »

Les assiettes appartiennent au quotidien et permettent d'inscrire les contes, condensés dans une image « nourricière », dans l'ordinaire, mais elles émaillent aussi la grisaille du quotidien de taches colorées, ouvrant une fenêtre sur le merveilleux. L'image qui précède le récit est donc amenée en son temps à devenir récit, en prenant la forme de l'illustration.

Les assiettes peintes expliquent pourquoi la présence des *Contes* dans l'œuvre de Proust est essentiellement visuelle, mais elles expliquent aussi que les *Nuits*, inscrites dans l'imaginaire enfantin, sont une des formes privilégiées de la réminiscence. A l'âge adulte, chaque allusion aux *Mille et une Nuits* apporte avec elle comme l'essence de cette période bénie et mène le Narrateur vers les moments d'émerveillement de la mémoire involontaire. Elles sont donc bien plus qu'un livre puisqu'elles font partie de Combray, comme un élément propre et distinct, mais aussi comme une nuance ou un filtre, qui conditionne comme le faisait la lanterne magique, l'art de la vision⁴⁸.

Quand on entre dans l'âge adulte,

« le texte proustien emprunte [aux Contes arabes] des références émietées, enchâssées, qui sont érigées en emblème, privilégiant leur statut métaphorique au détriment de toute fidélité contextuelle ou stylistique. »

C'est-à-dire qu'à chaque fois, de la même manière que la lampe d'Aladin est une porte qui ouvre l'imaginaire de chacun, l'image orientale dans la Recherche est amenée à devenir un symbole. La lampe d'Aladin dans sa portée poétique est un paradigme de ce phénomène, puisque, comme le montre M. Sironval :

« [à] elle seule, elle signifie le récit, s'éparpillant sans compter dans toutes sortes d'images liées au feu, à la chaleur, à la lumière, aux rayonnements, au bonheur⁵¹. »

Et plus encore :

« La lampe est plus que la marque d'une vision concrète, elle est devenue pur emblème, réservoir de merveilles. Elle éclaire tout le récit et devient sa métaphore, sa mémoire⁴⁹. »

Dans cette phrase deux mots, intimement liés à l'Orient des *Nuits*, sont au cœur de l'œuvre de Proust : métaphore et mémoire, un troisième nous permet de poursuivre sur une piste dessinée par J. Rousset : merveille. Le monde proustien est un monde enchanté. Les clés de ce monde merveilleux sont, comme dans les *Nuits*, des objets du quotidien auxquels on ne prête guère attention et qui révèlent leur puissance de manière inattendue.

Si « La vraie vie, (...) c'est la littérature. », c'est bien parce que l'écriture révèle que la réalité est beaucoup plus riche que ce que nous enseigne la connaissance rationnelle. L'Orient est la langue du désir et la promesse de l'art, par ce filtre, le monde se révèle au Narrateur, qui apprend à poser un regard émerveillé sur ce qui l'entoure.

Dans ces moments de grâce, le lecteur devient spectateur de métamorphoses où la plume de Proust, par la correspondance entre les arts, devient pinceau. Nous avons choisi quelques passages de la *Recherche* pour montrer comment, dans sa dimension picturale, le style proustien se rapproche de l'iconographie des *Nuits*. Les images qui se créent

⁴⁷ JULLIEN, Dominique, op. cit., p. 24.

⁴⁸ Evoquant dans « A l'ombre des jeunes filles en fleurs », sa préférence pour les gâteaux, il l'attribue au fait que ceux-ci lui racontent Combray et les assiettes peintes : cf. en annexe, « Les assiettes peintes à Combray », p. 80, *A la Recherche du Temps perdu*, op. cit., I, p. 904.

⁴⁹ SIRONVAL, Margaret. Lampe et poésie. In *Les Métamorphoses d'Aladin*, op. cit.

alors, ne peuvent éveiller de représentations réalistes, elles ne trouvent un écho satisfaisant que dans une illustration qui sait rendre sensible l'irréel et le fantastique. La parole de Proust se plie à merveille à ce jeu et nous renvoie à un monde où les frontières entre le réel et l'irréel se brouillent pour atteindre la vérité⁵⁰.

Les références au monde des *Nuits*, n'arrivent jamais au hasard. Elles représentent la promesse de l'art et pour parler de la musique de Vinteuil, le texte en appelle à l'image d'une adolescente, figure familière au lecteur de Mardrus⁵¹, la petite phrase de la sonate empruntant ses traits. Mais comme l'adolescente des *Nuits* mène le personnage du conte, émerveillé par sa beauté, vers sa maîtresse plus belle encore, la petite phrase est une messagère, qui mène d'abord à la sonate, et enfin au septuor : aboutissement de l'art de Vinteuil et révélation pour le Narrateur. Ce personnage féminin des *Contes arabes* joue donc un rôle dans la narration, et éveille chez le lecteur une vision car le terme est typique de Mardrus et il apporte avec lui la richesse visuelle des descriptions féminines du texte de l'enchanteur⁵². Et Proust renchérit sur la dimension visuelle en insistant sur son vêtement et le côté brillant de sa parure.

Pendant la guerre, comme Haroun Al-Rachid qui cherche, la nuit, dans les dédales de sa ville la vérité des affaires de son royaume, le Narrateur erre dans les rues de Paris complètement transformé par la guerre. Ces promenades nocturnes inspirent une rêverie qui se lit comme un poème en prose⁵³,

« Par ces jours exceptionnels toutes les maisons étaient noires. Mais au printemps au contraire, parfois de temps à autre, bravant les règlements de la police, un hôtel particulier, ou seulement un étage d'un hôtel, ou même seulement une chambre d'un étage, n'ayant pas fermé ses volets, apparaissait, ayant l'air de se soutenir tout seul sur d'impalpables ténèbres, comme une projection purement lumineuse, comme une apparition sans consistance. Et la femme qu'en levant les yeux bien haut, on distinguait dans cette pénombre dorée, prenait dans cette nuit où l'on était perdu et où elle-même semblait recluse, le charme mystérieux et voilé d'une vision d'Orient. »

Dans cette rêverie Paris se métamorphose pour devenir, comme Venise, une ville enchantée d'Orient. Comme Aladin dans la caverne qui s'étonne de l'éclat merveilleux des fruits, le Narrateur voit la neige se transformer par le seul effet de la lumière et entre dans un monde « paradisiaque ». Un double travail sur les couleurs et les matières, renforce la richesse de ce monde visuel, où l'imagination amène à la réalité tous les trésors possibles. La neige se métamorphose en « or bleuté », puis en « jade », et enfin elle devient comme : « tissu de pétales de poirier en fleur ». Un tableau merveilleux se crée, où la vision, par la valeur performative du langage, nous introduit dans un monde surnaturel de beauté sensible.

Bien que les *Nuits* dans la *Recherche* soient à la fois en-deçà et au-delà d'un texte et que le style de Mardrus ne soit donc pas ce qui intéresse Proust, on voit dans certains passages que les deux esthétiques sont très proches. La valeur performative de la

⁵⁰ « Mais il faut sacrifier son amour du moment, ne pas penser à son goût, mais à une vérité qui ne vous demande pas vos préférences et vous défend d'y songer. Et c'est seulement si on la suit qu'on se trouve parfois rencontrer ce qu'on a abandonné, et avoir écrit, en les oubliant, les « Contes arabes » ou les Mémoires de Saint-Simon d'une autre époque. » (III, 1043-1044).

⁵¹ PROUST, Marcel. Texte en annexe, p. 81, « La petite phrase de la Sonate de Vinteuil », op. cit., III, 249.

⁵² En effet, il l'emploie systématiquement pour les personnages féminins, même si la femme dont il s'agit est grand-mère. Le temps n'agit pas de la même manière dans ce monde.

⁵³ PROUST, Marcel. Texte en annexe, p. 81-82, « Promenades nocturnes dans le Paris de la première Guerre mondiale », op. cit., III, 736.

métaphore proustienne transforme le monde au gré des visions fantastiques du Narrateur. Mardrus, lui, se situe d'emblée dans un monde où les lois du réel n'agissent pas, et dans certains passages, réalisant comme nous l'avons vu les potentialités poétiques que le texte recèlent, il se livre à des descriptions qui sont de véritables poèmes en prose symboliques. Ainsi de ce passage (cité en conclusion de l'étude de la dimension picturale de son style, p. 21-22) où Abdallah de la Terre, découvre le royaume de la mer. Or, tout au début du « Côté de Guermantes », lors d'une sortie au théâtre, le Narrateur guidé, comme Aladin, vers un chemin souterrain, un tunnel sombre et humide, débouche sur un monde surnaturel⁵⁴.

« (...) Cependant, au fur et à mesure que le spectacle s'avancait, leurs formes vaguement humaines, se détachaient mollement l'une après l'autre des profondeurs de la nuit qu'elles tapissaient et, s'élevant vers le jour, laissaient émerger leurs corps demi-nus et venaient s'arrêter à la limite verticale et à la surface clair-obscur où leurs rians visages apparaissaient derrière le déferlement rieur, écumeux et léger de leurs éventails de plumes, sous leurs chevelures de pourpre emmêlées de perles que semblait avoir courbées l'ondulation du flux ; après commençaient les fauteuils d'orchestre, le séjour des mortels à jamais séparé du sombre et transparent royaume auquel ça et là servaient de frontière, dans leur surface liquide et plane, les yeux limpides et réfléchissants des déesses des eaux. (...) Comme une grande déesse qui préside au loin aux jeux des divinités inférieures, la princesse était restée volontairement un peu au fond sur un canapé latéral, rouge comme un rocher de corail, à côté d'une large réverbération vitreuse qui était probablement une glace et qui faisait penser à quelque section qu'un rayon aurait pratiquée, perpendiculaire, obscure et liquide, dans le cristal ébloui des eaux. A la fois plume et corolle, ainsi que certaines floraisons marines, une grande fleur blanche, duvetée comme une aile, descendait du front de la princesse le long de l'une de ses joues dont elle suivait l'inflexion avec une souplesse coquette, amoureuse et vivante, et semblait l'enfermer à demi comme un œuf rose dans la douceur d'un nid d'alcyon. (...) »

Ce texte contient des éléments caractéristiques du style de Mardrus : la beauté surnaturelle des femmes, le mouvement de la phrase et celui qui mène progressivement du groupe à celle qui est « comme une lune parmi les étoiles », la dimension comique des tritons barbus qui viennent amuser les blanches déités. Dans l'érotisme de la scène, l'imagination vient compléter ce qui n'est que suggéré par la vision, et il n'est pas improbable que le Narrateur projette sur cette scène, un portrait de Mardrus qui ne reste pas dans la suggestion. Le mot de Princesse en vient à désigner, non pas le titre nobiliaire, mais celui plus onirique de l'héroïne de tous les contes, et comme un conte, le texte appelle une illustration fantastique, peut-être proche ici de certaines sirènes de Klimt⁵⁵, qui rendent la sensualité de cette vision poétique.

Ces quelques extraits manifestent le lien qui unit Proust à l'univers iconographique des *Nuits*. Il s'en inspire, son univers comporte des traits typiquement orientaux, et, comme chaque créateur qui vient s'intéresser aux *Contes arabes*, il leur apporte une incarnation nouvelle d'une richesse extraordinaire. Comme le montre D. Jullien, Proust, en refaisant les *Contes Arabes* (qui, par l'universalité de leurs thèmes, sont la parole de l'humanité) il leur apporte le statut d'œuvre. Et si

⁵⁴ PROUST, Marcel. Texte reproduit intégralement en annexe, p. 80-81, « La baignoire de la Princesse de Guermantes », op. cit., II, p. 38-40.

⁵⁵ KLIMT, Gustav. *Poissons rouges*, 1901/02 et *Serpents d'eau*, 1903/07. Tableaux reproduits en annexe.

« [Les Mille et une Nuits] sont d'emblée vouées au rôle de matériau⁵⁶. »,

le texte de la *Recherche* vient polir le diamant brut et porte leur dimension visuelle à un degré d'excellence qui peut être une source d'inspiration pour les illustrateurs.

La traduction de Mardrus ne pouvait donc paraître à un moment plus opportun que cette fin de siècle où l'Orient, sous des formes diverses, envahit l'univers culturel. Le livre permet à cette vogue de trouver une esthétique propre à l'époque, par sa réappropriation par les artistes (lettrés, peintres ou musiciens) et dans les milieux mondains. Même si pour certains, la force *Mille et une Nuits* est indépendante de cette traduction, leur représentation de l'Orient n'est pas très éloignée de celle de Mardrus. Et c'est bien ce texte, ainsi que le personnage du docteur Mardrus, qui séduit les milieux bibliophiles, qui s'en empare à leur tour. A cette époque, ils connaissent une phase de renouveau dont les éditions illustrées des *Nuits* sont l'un des symboles.

2. DU COTE DE LA PRODUCTION DES LIVRES

A. Le livre de luxe

Au 19^{ème} siècle, la production éditoriale, grâce à des évolutions techniques et à l'élargissement du lectorat, voit ses tirages augmenter de manière spectaculaire. Cela conduit à une baisse de qualité : celle du papier, de la typographie et de l'illustration. Face à cette industrialisation de la production, apparaît ce que Pascal Fulacher nomme « le livre illustré moderne⁵⁷ » développé par des acteurs qui s'élèvent d'abord contre la pauvreté de ces illustrations et la mauvaise qualité de leur reproduction.

1) La bibliophilie de création

C'est sur le terrain des légendes avec des œuvres comme *La Morte d'arthur* et *Les Quatre Fils Aymon*, que se renouvelle la bibliophilie. En Angleterre, William Morris, l'un des pionniers du mouvement, entama *La Morte d'arthur* en 1892, dans une entreprise qui rassembla bon nombre d'artistes contemporains. Pour éditer cet ouvrage de Malory (écrivain du Moyen-âge qui compila les légendes arthuriennes), il entreprit de se charger de l'ensemble des étapes de la production du livre : de la refonte d'une police de caractères, à la fabrication du papier, et jusqu'à la composition des encres. Il confia l'illustration à son ami, le préraphaélite Burne-Jones, et se chargea lui-même de l'enluminure à l'or. Il ouvrit en 1889 sa propre imprimerie : les *Kelmscott Press*.

Cette entreprise est représentative à plusieurs niveaux, manifestant les principales caractéristiques de l'édition de luxe. Citons d'abord, les prouesses techniques qu'un petit atelier est à même de réaliser. La qualité de ces artisans ne s'est pas démentie, puisqu'aujourd'hui encore, les papiers sont sans défaut et les illustrations, sous leurs serpentes, gardent l'éclat de leurs couleurs d'origine.

On voit également que cette réalisation trouve son inspiration dans le domaine des contes et légendes. Il semble que l'attrait pour l'exotisme, géographique ou temporel, est une constante de l'époque et une source d'inspiration pour les petites maisons d'édition qui retrouvent, en même temps que les savoir-faire, les thèmes des temps anciens.

⁵⁶ JULLIEN, Dominique. *Proust et ses modèles*, op. cit., p. 20.

⁵⁷ FULACHER, Pascal, *Esthétique du livre de création au XXème siècle, du papier à la reliure*. Thèse de doctorat en Art et Sciences de l'art. Paris : Université Paris I - Panthéon Sorbonne, 2004, 4 vol.

Un autre point crucial mis en lumière est la conception du livre comme un tout organique. Morris reprenait, à la manière des artisans du Moyen-âge, contact avec la matérialité du livre, en singularisant chaque exemplaire, faisant sortir le livre de l'indifférenciation dans laquelle l'industrialisation l'avait fait tomber. Toutes les étapes de la fabrication (reliure, typographie, ornementation et illustration) sont repensées en relation les unes avec autres, ce qui implique que tous les acteurs de la production se rapprochent. Les artisans typographes, graveurs, relieurs, ornemanistes, mais aussi les artistes⁵⁸ (écrivains ou peintres illustrateurs), sont amenés à tisser des liens étroits autour de l'éditeur. Autour du livre se constitue un ensemble d'acteurs unis et on constate que, dans de nombreux projets, les relations et l'amitié sont une composante incontournable⁵⁹.

On voit enfin que cette tentative répondait aux attentes d'un public : le tirage quoique peu médiatisé et réduit à vingt exemplaires, fut très rapidement épuisé. Le public qui va s'emparer de cet art d'éditer, s'il compte quelques anarchistes désireux de rester en marge de la production industrielle, est surtout composé de conservateurs, désireux de se démarquer en possédant de belles éditions, distinction culturelle, mais aussi marqueur social⁶⁰.

Pour résumer les caractéristiques des « livres de luxe » (appellation qui pose problème : tous les ouvrages ne sont pas caractérisés par leur prix), on peut citer d'abord le format (souvent l'*in-quatro*), le papier (le plus prestigieux étant le japon, mais les papiers chine, whatman, vergé, vélin chiffon sont aussi très recherchés par les bons ateliers), le soin apporté à l'impression des planches, en couleurs ou en noir et blanc.

Ces tirages de luxe sont souvent numérotés et accompagnés d'un justificatif de tirage, vogue lancée par Damase Jouaust, imprimeur-éditeur, qui poussa le raffinement jusqu'à y inscrire le nom du souscripteur et le paraphe de l'imprimeur. Elle fit en son temps de nombreux adeptes pour lesquels elle représenta une innovation de premier ordre bien qu'elle semble presque une évidence pour les bibliophiles actuels. Au sein d'un même tirage, on distingue les exemplaires de tête : les premiers numéros parus, sur un papier plus prestigieux, augmenté de suites ou de tirés à part, éventuellement d'un dessin original signé, du reste des exemplaires. Le livre est un objet unique qui doit pouvoir être identifié.

Mais on insistera, au-delà de toutes les caractéristiques techniques, sur l'esprit dans lequel ces livres sont créés : ils sont conçus comme des espaces de dialogue entre différentes personnalités et différentes formes d'art. En eux-mêmes, dans leur matérialité, s'engage un processus de création artistique où tous les artistes communiquent pour concevoir une œuvre originale, où, comme dans un tout organique, les différents éléments, construits de concert, se répondent.

2) Les acteurs

Les sociétés de bibliophiles

La création de ces sociétés ressortit à la peur de la mort du « beau livre » et de l'oubli de l'importance de sa matérialité.

⁵⁸ Nous utilisons cette distinction par commodité, étant bien entendu que l'artisanat des premiers est un artisanat d'art.

⁵⁹ Cette idée de famille et d'émulation est encore d'actualité dans le courant du 20^{ème} siècle, dans les ateliers tels que des éditeurs comme Aimé Maeght les pensèrent : outils expérimentaux où les artistes avaient à disposition tous les instruments de fabrication.

⁶⁰ MELOT, Michel. *L'Illustration, histoire d'un art*. Genève : Skira, 1984, 271 p. ISBN : 2-605-00033-8.

La première, *La Société des Amis du Livre*, apparut en 1873, elle fut créée pour des commandes regroupées à des maisons d'édition spécialisées, ou à des artistes originaux. Ces groupes, jaloux de la rareté de leurs ouvrages, étaient souvent animés par de grands amateurs⁶¹, ils se sont d'abord constitués exclusivement autour des intérêts pour le livre, puis quand ils devinrent plus nombreux (on en compte trente-quatre en 1932, le maximum), autour d'affinités professionnelles ou de localisations régionales. Leur influence est surtout perceptible de 1873 à 1920, où ils contribuent à lancer de nombreux artistes. Ils ont surtout rassemblé d'importantes collections d'ouvrages qu'ils étaient les seuls à pouvoir faire éditer : de grands illustrés et notamment des livres de Schmied. Ils ont largement contribué à asseoir le statut de la bibliophilie de création, lui conférant un prestige certain, le livre devenant un objet recherché et rare.

Les éditeurs

Une multitude d'acteurs se lancent dans l'édition à cette époque, sans qu'elle soit leur seule ou principale activité, ils sont parfois étrangers à ce monde et à ses traditions, apportant ainsi à leur production une touche personnelle qui fait beaucoup pour le renouveau de l'édition.

Reprenant la typologie d'A. Coron⁶², citons : les éditeurs spécialisés (dont l'activité est essentiellement éditoriale), les libraires éditeurs (qui dans les périodes fastes, se lancent, grâce à leurs contacts, dans des projets éditoriaux, dont Blaizot et Lardanchet), les éditeurs de littérature, le milieu de l'art (marchands de tableaux comme Skira, Vollard et Aimé Maeght qui furent aussi les producteurs de revues d'art et apportèrent aux artistes un soutien précieux), les bibliophiles (qui s'organisent en sociétés ou gardent leur indépendance, dont le mécénat reste parfois anonyme), les typographes, les écrivains et artistes (l'édition entrant dans la démarche littéraire, ils sont à l'origine de grandes œuvres, comme Blaise Cendrars et Sonia Delaunay pour *La Prose du Transsibérien*, mais ils sont parfois contraints à s'autoéditer par la crise.).

On compte aussi quelques graveurs, dont Schmied, qui, parti de la gravure, en vint à être un « bâtisseur de livres », typique de l'Art-déco, coqueluche des bibliophiles.

Un autre des éditeurs d'une des œuvres de notre corpus (*Douce Amie*, par. Picart le Doux) est parti de l'artisanat pour remonter toutes les étapes de la chaîne, jusqu'à superviser la production : René Kieffer (1876-1953). Il travailla avec Cendrars, P. Morand, J. Hémard. Il vint à l'édition par la reliure, dont il dirigeait dans les années 1920 l'un des ateliers les plus actifs de Paris. Il se lança dans l'édition à partir de 1919 et fut très rapidement considéré comme l'un des artistes les plus modernes de sa génération. De 1925 à 1927 la reconnaissance de ses pairs lui valut de présider la chambre de syndicale des éditeurs de livres d'art.

Le troisième de nos éditeurs, est Henri Jules Piazza (1861-1925), (*Le Livre des Mille Nuits et une Nuit* de Léon Carré, et les *Mille et une Nuits* de Dulac). Il entre dans la catégorie des éditeurs spécialisés. Comme ils sont rares, c'est une figure très visible dans le Paris d'avant la première guerre mondiale. Sur une question d'école : la place de l'illustration par rapport au texte et la liberté accordée aux artistes, il soutient qu'il convient de laisser aux artistes une grande marge de manœuvre. Pour Pelletan, partisan d'une production sobre où l'illustration est soumise à la typographie, il s'agit d'une débauche de couleur inconsidérée, mais le public raffole de ces éditions et dans *Les Enchantements du Docteur Mardrus*, il est évoqué en ces termes :

⁶¹ BUYSENS, Danielle, JACQUESSON, Alain, NATSI, Mauro, LOUP, Marie-Claude. *François-Louis Schmied, le texte en sa splendeur*. Lausanne : La Bibliothèque des arts, 2001, 61 p. ISBN : 2-88453-082-7.

⁶² CORON, Antoine. Livre de luxe. *In Histoire de l'édition française*. Tome 4 : « Le Livre concurrencé, 1900-1950 », (dir. Henri-Jean Martin, Roger Chartier). Paris : Promodis, 1983-86, 611 p. ISBN : 2-903181-54-3.

« connu pour le raffinement de ses productions et pour ses amitiés orientalistes⁶³. »

Piazza adopte également une position novatrice pour les questions techniques. Si certains éditeurs boudent des procédés comme la phototypie et l'héliogravure, techniques de reproduction typographique (simili et cliché trait) qui se généralisent à partir de 1890, ce n'est pas son cas. Il pose la question dans des termes simples : de rapports qualité prix : le métal est moins onéreux que le bois et donne des résultats de la même qualité.

Antoine Coron résume ainsi son portrait :

« Henri Piazza qui se fit une spécialité de publier des livres richement illustrés en couleur par des procédés photomécaniques et qu'à cause de cela on classa comme éditeur de demi luxe, fut l'un des principaux tenants de l'Art Nouveau⁶⁴. »

Il publia des écrivains et travailla avec des artistes qui le font tenir à la fois à l'Art Nouveau, et à l'orientalisme, publiant : *l'Islée* de Robert de Flers en 1897 orné de 132 lithographies, mais aussi des œuvres de F. Toussaint, P. Louÿs, Poe, René de Segonzac, P. Loti, M. Maeterlinck. Du côté des illustrateurs il publia en 1900 le *Pater* de Mucha, et *Nausikaa* de Latenay et travailla avec des artistes comme E. Dulac, A. Rackham, K. Nielsen, L. Carré, G. Barbier et C. Schwabe, n'hésitant pas à éditer des illustrateurs étrangers.

Les *Nuits* intéressèrent donc différents types d'éditeurs, chez qui elles occupèrent une place de choix, inspirant des illustrateurs qui en donnent une lecture neuve. Ainsi, chaque exemplaire correspond à l'esprit de chaque maison, dans lesquelles brillent souvent des artistes Arts-déco.

3) Les Arts-déco

Walter Crane, l'un des théoriciens des Arts-décoratifs (plus connu aujourd'hui pour ses illustrations) définit l'art⁶⁵ comme un langage mental et émotionnel qui s'exprime à travers différents procédés ou matériaux, se nourrissant de savoir-faire et de technique. Il s'agit de rechercher les racines vivantes de l'artisanat et d'étudier ses liens avec la vie quotidienne et les questions sociales, pour redonner à la société, à tous les instants de la vie quotidienne, le sens du beau, qui repose sur l'unité entre les arts qui mène à l'harmonie première dans l'imitation de la nature.

Le livre est donc lui aussi à redécouvrir dans cette perspective comme un tout cohérent et organique, en particulier pour les proportions et l'harmonisation des éléments.

En France, Poiret lance le mouvement du livre Art-déco, manifestant le lien entre le beau livre et les *Mille et une Nuits*.

Coron fait remonter le début du livre Art-déco en France à 1909, où parurent deux volumes de dessins de mode par P. Iribe et G. Lepape⁶⁶. Poiret s'intéressa ensuite à une publication plus littéraire, avec la revue *Schéhérazade* (1909-1910). Cette revue manifeste le lien entre les publications et les thématiques Art-déco, notamment sous

⁶³ PAULVE, Dominique, CHESNAIS, Marion, op. cit., p. 28.

⁶⁴ CORON, Antoine, op. cit.

⁶⁵ CRANE, Walter. *The Claims of decorative arts*, New York and Boston: Houghton, Mifflin and Company, 1892, VIII-191 p.

⁶⁶ Ce dernier représenta, après la Mille et Deuxième Nuit, Denise Poiret, « s'échappant de sa cage dorée ». cf. *Les Enchantements du Docteur Mardrus*. On trouve aussi des dessins de Mardrus lui-même, par Guy Arnoux qui représenta le traducteur dans des danses soufies, à la mode à cette époque.

forme de revue⁶⁷. *Schéhéraza* est une initiative de Cocteau et de Bernouard, c'est la première revue de luxe à être consacrée aux poètes, la conteuse, qui prend sous la plume d'Irribé les formes d'une sultane en odalisque, coiffée d'une aigrette, devient le porte étendard des poètes, à qui la fiction permet de donner un sens plus riche à l'existence.

F. Bernouard, typographe et imprimeur, dont la réputation est acquise dès cette année 1909 est une autre personnalité de la place parisienne, il illustrera un petit texte de Mardrus, plaquette sur la danse, dans sa

« *modeste mais chiquissime maison d'édition*⁶⁸. »

Il illustre la primeur de l'esthétisme dans la bibliophilie puisqu'il voulait créer des livres :

« *afin qu'ils s'harmonisent avec les meubles anciens et modernes, et qu'ils ne soient jamais déplacés sur une table à côté d'un bouquet de fleurs*⁶⁹. »

Ce phénomène connaît son apogée lors de l'exposition des Arts-déco en 1925, où F.-L. Schmieid est consacré « magicien de la Polychromie », par rapporteur de l'exposition.

La bibliophile ne se contente pas de créer de jolis objets, le souci de la matérialité s'inscrit dans une démarche littéraire, comme l'illustre celle de Mallarmé qui choisit comme maison d'édition les ateliers belges de Deman, où il voit à l'œuvre la communion entre les acteurs du livre et la sympathie entre les hommes et les arts.

Des ornemanistes comme Van Rysselberghe (qui se définissait avant tout comme peintre) se chargent de la création des livres. Selon les textes, ils choisissent les papiers, les caractères typographiques, les ornements, plus ou moins figurés, qui transforment le livre en « cassette spirituelle », selon le mot de Maeterlinck. Les artistes suivent l'évolution du projet, s'impliquant dans le processus de fabrication qu'ils considèrent comme l'aboutissement de la démarche littéraire. Pour ces poètes, Mardrus et Mallarmé au premier plan, on ne peut penser à un renouveau des formes littéraires sans penser leur incarnation.

« *Il n'y a pas de rénovation dans l'écriture qui ne soit contemporaine d'un questionnement sur la matérialité du lieu destiné à incarner les nouvelles lettres*⁷⁰. »

Malgré les réticences de certains auteurs par rapport à l'image, l'importance de ces éditions de luxe tient en grande partie au dialogue qui s'instaure entre le texte et l'image, l'écrivain et le peintre-illustrateur.

« *Dans un contexte esthétique où les écrivains se présentent comme des peintres, l'édition illustrée fournit un lieu particulièrement propice au croisement des art*⁷⁰. »

C'est le cas de Mardrus qui, par ses qualités de peintre, par ses amitiés dans les milieux du livre et de l'illustration, verra son texte illustré et édité dans quelques-unes de ces « cassettes spirituelles ».

⁶⁷ Poiret en éditait de nombreuses après la guerre et par ce biais fut lancée la carrière d'artistes importants de l'entre-deux-guerres. Il y eut l'*Almanach des Lettres et des Arts* que dirigèrent André Mary et le peintre Raoul Dufy, où figuraient Irribé et Laboureur, et aussi *Modes et Manières d'aujourd'hui* (1912-1922), *La Gazette du Bon Ton* (1912-1925).

⁶⁸ PAULVE, Dominique, CHESNAIS, Marion, op. cit., p.101.

⁶⁹ Cité par CORON, Antoine, op. cit.

⁷⁰ LAOUREUX, Denis. Les illustrateurs d'un songe. In *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image, Les Arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique*. Brasschaat : Pandora, 2008, 287 p. (Cahiers, ISSN 2030-6261, 10). ISBN : 978-90-5325-287-1.

B. L'illustration

1) Contexte

Cette évolution s'inscrit dans cette vague où l'image semble tout emporter à partir de la mi-19^{ème} siècle : omniprésente dans les journaux, elle permet de poser un regard objectif sur le monde ; dans l'édition pour enfants, aucun livre ne paraît sans avoir été illustré.

Plus essentiellement, à la fin du siècle, l'image change de statut par rapport au texte. Si leur histoire remonte à la nuit des temps, ou plus précisément au Moyen Empire égyptien avec le *Livre des Morts* (que Mardrus traduisit et qui fut illustré par Schmied), et jalonne l'histoire du livre, on peut dire que l'image avait à l'ère des manuscrits et des enluminures médiévales, un statut qu'elle perdit avec la typographie à caractères mobiles. En effet, elle se séparait du texte, reléguée au hors-texte, dans un espace de création et de lecture autre. Néanmoins, elle ne quitte jamais complètement les textes, et au 18^{ème} siècle, les éditions littéraires de textes de fiction sont souvent agrémentées par des gravures qui participent grandement à leur charme.

Avec l'invention de la gravure sur bois de bout par Thomas Bewick en 1790, qui se diffuse en France à partir de 1820, et qui permet l'impression simultanée du texte et de l'image, ils retrouvent un statut conjoint : l'artiste et l'écrivain peuvent à nouveau travailler ensemble.

2) L'illustration romantique

La gravure sur bois de bout vient consacrer le livre romantique illustré. A cette époque, début de l'orientalisme, de très belles illustrations des *Mille et une Nuits* voient le jour.

A partir de deux des grandes traductions anglaises, paraissent une édition illustrée par W. Harvey, élève de Bewick, et une autre illustrée par Letchford⁷¹. Les deux illustrateurs travaillèrent sous la houlette des traducteurs, ce qui montre que le statut de l'image n'est pas repensé, et qu'il reste soumis au texte. Letchford, qui illustra le texte de Burton était un élève de Gérôme. Il était fasciné par le capitaine qui le guida dans ses choix esthétiques et pour la représentation de costumes par exemple, lui faisant partager sa connaissance du monde oriental et n'hésitant pas à l'amener à Naples pour qu'il y travaille.

C'est Lane qui demanda à W. Harvey d'illustrer sa traduction. Son travail est surtout celui d'un érudit : on est impressionné par le volume de notes qui font de ses *Mille et une Nuits*, un véritable documentaire sur la vie orientale. L'illustration, dans la même ligne, a donc une visée plus documentaire que récréative ou esthétique. L'auteur guida Harvey dans toutes les étapes de sa démarche : le choix des contes et les représentations de la vie orientale. Sa conception de l'image et de l'illustration serait alors presque journalistique, évitant ainsi les clichés de l'imagerie orientaliste. On note tout de même que le succès de cette édition tient à la qualité des illustrations, la traduction de Lane, n'étant pas, malgré sa rigueur scientifique, une grande réussite littéraire.

La plus grande entreprise de cette époque est celle des Frères Dalziel. Formés à la gravure par les élèves de Bewick, ils fondèrent en 1839 leur propre atelier de gravure qui fut un temps la meilleure maison de gravure sur bois de l'Angleterre. Par la qualité de leur travail, ils incitèrent les meilleurs artistes de l'époque à venir y travailler. En 1866, ils éditèrent une version des *Mille et une Nuits* qui rassembla différents artistes :

⁷¹ KOBAYASCHI, Kasue. The evolution of the *Arabian Nights* illustration, in YAMANAKA, Yuriko, NISHIO, Testuo. *The Arabian Nights and Orientalism, Perspectives from East and West*. London: I.B. Tauris, 2006, XVII-269 p. ISBN: 1-85043-768-8.

certaines à la réputation établie, d'autres, comme Houghton (1836-1875), encore peu connus. Cette édition sera sa plus grande réussite, libéré qu'il était des contraintes réalistes, et pouvant, dans ce monde fantastique, laisser s'exprimer toute sa sensibilité, comme le montre Terry Reece Hackford⁷². Il apporta aux *Mille et une Nuits*, se distinguant en cela nettement de Harvey, des personnages vivants. Alors que dans les planches de Harvey on distingue à peine les visages toute la caractérisation se résumant au costume, chez Houghton, les personnages sont là : ce sont eux qui animent la scène. Il a gardé de sa carrière dans la presse illustrée le sens du geste et du moment opportun, et il choisit intentionnellement des passages qui ne sont pas forcément des temps forts de la narration, leur préférant des scènes où l'on percevra la personnalité et la singularité de chaque personnage. C'est sa manière de happer le spectateur dans l'univers fantastique : le spectateur s'identifie à ces personnages, et pénètre sans difficulté dans ce monde si familier, avant de remarquer ce qui en fait l'étrangeté. Il préfère à un traitement onirique de l'image un jeu sur le réalisme et ses codes, pour donner à la magie un statut perceptible, sensible.

Gustave Doré, la dernière et plus grande figure de l'illustration romantique, partisan de la gravure sur bois donna tout son prestige à l'illustration pour des contes, traitant aussi bien *l'Enfer* de Dante, que les *Contes* de Perrault et quelques histoires des *Mille et une Nuits*⁷³. De l'autre côté de la Manche, Walter Crane illustra en 1875 deux contes des *Mille et une Nuits* : *Aladin* et *Ali Baba*, en préférant aux bois gravés en vogue alors, des lithographies en couleurs, qui donnent à ses reproductions l'aspect de l'aquarelle.

3) L'âge d'or de l'illustration

L'apparition des procédés photomécaniques ouvre une nouvelle ère pour l'illustration, son âge d'or, où la couleur envahit ce monde autrefois dominé par le noir et blanc, à cause du caractère aléatoire des tirages en couleurs. L'innovation consiste à utiliser des photographies à travers des filtres colorés : l'impression isole des blocs en demi-teintes qui rendent les surfaces jaunes, bleues et rouges du dessin initial. Les couleurs sont toutes rendues, grâce à ce procédé qui connaît de nombreuses variantes (l'époque est fertile en innovations techniques). On ne compte plus alors les artistes qui illustrent les *Mille et une Nuits*, E. Dulac et A. Rackham, qui publie en 1933, dans *The Arthur Rackham fairy book*, une édition de *Sindbad the Sailor*, en sont les principales figures.

4) Les livres de peintres

Parallèlement, apparaissent à partir de 1875 les livres de peintres⁷⁴, où la question de la hiérarchie entre le texte et l'image ne se pose plus puisque le peintre est l'artiste du livre au même titre que l'écrivain.

Cette prise d'autonomie des peintres dans l'illustration et le livre tient au perfectionnement de certaines techniques remises au goût du jour, qui permettent aux artistes d'intervenir sans l'intermédiaire de graveurs.

« Le livre de peintre s'impose de plus en plus comme une œuvre à part entière, unique et complexe à la fois, infalsifiable, incomparable. L'image y

⁷² HACKFORD, Terry Reece. *Fantastic vision: illustration of the Arabian Nights*. In SCHLOBIN, Roger C. *The Aesthetics of fantasy literature and art*, Brighton, Sussex: Harvester Press, 1982, p. 143-175. ISBN: 0-268-00598-2.

⁷³ Ses premières illustrations des contes des *Mille et une Nuits* : *Sindbâd* et le *Prince Ahmed*, parurent pour la première fois dans *La Semaine des Enfants*, n°46 à 53 en 1857. Les dessins furent repris dans l'édition pour enfant de Lahure et Hachette qui parut en 1865.

⁷⁴ Les peintres, comme Delacroix grâce à la lithographie, illustraient déjà avant cette date qui est surtout un repère symbolique, avec l'édition du *Corbeau* de Mallarmé illustré par Manet.

*domine largement, souverainement le plus souvent, inscrivant ces livres dans le champ du visible plutôt que du lisible*⁷⁵. »

Les *Mille et une Nuits* inspireront des peintres, et notamment Van Dongen, qui appartenait à la *Revue Blanche*. Il signe une première illustration, en 1918, d'un conte : *Hassan Badreddine el-Basraoui*, avant de s'attaquer, en 1955, à l'ensemble de l'œuvre. Il illustra le premier conte à la demande de Mardrus et ne put se défaire de cette œuvre qui l'accompagna toute sa vie. Très influencé par le fauvisme, il fut séduit par l'Orient qu'il visita de 1910 à 1913, traversant l'Espagne, l'Égypte et le Maroc. On peut penser que le souvenir de ces ambiances particulières n'est pas pour rien dans le fait qu'il ait accepté la proposition de Mardrus.

Dans les années 1950, de très grands peintres illustrèrent les *Mille et une Nuits* : Chagall dans une édition new-yorkaise de 1946 illustrée de treize compositions lithographiques en couleur, et Matisse en 1950 qui signe une :

*« œuvre découpée qu'il nomme également les Mille et une Nuits et qui évoque pour lui à la fois l'enchantement aérien et le confinement qui l'emprisonne dans sa chambre. Il s'agit pour le peintre comme pour Schéhérazade de déjouer la menace nocturne*⁷⁶. »

A l'exception de F.-L. Schmied, tous les artistes du corpus, sont également des peintres, qui ont travaillé sans support textuel et en dehors du monde du livre.

Les *Nuits* ont été illustrées dès la parution du texte de Galland et constamment depuis. Cette entrée spontanée dans l'iconographie occidentale, est d'autant plus remarquable que l'imagerie des *Nuits* est inexistante dans les représentations orientales, et qu'aucun peintre orientaliste ne s'est aventuré dans l'illustration du recueil.

L'illustration de chaque époque se caractérise par un traitement particulier, dépendant des techniques en cours alors. Nous tenterons de définir quelle est la spécificité de l'illustration de notre période.

C. L'illustration des *Mille et une Nuits* entre 1900 et 1930

L'époque et particulièrement les milieux bibliophiles (repensons à Morris, Octave Uzanne, ou Poiret) sont friands de l'Orient et du merveilleux, et trouvent dans les *Mille et une Nuits* un morceau de choix.

Ceci est d'autant plus vrai de la traduction de Mardrus qui joue sur la dimension picturale par l'insistance sur la couleur locale, ouvrant la porte à l'imaginaire des lecteurs et des créateurs qui souhaitent s'emparer du recueil. Parmi ceux-là, les couturiers, les musiciens, les illustrateurs sont séduits par ce texte qui appelle l'image et on ne s'étonnera pas de voir fleurir les éditions de luxe illustrées des *Nuits*, d'autant plus qu'elles ont un public tout trouvé parmi les artistes et les gens du beau monde.

Nous nous attacherons donc à savoir ce qui fait l'attrait du texte pour les illustrateurs, mais aussi ce que l'époque va apporter au recueil et à ses lecteurs.

A la fin du 19^{ème} siècle, les artistes sont séduits par des formes qui viennent d'ailleurs, des arts d'Orient ou d'Extrême-Orient.

⁷⁵ FULACHER, Pascal. Op. cit.

⁷⁶ SIRONVAL, Margaret. *Album Mille et une Nuits*, op. cit., p. 231.

L'un des éléments qui décida Dulac à se consacrer à l'illustration fut l'exposition des Arts musulmans de 1903 montée par Gaston Migeon⁷⁷, où il pressentit, en admirant ces formes antiques et étrangères, ce que pourrait être son style. Sa démarche est proche de celle de Debussy qui emprunta à l'Extrême-Orient et au Moyen-âge des échelles modales avec lesquelles il renouvela la composition des harmonies. L'œuvre de ces deux artistes se caractérise par l'étrangeté ou même l'altérité persistante de ces emprunts à d'autres temps ou d'autres lieux, créant à chaque fois une alchimie unique et puissamment originale.

Cette séduction qu'opèrent les arts orientaux sur les artistes occidentaux, les conduit à donner aux *Mille et une Nuits*, pour la première fois de leur histoire, une illustration nouvelle⁷⁸ qui respecte son origine, où elle puise une grande force expressive. Tout cela se manifeste de manières diverses dans l'esthétique de l'époque.

D'abord, les éditions contemporaines, illustrées ou non, se caractérisent par le soin qu'elles apportent à l'art de la lettre. Les polices de caractères, l'agencement du bloc typographique mènent à une esthétique où la forme participe à l'établissement du sens. Rappelant le raffinement musulman dans l'esthétique ornementale et la calligraphie, les éditions de notre corpus manifestent la fusion entre l'image et le texte où le visible manifeste l'intelligible.

L'attrait pour l'art oriental se manifeste aussi par l'influence qu'exercent les miniatures persanes, dont on retrouve la finesse du dessin fermé, l'absence de perspective et l'intensité des couleurs posées en aplat, sans nuances. Ce dernier point est accentué par le développement des procédés photomécaniques, qui permettaient d'obtenir des impressions très nettes et une grande vivacité de couleurs, et dont on peut encore aujourd'hui apprécier la qualité.

Les miniatures persanes nous amènent à un autre point qui a caractérisé l'iconographie des *Nuits* à la Belle-époque : l'identification par le portrait⁷⁹. Une grande partie de l'œuvre de Mardrus est consacrée à la description de ses personnages, et dans les éditions illustrées de notre période, pour de nombreux contes, les illustrateurs délaissent les passages narratifs pour se consacrer aux portraits de ces héros à la beauté céleste. Le conteur doit en effet séduire son public et, pour le faire entrer dans la magie du conte, il faut des pauses dans la narration, parmi lesquelles le portrait joue un rôle fondamental, étant la première étape vers l'identification.

Les descriptions, par les métaphores traditionnelles qui égrènent les noms de pierres précieuses ou de fleurs qui composent le visage du héros, font référence aux couleurs des miniatures, celles que l'artiste tirait des substances naturelles. Il est donc logique que les portraits soient l'un des sujets de prédilection des illustrateurs, surtout quand ils s'inspiraient des miniatures persanes. Ces représentations à la fois picturales et textuelles, confèrent aux personnages une dimension surnaturelle et fait entrer les lecteurs dans la fiction où la réalité n'a plus de prise.

Les parisiens de la Belle-époque abolissant la frontière entre le réel et l'irréel, ne se contentèrent pas de la sphère de l'imaginaire, et réalisèrent leurs fantasmes lors de leurs soirées orientales, dont la Mille et deuxième Nuit, en s'incarnant dans l'un de ces personnages des *Mille et une Nuits*. L'espace d'une soirée, ces Cendrillons d'une autre époque entrèrent dans un monde magique où l'imaginaire était réalité. C'est pourquoi l'on était si friand d'illustration, sorte de miroir déformant, d'autant plus que

⁷⁷ Il a notamment été le directeur d'une exposition sur les Arts musulmans de 1903, au musée des Arts-décoratifs de Paris.

⁷⁸ Fasquelle fait paraître de 1908-12 une édition en dix-sept volumes illustrée par des miniatures perses, turques et mogholes.

⁷⁹ WEBER, Edgar, op. cit.

l'illustration des contes est parfois proche des dessins de mode Art-déco (repensons à cette gravure de G. Lepape⁸⁰ représentant Denise Poiret en sultane).

Le charme des *Mille et une Nuits*, repose donc sur le fantastique et le merveilleux, or l'arrivée de la couleur, grâce aux procédés photomécaniques, ouvre de nombreuses pistes pour la représentation du fantastique.

Pour un illustrateur, les *Nuits* sont un monde clos et extrêmement vaste qui lui permet de construire un univers cohérent et singulier, en trouvant toujours, dans la multitude des histoires, de nouvelles sources d'inspiration. De plus, un certain nombre d'éléments n'ont pas d'équivalent dans la culture iconographique occidentale, ce qui laisse le champ libre à leur imagination⁸¹.

Si les illustrateurs fantastiques font leur miel des *Nuits*, l'engouement général que suscite le domaine des contes et légendes est profitable pour elles, car c'est l'ensemble de l'univers pictural du merveilleux qui s'enrichit à cette époque⁸². Des créateurs proposent une vision nouvelle de ces mondes qui n'existent que dans les livres, allant toujours plus loin dans la recherche de moyens pour faire entrer dans le monde visible l'impalpable et le magique. Par cette émulation la cohérence et la richesse de l'illustration fantastique s'affirme, et ce pour les contes de tous les horizons⁸³.

Les *Nuits* conservent un parfum d'Orient qui les singularise entre tous, mais, comme on le voit dans *A la Recherche du Temps perdu*, les deux imaginaires, l'occidental et l'oriental, qui se rencontrent viennent s'enrichir mutuellement.

« *Les Mille et une Nuits sont lues à travers les contes de fées, et rejoignent alors le corpus plus vaste de la littérature enfantine. On a vu à propos de la duchesse de Guermantes comment la rêverie du Narrateur passe aisément de la gennia à la fée. Magie orientale et magie occidentale se conjuguent, deviennent inséparables dès lors qu'il s'agit pour la référence de privilégier, sur l'aspect d'exotisme, celui de surnaturel*⁸⁴. »

La spécificité de l'illustration fantastique des *Nuits*, repose sur l'utilisation des techniques étrangères dont les illustrateurs se ressaisissent pour illustrer les *Mille et une Nuits*. Comme Mardrus, qui préférerait transcrire plutôt que traduire pour conserver une distance exotique, les illustrateurs créent une distance fantastique en choisissant des codes orientaux qui surprennent l'œil du public occidental.

En choisissant de favoriser une certaine forme d'altérité et en cherchant à créer une surprise chez le lecteur, les illustrateurs, comme le traducteur, invitent à redécouvrir le recueil dans toute son étrangeté.

La clé de l'illustration fantastique consiste en effet à conduire le lecteur sécurisé par des codes réalistes à reconsidérer l'ensemble à partir d'un détail. Ce qui correspond à la

⁸⁰ Image en annexe.

⁸¹ SIRONVAL, Margaret. Les Génies des Nuits. In *Album Mille et une Nuits, Iconographie choisie et commentée*. Paris : Gallimard, 2005, p. 124-145 (Bibliothèque de la Pléiade). ISBN : 2-07-011781-2.

⁸² Faut-il voir dans cette redécouverte du merveilleux et de l'imaginaire (que certains grands hommes de science, comme Bachelard, ont théorisé) une résistance à l'esprit positiviste qui voudrait que le monde soit entièrement connaissable et donc susceptible d'être un jour, par la connaissance rationnelle, complètement dominé par l'homme ?

⁸³ La fusion des deux merveilleux occidentaux et orientaux dans les représentations graphiques trouve dans une production contemporaine (2006) de Michel Ocelot une très belle expression. Pour *Azur et Asmar*, il s'est inspiré des miniatures persanes mais aussi des enluminures des *Riches Heures* du duc de Berry, dans ce conte où le Français Azur traverse les mers pour retrouver sa nourrice et conquérir la Fée des Djinns selon l'histoire qu'elle leur racontait quand ils étaient petits, à lui et son frère Asmar.

⁸⁴ JULLIEN, Dominique. Projection, préfiguration et cercle. In *Proust et ses modèles, les Mille et une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon*. 1^{er} éd. Paris : José Corti, 1989, p. 169-226. ISBN : 2-7143-0327-7. p. 190.

démarche de Mardrus qui insuffle à ce classique une dose d'étrangeté qui fait éclater des représentations trop lisses et lui donne une nouvelle vie.

Et les *Contes arabes*, même dans « l'inoffensive » traduction de Galland sont loin de présenter une vision du monde édulcorée pour enfants sages. Qu'on pense à tous ces contes, comme celui du deuxième Calendar⁸⁵, où la belle captive retenue par le génie est coupée en morceaux quand celui-ci découvre sa liaison, et où la fille du roi qui libère le prince de l'enchantement qui lui faisait prendre l'apparence d'un singe, meurt des suites du combat contre le genni, ou bien de « l'Histoire du jeune Roi des îles d'ébènes⁸⁶ », somptueusement illustrée par Dulac qui représente une angoissante reine sorcière qui causera la ruine de tout son royaume. Même lorsqu'il s'agit de farce, les plaisanteries sont souvent cruelles qu'il s'agisse de personnages sympathiques, comme dans le « Dormeur éveillé »⁸⁷, où le sultan exauce le vœu de son sujet, mais le fait douter de sa propre identité, le menant aux confins de la folie, ou de souffre-douleurs, comme ces nombreux prétendants, que les vrais amants viennent remplacer, et qui passent la nuit la tête dans le purin voyant sans explication leur monde basculer.

Les *Mille et une Nuits* ne sont donc pas un livre pour enfants, si l'on entend par là un ouvrage qui veut présenter une vision du monde qui n'a rien de choquant. Mais les enfants sont un public pour ces *Contes arabes* qui, comme tous les contes, sont souvent cruels. Les contes sont initiation à la vie, et dans leur dimension grinçante les *Nuits*, répondent bien à cette caractéristique qui explique pourquoi on parle à leur sujet de la première parole de l'humanité.

Tous les acteurs de notre période permettent de retrouver le recueil dans toute sa force et son étrangeté : à la fois le traducteur, mais aussi les illustrateurs, et les éditeurs comme nous proposons de le voir à présent.

⁸⁵ MARDRUS, Joseph-Charles. Histoire du portefaix et des jeunes filles. *In Le Livre des Mille et une Nuits*, op. cit., I p. 60-74.

⁸⁶ MARDRUS, Joseph-Charles. Histoire du jeune homme ensorcelé et des poissons. *In Le Livre des Mille et une Nuits*, op. cit., I, p. 37-43.

⁸⁷ MARDRUS, Joseph-Charles. Histoire du dormeur éveillé. *In Le Livre des Mille et une Nuits*, op. cit., II p. 202-236.

Partie 2 : Les éditions, exemples

Malgré l'intérêt renouvelé, par Mardrus, pour le personnage de Schéhérazade dont la narration devient le symbole d'une création salvatrice, deux de nos éditions ne reprennent qu'un seul conte, s'inscrivant dans une optique classique d'unité narrative qui serait plus dans l'esprit de Galland. On pourrait craindre que le livre ne fasse oublier le rythme imposé au texte par la rengaine qui rappelle la succession de la parole, de l'amour et de la mort. Cependant, le choix d'un conte particulier, dans le cadre d'éditions illustrées de luxe, est doublement motivé, par le soin que demande l'ouvrage et par la qualité du traitement par l'image et nous nous proposons de voir en quoi ces éditions respectent l'esprit de Mardrus.

1. EMBLEMATIQUE DE L'ILLUSTRATION DE PEINTRE : *HISTOIRE DE DOUCE AMIE, CONTE DES MILLE ET UNE NUITS* PAR PICART LE DOUX CHEZ RENE KIEFFER, 1922

A. L'exemplaire⁸⁸

L'évidence de l'histoire du récit cadre est telle que sans aucune préface, l'éditeur choisit de faire paraître les indications de passage des Nuits, renvoyant le lecteur à l'ensemble de l'œuvre et jouant sur l'effet de profondeur, même avec un conte.

Ces indications (en italique et alignées à droite) se distinguent typographiquement du reste du texte, comme les vers (en bleu et en italique) se détachent de la prose.

L'ouvrage compte en plus de quelques bandeaux décoratifs, vingt-huit illustrations pour quatre-vingt-dix-neuf pages, ce qui représente une fréquence d'une illustration toutes les deux ou trois pages. Parmi celles-ci, on compte six pleine-plates, le plus souvent, l'éditeur et l'illustrateur jouent à harmoniser le bloc typographique et l'image avec beaucoup de charme. Le justificatif de tirage indique :

*« 30 exemplaires sur vélin à la cuve avec une suite des illustrations et un
DESSIN ORIGINAL de l'Illustrateur.*

50 exemplaires sur vélin à la cuve avec une suite des illustrations.

500 exemplaires sur vélin à la cuve.

*Exemplaire étudié : n°371, Réserve à la bibliothèque nationale, René Kieffer
[mention manuscrite]. »*

⁸⁸ Il s'agit de l'exemplaire de la Bibliothèque nationale de France, n°371 du tirage de 500 exemplaires sur vélin à la cuve.

B. L'artiste peintre

Picart le Doux est surtout connu pour son œuvre de peintre, et bien que sa peinture et son illustration se distinguent nettement l'une de l'autre, il convient de comprendre son approche générale de l'art pour comprendre quel illustrateur il est pour *Douce Amie*.

Dans un ouvrage collectif qui lui est dédié⁸⁹, nous apprenons de Turpin, que Charles Picart le Doux est né à Paris le 12 juillet 1881. Il se consacra rapidement à la peinture, et étudia, comme Edmond Dulac, à l'Académie Jullian, puis aux Beaux-arts où il suivit l'enseignement de l'orientaliste Gérôme. En 1912, une exposition lui est consacrée à la galerie Vildrac. La guerre interrompit sa création, et il fallut attendre 1921 pour qu'il retrouve l'envie de peindre. Il resta en marge des mouvements cubistes, sa peinture se caractérise par sa franchise et sa sincérité.

Il maîtrise aussi les techniques de l'eau-forte, de la xylographie et de la lithographie. Or, c'est l'époque où la bibliophilie est amatrice de bois gravé, et selon Turpin :

« *son œuvre xylographiée (...) appartient désormais à l'histoire du livre d'art*⁹⁰. »

La maîtrise de ces techniques est un grand avantage dans son rapport à l'illustration. Il ne se résigne pas aux bois gravés sous la pression de l'éditeur, sa maîtrise technique lui permet de faire à chaque fois œuvre originale, sans avoir à passer par un tiers qui lui aurait fait perdre ce rapport direct avec l'œuvre. Parmi les ouvrages dont il signe l'illustration, citons chez Kieffer : *Hyalis* de Samain, *Romances sans parole* de Verlaine et *Le Prince Jaffar* de Duhamel. Pour Mac-Orlan :

« *Toute la personnalité de Picart le Doux, se refuse dans des interprétations d'œuvres trop précises. C'est un illustrateur qui subit l'atmosphère d'un livre, beaucoup plus que l'influence anecdotique de ce livre. Picart le Doux doit avant toute préoccupation choisir avec enthousiasme l'œuvre qu'il doit illustrer. Il faut que cette œuvre soit pour lui une révélation spontanée de ses propres qualités. Le nom de l'auteur importe peu, le peintre devenu illustrateur cherche le graphique émouvant que l'on pourrait à la rigueur comparer à un son, à un parfum*⁹¹. »

Si le nom de l'auteur compte peu, son style est loin d'être indifférent et doit trouver un équivalent plastique. C'est Mardrus qui demanda à Picart le Doux de bien vouloir illustrer un des contes, et bien que le style de l'enchanteur par sa dimension très travaillée se rapproche de la perfection des poèmes en prose, les deux étaient amenés à s'entendre. Ils partagent la spontanéité, et l'authenticité que tous les écrivains de la *Revue Blanche* prêtent à Mardrus, Gide défendant le point de vue que Mardrus, par sa littéralité, recrée une langue des origines, à nouveau motivée qui puise sa force dans sa sincérité, sa chaleur et sa sensualité, ce qui correspond bien au regard neuf que Picart le Doux pose à chaque fois sur le monde.

Outre cette affinité dans la manière de percevoir l'art et le monde, ils partagent le goût de l'Orient. Picart le Doux a passé un long séjour en Tunisie d'où il a rapporté de nombreuses toiles. C'est par ailleurs un homme du sud, qui est familier des paysages méditerranéens, et des lumières franches de ces climats.

La représentation des femmes occupe dans leurs œuvres respectives une place très importante. Ici encore (et on le retrouvera dans l'illustration de notre conte), c'est comme si l'on voyait pour la première fois. Duhamel⁹² montre que l'attraction du peintre

⁸⁹ RAMBOSSON, Yvanhoé, KAHN, Gustave, CARCO, Francis, DUHAMEL, Georges. *Picart le Doux*, Paris : O. Zeluck, « La Presse française et étrangère », 1945, 104 p.

⁹⁰ TURPIN, G. *In Picart le Doux*, op. cit., p. 35.

⁹¹ MAC-ORLAN, Pierre. *In Picart le Doux*, op. cit., p. 42.

⁹² DUHAMEL, Georges. *In Picart le Doux*, op. cit., p. 28.

pour le nu s'explique par le fait que dans ces représentations, une vision intégrale de l'être humain est en jeu, qui combine, derrière son aspect d'éternité :

« *la pureté animale et divine à la fois* ».

Comme nous le verrons dans le conte, où s'illustre ce paradoxe pour nos sociétés occidentales : le regard qui se pose sur la femme nue, en dépit de sa sensualité, n'a rien de pornographique, ce regard n'est pas une transgression coupable, mais la reconnaissance d'une des formes de la beauté du monde. Pour peindre des nus le peintre obéit avec ferveur à ce qu'il voit. Sans raisonner, loin des constructions géométriques et intellectuelles du cubisme, leur préférant :

« *Je ne sais quelle sensualité, quelle santé naïve, quelle voluptueuse sérénité*⁹³ ».

C. Le traitement du conte par l'image⁹⁴

1) Dimension narrative

Les illustrations du conte sont toujours en rapport avec le récit, mais le lien qui les unit n'est pas direct et il convient de bien connaître l'histoire pour voir comment elles s'y rapportent. Sorties du texte, les images ne racontent rien et si parfois le choix d'épisodes clés permet à l'illustration de retracer un passage du texte, ce n'est pas le cas ici. Picart le Doux favorise un style qui permet de sentir l'atmosphère du conte, où les personnages, très peu caractérisés, souvent sans décor, sont placés dans une abstraction qui leur donne une dimension universelle.

Dans la première partie du récit, l'illustration souligne la dimension érotique : la force qui donne son impulsion au conte. Si la première représente le sultan, dans une pose qui manifeste son pouvoir, les quatre suivantes représentent des femmes nues. Après une représentation, pleine planche du marché aux esclaves (fantasme de l'Occident sur l'Orient), on trouve trois fois une femme nue, allongée dans une position sensuelle. La première intervient juste avant l'entrée d'Ali Nour dans la chambre de Douce Amie, la suivante au moment où Douce Amie s'explique avec la femme du vizir, la troisième lors de leur mariage. Parallèlement, on trouve un portrait en pied d'Ali Nour, dont la pose nonchalante révèle son statut de jeune premier. Les planches s'harmonisent donc avec le texte, plus (comme le disait Mac-Orlan) à la manière d'un parfum que par une reprise d'un épisode, et souvent, c'est la mise en scène du corps qui traduit les sentiments des personnages, renvoyant à un moment du texte et permettant au lecteur une vision comme de l'intérieur.

Le passage où Ali Nour dilapide sa fortune et où il doit se résoudre à vendre sa femme se résume ainsi en trois illustrations : une première représentation de Douce Amie accroupie, la tête baissée, délaissée par son mari, qui le regarde courir à sa ruine, une seconde du couple réuni dans l'épreuve : face à face, dans une représentation horizontale, témoignant de leur union, et une troisième représentant une figure féminine, debout, nue, la tête baissée, dans toute la longueur de la page. Il s'agit de Douce Amie sur le marché aux esclaves, dans une position qui montre sa vulnérabilité et sa force de caractère, qui lui fait supporter d'être ainsi exposée par amour pour son mari.

Le départ de Bassora s'accompagne de deux illustrations « narratives ». Dans la première, on voit le couple quitter la ville dont les remparts s'estompent dans le fond de

⁹³ DUHAMEL, Georges. *In Picart le Doux*, op. cit., p.28.

⁹⁴ Ces contes se prêtent mal au résumé, nous prions donc notre lecteur de se référer au texte de Mardrus dans l'édition citée. « Histoire de Douce Amie », I, p. 223-263 ; « Histoire de Kamaralzamân », I, p. 547-605 ; « Histoire du cheval d'ébène » I, 911-936. On trouvera en annexe la reproduction de certains de ces pochoirs.

l'image. Douce Amie, voilée, s'appuie sur le bras de son mari qui, revêtu d'un épais manteau, s'aide d'un bâton dans sa marche. Trois pages plus loin, c'est le bateau qui s'approche des côtes de Bagdad, nouveau cadre de leurs aventures.

Dans cette partie, l'illustrateur est plus proche du texte, reprenant les points forts qui se prêtent mieux au traitement iconographique.

Cette phase du récit s'ouvre sur la représentation du couple endormi, sur lequel se penche le brave Ibrahim. Il est saisi dans un moment où, surpris par leur beauté, il suspend son premier mouvement de les chasser. Cet épisode conditionne la suite du récit : en représentant le doute, l'illustrateur montre qu'à ce croisement, le couple est sauvé sans le savoir, par sa beauté⁹⁵. La scène, par la surprise du vieillard qui découvre ce couple enlacé, se caractérise aussi par sa sensualité.

L'illustration suivante représente Douce Amie qui s'émerveille des beautés du jardin : ignorant les autres personnages, l'illustrateur se concentre sur elle dont la beauté trouve un écho dans celle du jardin.

Le festin qui suit est symbolisé d'abord par sa préparation, avec la représentation d'un vieil homme sur un âne chargé de victuailles, puis par la figure d'un homme, assis à même le sol, buvant, forme d'archétype du banquet, qui reprend le thème de la boisson qui est au cœur du passage, avec l'ivresse d'Ibrahim.

Or qui dit aventures bagdadiennes, dit Haroun Al-Rachid, le khalifat insomniaque qui erre la nuit dans les rues de sa ville⁹⁶. Picart le Doux représente dans la rue le Khalifat entouré de son vizir et du chef des eunuques, l'air terrible. L'espace de la page est envahi par le décor et les personnages en mouvement, ce qui donne à l'illustration une grande force dynamique. Le décor urbain, même stylisée, renforce la dimension narrative, même si cette pleine planche pourrait être l'un des emblèmes du recueil.

L'image suivante représente le khalifat, qui, oublieux de la dignité de son rang, est perché sur une branche, et regarde par la fenêtre qui se détache, lumineuse et jaune, sur le fond bleu de la nuit. Le spectateur voit seulement la fente de la fenêtre, la scène du palais est réservée aux yeux du sultan.

L'épisode suivant, où le khalifat pénètre dans le palais sous l'habit du pêcheur, illustre l'un des thèmes des *Nuits* : la valeur des gens n'est pas liée à leur naissance, la richesse, la destinée de chacun est dans les mains d'Allah et il n'est pas rare que de pauvres pêcheurs accèdent aux plus hauts postes du royaume. Ainsi, on voit d'abord un homme pêchant, puis le même homme, de profil, vêtu des habits du Khalifat. Le don de sa robe, ennobli le pêcheur, et l'illustration, plus symbolique que narrative, témoigne de la métamorphose.

Pour conclure cet épisode, l'illustrateur représente ce qui séduit Haroun Al-Rachid : Douce Amie à la mandoline. Penchée amoureusement sur son instrument, la jeune femme, caresse les cordes dans un mouvement qui laisse deviner la douceur de son chant. L'une de ses jambes tombe dans le texte et la typographie suit le dessin de cette jambe flottante. Sans effet de perspective, la jeune femme semble reposer sur le texte. L'image s'inscrit dans la narration, mais sortie du texte, elle est une représentation typique d'une femme du sérail versée dans les arts.

A partir de là, les illustrations se raréfient, et la dernière figure narrative, c'est encore le corps « narrant »⁹⁷ de Douce Amie, représentée sur la largeur de la page, position qui témoigne de son abattement et de son inquiétude.

⁹⁵ Ce qui n'est pas sans rappeler la théorie de Valéry qui compare les choix narratifs que l'auteur fait à autant de chemins qu'il emprunte, traçant une voie qui rend les autres impossibles.

⁹⁶ C'est d'ailleurs l'une des figures qu'emprunte le Narrateur proustien.

⁹⁷ Cf. MOTOYOSHI SUMI, Akiko, CLÜVER, Claus. Body, voice and gaze, Text and illustration in the Frame Story of the Arabian Nights, In YAMANAKA, Yuriko, NISHIO, Testuo, *Arabian Nights and Orientalism, Perspectives from East and West*,

Sans que l'image cherche à faire scène, le peintre accompagne la narration, et apporte un éclairage original au texte. C'est avant tout l'œuvre d'un artiste qui donne sa lecture et retranscrit sa perception de l'atmosphère du texte. Il s'attache aux personnages, à la fois proches et lointains, à la dimension humaine du texte et, bien que les traits du visage restent indéfinis, il retranscrit leurs émotions par la position des corps, introduisant ainsi le lecteur dans l'univers des *Nuits*.

2) Représentation de la beauté

L'œuvre de Picart le Doux est une recherche de la beauté, pour ce conte, le style est d'une grande simplicité, la fraîcheur des contours qui dessinent des figures nettes et douces et les couleurs en aplats évoquent un nouveau regard posé sur le monde. Le trait presque naïf et la franchise des couleurs font écho à la spontanéité du couple.

La beauté de l'illustration tient d'abord à la représentation de la beauté physique des personnages. La stylisation des représentations des visages fait écho à l'usage des métaphores traditionnelles dans le texte de Mardrus.

Il s'agit principalement de la beauté féminine, avec dix représentations de femmes sur trente deux illustrations, dont deux en pleine page, et sept nues (auxquelles on peut ajouter les deux nus de la page de titre et du bandeau de l'achevé d'imprimer). Cette nudité n'a rien de vulgaire, et le style de Picart le Doux a la franchise du style de Mardrus qui, montrant tout, rend l'idée de la faute hors de propos. Le style pictural, comme l'écriture retrouve dans leur spontanéité la force et l'innocence. Dans la pose de certaines, on retrouve la sensualité des femmes de Mardrus : le corps vient s'inscrire dans une courbe et la figure féminine, de face ou de dos, est posée en objet de désir, (rappelant l'attrait qu'éprouvent Ali Nour et Douce Amie l'un pour l'autre). La représentation du corps féminin peut aussi être narrative, comme on l'a vu avec Douce Amie sur le marché aux esclaves, ou lorsqu'Ali Nour dilapide sa fortune.

La beauté plastique masculine aussi est en jeu, on la retrouve dans le portrait d'Ali Nour, adossé contre un mur, et dont l'air crâne suffit à faire un type de beauté masculine. En général, les hommes sont représentés en action, ce qui met en avant une beauté dynamique comme dans cette pleine planche représentant le pêcheur, où la force de la ligne, et de la construction donne toute son énergie à l'image, avec la figure de l'homme de dos qui lance son filet, mais aussi le filet lui-même et les mouvements de l'eau qui occupent tout l'espace de la page, créant un sentiment de plénitude et d'accomplissement dans ce geste simple.

La beauté de la nature est également retranscrite par un trait simple et des couleurs vives qui la réduisent à sa substantifique moelle. Souvent, le décor est absent, ou réduit à de rares éléments. On trouve cependant trois paysages où l'on peut apprécier la beauté des couleurs, notamment pour ce bateau qui arrive en vue des côtes de Bagdad, remarquable pour l'opposition franche du bleu des flots et du ciel et de l'orange des voiles, pour la force de la mer houleuse qui fait écho aux formes rondes, pleines des nuages. La mer bleue se brise sur les remparts roses d'une ville, éclairés par la lumière du levant et on ne peut rêver de plus bel horizon pour les amants et les lecteurs à la recherche de cette terre de lumière aux contours à la fois francs et doux, comme un nouveau monde.

Mais il faut encore nous interroger sur la représentation de l'Orient.

London: I.B. Tauris, 2006, XVII-269 p. ISBN: 1-85043-768-8. La représentation du corps permet de symboliser l'état des personnages et de retrouver un moment de la narration d'un point de vue plus personnel, dans une lecture particulière de l'illustrateur.

3) Le conte oriental

Ceci pose d'emblée une double interrogation sur l'espace et le temps.

L'action se déroule pendant règne d'Haroun Al-Rachid, ce qui, pour le lecteur parisien, renvoie à un temps indéfini. L'intemporalité du conte, dont les schémas narratifs sont toujours pertinents, est représentée dans l'œuvre de Picart le Doux, par l'absence de décor : Les personnages deviennent des archétypes des situations décrites auxquels chaque lecteur peut s'identifier. L'illustrateur ne cherche pas à représenter des éléments de contexte qui rattacheraient l'image et l'histoire à une époque, s'il renvoie à une époque, il s'agit de la sienne, par l'esthétique et la représentation de la beauté. Certaines images, très Art-déco, ne seraient pas déplacées dans des revues comme la *Gazette du Bon Ton*, et particulièrement la pleine page représentant Ali Nour : adossé à un mur, les bras croisés derrière le dos, une jambe repliée, la tête tournée, il a presque l'attitude d'un mannequin, et on pourrait croire à une gravure de mode, d'autant plus que la mode orientale, dont le fameux pantalon à la sultane de Poiret, était portée dans tout Paris. Dans les nus féminins, l'illustrateur joue sur une couleur qu'il pose sur le turban, sur les lèvres, un éventuel bijou ou des chaussures avec des petits talons, qui sont beaucoup plus près de la mode des années 1920 que des vêtements orientaux du Moyen-âge. Cet anachronisme illustre l'intemporalité du conte qui se prête à toutes les époques, et qui peut prendre tous les costumes, tout en gardant son authenticité.

Les lecteurs de Mardrus sont dans un horizon d'attente par rapport à la représentation du cadre de l'histoire, l'Orient mythique qui fait partie du charme du conte. Pour Picart le Doux qui a suivi les cours de Gérôme l'orientalisme n'est pas inconnu, mais il est loin de ce type de représentations très ornées, trop chargées et académiques à son goût.

Il y a bien quelques traits d'un pittoresque oriental que l'on cherchera, non pas dans les représentations de paysages ou de la beauté féminine, mais dans les figures, souvent masculines, qui jalonnent le récit, sans portée narrative. Ils sont souvent là, à la manière de badauds qui assisteraient à l'histoire des deux amants, mais aussi peut-être comme des auditeurs des conteurs des villes. Certains sont assis et semblent écouter ou assister à l'histoire qui se déroule ou qu'ils écoutent, fumant ou priant (homme à la pipe, homme au chapelet), d'autres sont pris dans leurs activités, comme le marchand de fruits. Ceux-là, souvent des hommes âgés, sont vêtus à la manière orientale de grandes robes aux couleurs vives. La figure la plus représentative de celles-ci est sans doute Ibrahim sur son âne, ramenant aux amoureux de quoi festoyer. Ces figures égayent le récit et lui donne à la fois profondeur et réflexivité.

Picart le Doux reconstruit donc un Orient serein, original, représentant l'innocence et la fraîcheur de l'histoire. Il sert le conte en en rendant l'atmosphère sensuelle et sereine, mais aussi la dimension comique. La dimension symbolique de l'illustration le conduit à une lecture active de l'image.

2. EMBLEMATIQUE DU « BEAU LIVRE » : *HISTOIRE DE LA PRINCESSE BOUDOUR*, PAR FRANÇOIS-LOUIS SCHMIED, 1926

A. Histoire de l'édition

Les relations personnelles sont à l'origine de cette édition, comme c'est souvent le cas pour Schmied et Mardrus.

F.-L. Schmied est un artiste Art-déco au sens fort du terme : il a été l'une des figures phares de la période, jouissant d'une solide réputation auprès des bibliophiles, et exerçant son talent dans différents artisanats d'art comme la gravure et la peinture, mais aussi les émaux et la tapisserie. Il a participé aux grandes manifestations et aux temps forts de l'époque. Son projet et son œuvre sont le fruit d'une interaction entre les arts et les techniques, caractéristiques de l'esprit Art-déco, tel que le prônait William Morris (dont F.-L. Schmied est en quelque sorte le fils spirituel par sa conception du travail du livre) qui abolit les hiérarchies traditionnelles.

Son style trouve sa source dans les influences mêlées dont il s'est nourri. Mauro Natsi⁹⁸ montre que dès son enfance, il est captivé par les manuscrits médiévaux et le travail des enlumineurs, comme William Morris. Cette fascination naît de ses visites à la bibliothèque de Genève, où il se plaît à consulter les manuscrits et les incunables. On retrouve cette influence dans son œuvre, sans que cela ne soit jamais servile, du fait de son ouverture à d'autres expressions artistiques.

Avant de rejoindre Paris pour suivre une formation, il se frotte à la peinture d'avant-garde à l'école des Beaux-arts, ce qui explique aussi la modernité de son trait et l'énergie de ses constructions. A Paris il suit les cours d'A. Lepère (grand rénovateur de la gravure sur bois), qui l'incite à se consacrer au livre et à ne pas se cantonner à la gravure. Il lui prédit :

« Vous allez créer la gravure riche⁹⁹. »

Il suit également une formation en typographie et dans la technique des estampes japonaises, très en vogue alors. Il est sensibilisé à l'art des miniatures persanes, omniprésentes en ville.

Comme on le voit souvent dans le milieu assez clos du beau livre, il travaille avec des artistes qu'il aime, et qui sont avant tout des amis. Le groupe qu'il forme avec Dunand (dinandier et laqueur), Paul Jouve (peintre animalier) et Jean Goulden (émailleur peintre et décorateur) qui illustre la fraternité entre les arts, est l'une des cellules dans lesquelles il aime travailler. L'alchimie du groupe fonctionne, comme on peut en juger au vu de leurs expositions annuelles.

Il est également très proche de Mardrus. Les deux hommes se sont connus par l'intermédiaire de M. Chesnais (frère de Cobrette), marionnettiste lié à de nombreux artistes et peintres qui lui dessinaient ses marionnettes, et notamment à F.-L. Schmied à qui il présenta son beau-frère. De nombreux éléments portaient à croire que cette rencontre serait fructueuse.

Ils sont tous les deux des coqueluches de la période. Nous avons déjà vu en quoi pour Mardrus, quant à Schmied, il est révélé par une édition du *Livre de la jungle* de 1918, commande du *Livre contemporain* qui l'associa à Paul Jouve, peintre animalier. La réalisation de cet ouvrage le fait sortir de son statut de graveur sur bois spécialisé dans

⁹⁸ MAURO, Natsi. F.-L. Schmied et les livres du temps jadis. In *François-Louis Schmied, le texte en sa splendeur*, opus cité.

⁹⁹ Cité par CORON, Antoine, op. cit.

la reproduction. Sa consécration a lieu lors du Salon Art-déco de 1925, où il devient l'artiste reconnu et couru qu'il a été jusqu'aux années 1930. Par la suite, il illustre des couvertures, organise des expositions ou se charge de leur présentation matérielle, il est désigné pour organiser la section du livre au XXe salon des Artistes décorateurs.

Un an après le succès du salon, il ouvre à Paris, en 1926, son atelier rue Hallé, où prirent forme ses plus belles réalisations. Il y devient son propre illustrateur, et il se charge aussi d'imprimer et d'éditer ses réalisations.

Mardrus et Schmied partagent le goût de l'Orient dont ils réinventèrent la représentation. Les œuvres de Mardrus étaient pour F.-L. Schmied l'occasion et le lieu de s'emparer de l'Orient en pleine actualité (ce qu'il désirait, même en s'inspirant des enluminures médiévales). Par ailleurs, le caractère précieux de la traduction de Mardrus trouve un écho tout particulier dans le style de Schmied. Si Mardrus traduit, écrit, compose et colore son texte d'un vocabulaire qui fait appel aux gemmes et aux pierres précieuses, le style de Schmied le lui rend bien et leurs créations communes attestent d'une véritable affinité artistique.

L'admiration que F.-L. Schmied porte à Mardrus n'est pas sans écho : le docteur, collectionneur de gemmes, amateur de beaux objets, ne reste pas insensible devant la beauté des productions du graveur qui viennent magnifier ses œuvres. L'enchanteur enchanté dira des livres de Schmied qu'ils sont :

« de merveilleux livres à enluminures polychromes de l'Orient et de l'Occident »¹⁰⁰,

reconnaissant l'importance de son apport. Pour lui, cette œuvre se caractérise par :

« Ce qui est latent dans les interlignes et celi dans le silence du papier¹⁰⁰. », rappelant la théorie de Merleau-Ponty pour qui la pensée s'exprime dans le silence et l'harmonie des formes. Il déclare encore :

« Quand il fixe, un Schmied fait se cristalliser, en même temps que l'apparence émerveillante, l'existence la plus hermétique, la plus clandestine, la raison de base, le caractère absolu¹⁰⁰. »

Si le décor et l'apparence émerveillent, il n'est pas question de mièvrerie chez Schmied, on est introduit directement dans ce qui fait l'essence du conte. La beauté de la forme introduit à la compréhension du caché, de ce qui fait la force et peut-être le caractère subversif du conte.

Leur première production en commun est le texte de notre corpus : *Histoire de la Princesse Boudour*, suivi la même année par le *Viatique*, puis en 1927 par deux éditions de *l'Histoire charmante de l'adolescente Sucre d'Amour*. En 1928, ils entamèrent une série de publications métaphysiques avec : *Création* (1928), *Le Livre de la Vérité et de la Parole* (transcription des textes de la sagesse égyptienne), en 1929, *Ruth et Booz*, *Traduction littérale des textes sémitiques*, puis *Le livre des Rois*, et le *Paradis musulman* (leur dernière collaboration) en 1930.

Les réalisations de F.-L. Schmied sont selon Coron¹⁰¹

« les plus « riches » de leur temps et leur faste tout oriental n'a jamais été égalé. »

La typographie et le projet décoratif sont construits de concert dans une recherche d'harmonie, d'une part dans l'espace de la page, de l'autre entre le signifiant (la typographie) et le signifié (« valence littéraire du texte¹⁰² ») établissant une correspondance entre ces différents éléments. Le décor, comme au Moyen-âge est une mise en scène du regard et de la lecture.

¹⁰⁰ Cité par BRUYSSSENS, Danielle. Le Bâtitteur de livre. In *F.-L. Schmied, le texte en sa splendeur*, op. cit.

¹⁰¹ CORON, Antoine, op. cit.

¹⁰² NATSI, Mauro. F.-L. Schmied et les livres du temps jadis. In *F.-L. Schmied, le texte en sa splendeur*, op. cit.

B. Caractéristiques physiques de l'exemplaire

Rien n'est laissé au hasard, on le sent dès la lecture du justificatif de tirage, lui-même une illustration de la perfection du bloc typographique.

« 20 exemplaires numérotés et signés, les planches ont été coloriées dans les ateliers de laquage de Dunand, d'après les originaux de Schmied qui en a gravé le trait sur bois de bout. Collaborateurs : Jean Dunand, Pierre Bouchet, Théo Schmied, exemplaire n°3, [cachet d'atelier centré en rouge]. »

Cet ouvrage comporte une suite d'originaux en couleurs, qui n'est pas mentionnée dans le justificatif de tirage.

La reliure est assez classique de l'extérieur : plein veau lie de vin et dos à nerfs orné. Le raffinement, outre la beauté du cuir, tient surtout au mors tissé. A l'intérieur, les gardes sont en maroquin rouge et au verso de la couverture se dessine une sorte de marqueterie de cuirs rouges, soulignée par des fils dorés et argentés. Un filet doré encadre l'ensemble de la page¹⁰³.

Le conte est tiré sur papier Japon, la suite sur papier de Chine. L'ouvrage n'est pas paginé, ce qui amène le lecteur à chercher des repères dans le texte lui-même, dans l'histoire, ou encore dans les illustrations et le jeu sur les ornements typographiques.

Les tranches sont dorées sur les deux papiers. La suite d'originaux de fin du livre reprend différentes illustrations, dans un ordre différent, elle permet de constater l'évolution du travail, et de redécouvrir les planches qui, malgré le caractère infime des changements, apparaissent sous un autre jour. Il permet également de voir que le texte prend la valeur de l'image, puisqu'à la fin, on trouve des feuilles sur lesquels figurent des textes poétiques, qui ont une police de caractère différente que le corps du récit, et ces passages versifiés sont dessinés pour construire un bloc typographique impeccable.

On note aussi la présence de marques pour l'imprimeur, qui, étant donné le soin apporté au moindre détail, n'apparaîtraient pas si elles n'avaient une valeur informative. On peut les lire comme un jeu de réminiscence des manuscrits médiévaux, où l'on trouvait à la pointe sèche ou l'encre rouge, des cadrages et réglures.

C. Statut de l'image

L'image sous toutes ses formes occupe une place de première importance.

D'un point de vue graphique, l'illustration est pensée en symbiose avec le texte et les ornements, elle correspond toujours à l'épisode en regard.

Elle est loin d'être la seule manifestation de l'image dans le livre, puisqu'on peut lire l'ensemble du texte comme une image. Il y a les ornements, le décor dans lequel vient s'enchâsser la typographie, composés par les blancs, la couleur, les bandeaux, les lettrines et les pieds de mouche. Ce sens du décor, qui apparente Schmied aux premiers artisans du livre, fait dire à Danielle Bruyssens :

« C'est ce même goût de la compacité qui lie image et texte dans un ruban continu, l'une faisant corps avec l'autre, les deux tenant un propos commun dans une page qui pourrait être celle d'un incunable¹⁰⁴. »

¹⁰³ La reliure, que l'on redécouvre à cette époque, est considérée comme une d'introduction au texte, ce qui implique une recherche de correspondance. Des figures aux lignes souvent audacieuses et des matériaux nouveaux apparaissent. Dans les ateliers de Schmied, son imagination et les procédés de laquage que maîtrisent Dunand, donnent lieu à des créations très neuves.

¹⁰⁴ François-Louis Schmied, *Le texte en sa splendeur*, op. cit.

Son œuvre est rigoureuse mais jamais raide, du fait de la souplesse apportée par le changement de casse et de taille de caractère et par l'élargissement de l'interligne. Les majuscules sont colorées, d'une teinte différente à chaque page.

Pour les vers, l'artiste utilise l'or et l'argent pour souligner les majuscules, que l'on retrouve dans un bandeau qui souligne le passage dans sa longueur. La typographie de ces passages, a été dessinée : le texte (dans le dessin du caractère et la composition du bloc typographique) devient image, son sens est lié à sa graphie, rappelant le principe de la calligraphie arabe ou extrême-orientale.

L'œuvre n'est pas orientaliste, ce qui est oriental, c'est le geste, la richesse de l'exemplaire. Le décor se caractérise par sa modernité, il est réduit à quelques lignes qui en donnent une vision stylisée : manière de rendre l'universalité du conte par l'ouverture d'un espace-temps indéfini.

D. Traitement du conte

F.-L. Schmied a choisi de traiter le conte comme un tout, et ne mentionne pas le passage d'une nuit à l'autre.

L'illustration compte quinze planches, impressionnantes de beauté plastique¹⁰⁵. On y retrouve le mélange de rigueur et de souplesse qui caractérise la mise en page, puisque chacune est construite sur des lignes claires où s'épanouissent des formes sensuelles. On retrouve les influences des représentations orientales : des miniatures persanes, pour l'intensité de la couleur et le traitement en deux dimensions, et l'estampe dans les traits des personnages. L'illustration est sublimée par les effets de matière que l'on trouve grâce à la reproduction au pochoir d'une qualité exceptionnelle, et les poudres d'or ou d'argent, déposées à la main.

Les images font écho à la beauté des personnages, mais nous nous intéresserons surtout à leur dimension narrative et symbolique.

D'emblée, on remarque une construction à deux temps¹⁰⁶ dans un effet de miroir ou un jeu d'opposition.

Le premier jeu de miroir est constitué par les portraits de Kamaralzamân et de Boudour. En face des portraits, les descriptions des personnages, en prose et en vers.

Kamaralzamân, représenté de profil avec un turban bleu, est saisissant par son côté androgyne. Il est doté des caractéristiques qui sont l'apanage de la beauté féminine orientale, attribuées à la beauté masculine dans le conte. Son origine perse est mise en valeur par les vêtements et la coiffe, mais aussi par la chaleur des tons, la force de l'illustration tenant à la complémentarité du bleu du turban et de la teinte orange du fond.

Boudour est représentée de trois quarts, dans un style qui rappelle les canons de beauté chinois. La palette de couleur est plus sobre, reposant sur l'opposition du blanc et du noir (avec toute une gamme de teintes ivoires, gris perles, qui donnent un aspect

¹⁰⁵ L'édition datant de 1926, n'est pas libre de droit, toute reproduction est interdite.

¹⁰⁶ Liste des planches : f. 3 : portrait de Kamaralzamân, f. 9 : portrait de Boudour, f.12 : Maïmouna et Dahnasch, f. 16 : nu de Kamaralzamân, f. 17 : nu de Boudour, f. 21 : mise à l'épreuve de Kamaralzamân, f. 25 : mise à l'épreuve de Boudour, f. 44 : premières retrouvailles, f. 49 : secondes retrouvailles, f. 53 : le talisman, près du sexe de Boudour, f. 59 : Boudour en Kamaralzamân, f. 64 : Boudour et Haïat Alnefous, f. 74 : le combat des deux oiseaux, f. 80 : le navire vu de la terre, f. 84 : une ville sur le rivage vu de la mer, f. 94 : la supercherie de Boudour et la révélation de son identité à Kamaralzamân, f. 95 : les deux colombes (cul de lampe). F.88-92 : poèmes ornés sur l'homosexualité.

précieux au portrait)¹⁰⁷, rehaussée de quelques nuances de rouge. La beauté tient à la finesse des traits, à l'élégance du port de tête.

Les deux visages sont très proches, mais quelques traits les rattachent à deux cultures, donc à deux mondes différents, et il faut attendre l'intervention des deux génies pour que le rapprochement s'accomplisse.

Cette troisième planche est la seule à ne pas avoir de correspondance, elle représente en elle-même la dualité et le rapprochement des contraires. Les deux génies sont représentés en pied, dans les airs, par une nuit turquoise, ils conversent. Maïmouna, qui fait partie des bons génies, fidèles à la Loi musulmane, à droite de l'image, écoute Dahnasch qui, lui, fait partie des éfrits révoltés et maudits. Dans le monde surnaturel des esprits, ils représentent donc le bien et le mal, et dans l'économie du récit, la conjonction de ces forces va réunir le prince et la princesse, qui, malgré la distance, ne pouvaient que se retrouver¹⁰⁸.

Le caractère surnaturel des éfrits est rendu sensible par leur présence immobile et sans effet de profondeur dans le ciel étoilé. L'irréalité de ce traitement sans perspective, que l'on retrouve dans les icônes orthodoxes, est renforcée par la beauté des lignes des grandes ailes et des robes flottantes qui occupent tout l'espace de l'image.

Ces puissances orientales sont aussi humanisées que les divinités de l'Antiquité grecque, cédant aux désirs que leur inspire la beauté de leur champion respectif. Maïmouna, qui représente la force officielle, n'en est pas moins partielle et sa position dominante lui fait adopter une attitude tyrannique vis-à-vis de Dahnasch, qui, s'il se montre révérencieux devant elle, est soumis à ses passions, comme en témoigne le sourire qu'il a en décrivant Boudour.

C'est leur dispute pour savoir lequel de Kamaralzamân ou de Boudour est le plus parfait qui leur inspire un concours de poésie, dont les deux illustrations suivantes sont la retranscription visuelle.

L'intérêt de ces deux planches, qui représentent les héros nus dans leur sommeil, tient dans le va et vient du texte à l'image. Les gennis font entrer le lecteur, en position de voyeur, dans un espace interdit. La représentation de Kamaralzamân est encore plus troublante que son portrait. A l'exception du turban bleu et des attributs masculins, tout dans le dessin suggère la grâce féminine : la pose rappelle celle des odalisques de Gérôme, aux pieds serrés, les ongles des orteils roses. On retrouve la même grâce dans le portrait de Boudour, et toujours cette troublante symétrie entre les deux personnages.

Les deux illustrations suivantes représentent leur première rencontre, au moment de leur « mise à l'épreuve ». Plongés dans un sommeil magique qui est pour beaucoup dans l'érotisme de la scène¹⁰⁹, ils se rencontrent de manière décalée.

Ce qui frappe dans ces scènes, c'est l'innocence. Comme Picart le Doux, comme Mardrus, Schmied ne dissimule rien et d'autant plus que le récit présente leur attirance comme inévitable¹¹⁰ et que les deux personnages ne sont pas initiés aux charmes de l'amour.

Dans la première scène, Boudour est allongée, souriante, le prince se tient au-dessus d'elle. Les deux corps et les deux visages réunis sont de nouveau comme en miroir.

¹⁰⁷ MARDRUS, Joseph-Charles. Histoire de Kamaralzamân, op. cit., I p. 547-605. Textes en annexe (p. 74-75) : « Portrait de Kamaralzamân », p. 548-549 ; « Portrait de Boudour par Dahnasch », p. 554 ; « Vers de Maïmouna sur Kamaralzamân » p. 558 ; « Vers de Dahnasch sur Boudour » p. 558.

¹⁰⁸ Dans la littérature occidentale, on parlerait de prédestination, la démarche est celle de la *Princesse de Clèves*, où Nemours et celle qui est encore mademoiselle de Chartres, sont décrits comme des modèles de beauté et d'agrément, dépassant tout ce qui peut se voir de belles personnes à la cour, ne peuvent que tomber amoureux l'un de l'autre.

¹⁰⁹ On se souvient des scènes où le Narrateur de *A la Recherche du temps perdu* contemple sa prisonnière dans son sommeil. Mais la beauté de la femme endormie est aussi célébrée dans les textes poétiques arabes dont s'inspire Mardrus.

¹¹⁰ GIDE, André. *La Revue blanche*, tome XXI, janvier-avril 1900, 639 p. Texte en annexe, p. 82.

Dans la deuxième scène, on voit que Boudour n'a pas les scrupules de son amant. Maïmouna gagne donc le pari, mais c'est peut-être Boudour la vraie gagnante. L'illustration montre son plaisir, et, dans cette situation qui est loin d'être anodine, manifeste son esprit d'initiative et sa débrouillardise qui trouveront à s'illustrer dans la suite du récit.

Pendant les quarante pages de leur séparation, il n'y a plus de planche. L'illustration recommence au moment où ils se trouvent à nouveau réunis. Les retrouvailles sont construites sur deux temps.

D'abord, il s'agit de deux portraits en pied : Kamaralzamân déguisé en médecin et Boudour en princesse chinoise. L'illustration a une valeur narrative : quarante médecins ont été exécutés pour n'avoir pas réussi à la guérir, et c'est sous les traits d'un médecin que Kamaralzamân se présente au palais. L'absence de décor vient réduire la scène à son noyau : la réunion des deux amants. On en retient l'expression de bonheur du visage de la princesse qui montre les signes d'une incrédulité émerveillée. C'est donc dans le regard que se joue la scène, et le caractère merveilleux du moment où les héros ne croient pas encore à leur bonheur. Le caractère officiel et public de la rencontre est marqué par la représentation en pied des personnages, et par le costume de Boudour.

La deuxième image symbolise la félicité dans le mariage, puisqu'elle résume le mariage et les quarante jours de fêtes. C'est une scène à l'érotisme doux et serein. Kamaralzamân est assis en tailleur, Boudour est de profil contre lui, et dans leur baiser, leurs visages de profil n'en forment plus qu'un. La scène n'est donc pas seulement sensuelle, elle symbolise l'union entre deux êtres.

Après ce mariage où la félicité des époux est complète, on entre dans le deuxième volet de la narration, où se réalise ce qui se laissait déjà pressentir au sujet de la princesse Boudour.

A six pages d'intervalle, on trouve deux planches, qui ne sont pas aussi proches l'une de l'autre graphiquement que les autres l'étaient, mais qui sont unies symboliquement, puisqu'elles représentent les deux versants opposés de son personnage. La première joue sur le plan narratif, érotique et symbolique, elle représente l'élément perturbateur : un talisman en cornaline que Boudour garde contre ses parties intimes. L'image a donc bien une valeur narrative, mais le choix du plan, renforce le caractère déjà érotique de la scène. Celle-ci se déroule pendant le sommeil de Boudour qu'un très beau poème vient encore magnifier, mais Schmied se focalise sur le talisman, placé devant « le jardin des roses » selon les mots de Mardrus, le lecteur adoptant la place de l'amant.

La deuxième illustration, en regard de la première, montre la réaction de Boudour. Elle revêt des vêtements de Kamaralzamân et adopte son identité. Le texte nous retrace les étapes de sa métamorphose, et l'image son résultat, et sur ce visage souriant, rien ne traduit le trouble. Elle arbore avec fierté le turban bleu et le fouet qui seront les emblèmes de sa masculinité. L'absence de décor, et la mise en regard avec l'illustration précédente nous montre que c'est bien la dimension symbolique que l'illustrateur choisit en opposant l'image de la féminité de Boudour, réservée à l'intimité, et la face qu'elle fera paraître au monde.

Le couple d'illustration suivant n'est pas constitué de deux planches consécutives, elles sont séparées par trente pages, mais on y voit Boudour dans une situation similaire ce qui nous permet de proposer la lecture suivante : Boudour est représentée d'abord avec Haïat Alnefous, dans la seconde avec Kamaralzamân. Dans les deux cas, elle joue de l'ignorance des autres, son savoir la plaçant dans une position dominante.

Dans la première pourtant, cette domination n'est pas évidente. En effet, si Boudour peut apparaître comme un homme pour la société, quand elle doit remplir la fonction d'époux auprès de la fille du Roi des Iles d'Ebène, la situation devient plus complexe, non pas vis-à-vis de sa jeune épouse qui ignore tout du mariage, mais par rapport à ses parents qui ne comprennent pas pourquoi l'union n'est pas consommée. L'illustration peut se situer à deux moments de la narration, et l'absence de décor ne permet pas de trancher. Sur un décor abstrait au thème de pyramides, deux figures féminines de profil se dessinent : la première qui se tient debout dans la partie gauche de l'image est plus une très jeune fille qu'une femme, Haïat Alnefous. Boudour est également de profil, à genoux devant la petite princesse dont elle tient la main.

On peut d'abord supposer, du fait de la nudité de Boudour et de sa position, qu'il s'agit du passage où, devant la colère des parents, elle est forcée de mettre Haïat Alnefous dans la confidence.

La deuxième hypothèse consiste à penser qu'il s'agit du passage, en regard de l'illustration, où Boudour révèle à Haïat Alnefous qu'aux eunuques et aux femmes, il manque la même chose pour faire d'eux des hommes : un doigt. Cette réponse déclenche une peur panique chez la petite que la princesse rassure par de tendres caresses.

Quoiqu'il en soit, il s'agit d'un moment de tendresse et de complicité entre les deux femmes, d'une initiation à la vérité, sur l'identité de Boudour, et aussi sur la féminité car Haïat Alnefous trouve avec Boudour des réponses à ses questions irrésolues.

La représentation des deux femmes est suivie par celle des « deux hommes » : l'illustrateur a choisi de représenter le moment de l'entrevue entre le roi et son nouveau Vizir, Kamaralzamân, au moment où ce dernier comprend qui est le roi des Iles d'Ebène. Entraîné à contrecœur par Boudour, il découvre la supercherie et sa surprise est cocasse. L'illustration accentue cette dimension comique : Boudour, dans un éclat de rire est au-dessus de son royal époux, les yeux écarquillés et la bouche ouverte.

C'est Boudour qui construit la scène et choisit de s'amuser aux dépens de Kamaralzamân, elle tient sa force de son rang, mais aussi de son savoir, elle qui sait manipuler les apparences et lire les signes, contrairement au prince.

Les deux scènes ont donc en commun la dimension comique puisque Boudour, à l'origine des scènes, ne se prive pas de s'amuser. Cependant, elle domine sans étouffer gentiment, elle initie l'une et punit l'autre pour s'être égaré, lui apprenant peut-être à se méfier des apparences.

Le talent de Schmieid trouve à s'illustrer dans deux paysages, qui ont une valeur narrative et esthétique. Dans le premier, le spectateur adopte le point de vue de Kamaralzamân qui voit, de la côte, le navire s'éloigner avec sa précieuse cargaison. C'est dans cette cargaison que Boudour reconnaîtra son talisman, et donc le départ du bateau promet, même si ce n'est pas dans l'immédiat, la réunion des amants. Dans la seconde, le point de vue est toujours celui de Kamaralzamân qui voit du bateau que lui a envoyé Boudour, les rivages des Iles d'Ebène. Dans ces paysages, rien d'un orientalisme facile : la palette est composée de tons froids, entre les bleus et les bruns, et les lignes audacieuses et pures donnent une vision de la ville presque abstraite, qui évoque peut-être la pureté de la Grèce, ou encore un autre espace temps, un Orient fabuleux qui ne repose pas sur des codes préexistants mais sur une vision personnelle.

Le dernier duo d'image est constitué par deux couples d'oiseaux qui sont encore des opposés : les deux premiers combattent pour le talisman, et l'intensité de la lutte est rendue par la force du trait, les deux seconds représentent un couple de colombes pris dans un cercle, en cul de lampe à la fin du récit, symbole de l'harmonie retrouvée.

Le traitement du conte par l'image permet de manifester l'essence du conte. L'illustration est une relecture féconde du texte par un artiste qui l'a aimé et en fait ressortir la construction. La beauté plastique et l'esthétisme des planches sont enchanteurs et font entrer dans un monde merveilleux. Souvent, les passages illustrés sont descriptifs, et quand un épisode du récit est représenté, la stylisation du décor en fait ressortir la dimension symbolique.

3. L'ÉDITION « OFFICIELLE » DE MARDRUS : *LE LIVRE DES MILLE NUITS ET UNE NUIT*, PAR LEON CARRE ET RACIM MOHAMMED, CHEZ PIAZZA, 1926-1932

A. Présentation générale de l'exemplaire.

La richesse de cette édition repose sur l'ensemble des acteurs qui s'y trouvent réunis pour former ce livre dans un projet d'une envergure qui dépasse les autres car il s'agit de l'édition complète. De ce fait et par son esthétique orientaliste, on pourrait la définir comme l'édition officielle de Mardrus.

1) L'éditeur

A l'origine de cette entreprise, l'éditeur d'art Piazza, spécialisé dans les productions orientalistes, et autour de qui gravitent l'ensemble des créateurs qui bâtiront le livre. Jusque-là, seules des éditions séparées de contes avaient été illustrées de manière originale, l'ensemble du texte, dans son édition de la *Revue Blanche*, était d'abord paru sans illustration, puis dans une édition décorée de miniatures, mais il fallait un acteur aussi solide que Piazza pour commander l'illustration de l'ensemble de l'œuvre. Les artistes auxquels il fait appel lui sont déjà connus et attachés.

2) L'illustrateur

L'illustrateur, le peintre orientaliste Léon Carré¹¹¹ (1878-1942) jouit à cette époque d'une réputation solide. Il est d'abord peintre, mais sa carrière d'illustrateur est déjà lancée par son travail sur *Le Jardin des caresses* de Franz Toussaint, qui paraît en 1914. La société des peintres orientalistes français expose les miniatures qui remportent un vif succès auprès des bibliophiles. Sa collaboration avec Piazza commence en 1924 avec *Au pays des gemmes*. Son affinité avec l'œuvre de Mardrus s'explique surtout par son amour de l'Orient, des miniatures et du livre.

Il fut l'élève de Mathurin Meheut (artiste du livre), de Léon Bonnat et de Luc-Olivier Merson. C'est au contact de l'Orient qu'il devient le peintre que l'on connaît, il est séduit dès son premier voyage en 1905, et grâce à la bourse de la Villa Abd-el-Tif qu'il remporte en 1909, il se fixe à Alger qu'il ne quittera plus. La Kabylie apporta à son style jusqu'alors réaliste, une tournure plus poétique.

¹¹¹ Elizabeth Cazenave lui a consacré une biographie : CAZENAVE, Elisabeth. *La Villa Abd El tif, un demi-siècle de vie artistique en Algérie, 1907-1962*. Paris, Association Abd-el-Tif, 1998, 319 p. ISBN: 2-9509861-1-0.

Il est proche du milieu du livre, des écrivains orientalistes et des miniaturistes. Son épouse, Ketty Carré est elle-même une artiste peintre dont l'œuvre porte la marque du japonisme et de la miniature orientale réinterprétées avec beaucoup de charme.

3) L'ornemaniste

L'autre grand homme de l'édition, est l'ornemaniste Racim Mohammed (1896-1975). Né dans une famille d'enlumineurs d'Alger, il maîtrise très tôt la technique de la miniature. Sa maîtrise d'exécution est au service d'une imagination fertile et délicate, que l'enseignement de l'école des Beaux-arts d'Alger fait ressortir. Son œuvre fait le lien entre le passé et le présent, l'Orient et l'Occident. Il était proche d'intellectuels algérois comme A. Camus, et de peintres, comme E. Dinet. Ce dernier l'initia à l'art persan et lui permit de réaliser sa première grande ornementation, pour *La Vie de Mahomet*, qui parut chez Piazza, pour qui il travailla à de nombreuses reprises¹¹² par la suite. Dans son œuvre, il fait revivre un passé glorieux, auquel il apporte un nouveau souffle, et qu'il enseigne à l'école Nationale des Beaux-arts d'Alger, où il fut professeur à partir de 1934.

Il a consacré huit ans à l'ornement des *Mille et une Nuits*, composant avec harmonie des bandeaux aux motifs d'entrelacs, de lacis et de fleurs. Dans l'exemplaire, son travail omniprésent est toujours varié.

4) L'œuvre

L'ouvrage est impressionnant par ses douze volumes, par le fini du travail. Dans un cartouche ouvragé, on lit le justificatif de tirage :

« Il a été tiré de cet ouvrage 50 exemplaires sur japon impérial (de 1 à 50), contenant une suite en couleur des illustrations et une aquarelle originale, 250 exemplaires sur japon impérial (de 51 à 300) contenant une suite en noir et blanc des illustrations, 2200 exemplaires sur vélin chiffon (de 301 à 2500). Exemplaire de la BnF, le XIII pour le Dépôt légal. »

L'exemplaire éditeur est broché, le titre orné apparaît sur la couverture lie de vin, et c'est sur ce modèle que brode l'ornemaniste pour offrir quelque chose de neuf à l'œil du lecteur, même au bout de la mille et unième nuit. En effet, pour chaque conte, le titre orné apparaît en français dans une pleine page, puis, en arabe, sur la page suivante dans un cartouche en bandeau. La fin de chaque conte est marquée par un cul de lampe, mais l'ornemaniste marque également par un saut de ligne, une typographie particulière, et un bandeau dans la page, le passage d'une nuit à l'autre. En marge, on trouve la pagination dans un cartouche qui change à chaque page, et juste au-dessus, se trouve le titre courant du conte¹¹³.

Les illustrations, toujours en pleine page, sont parfois recouvertes de serpentes. Elles ont gardé toute leur fraîcheur, conservant la vivacité des miniatures persanes. L'achevé d'imprimé précise que :

« les miniatures de cet ouvrage ont été exécutées directement sous la direction de L. Grenier. Le texte et les planches décoratives ont été tirés par Gabriel Kadar. »

Ce qui atteste de leur qualité.

¹¹² Il réalisa ainsi l'ornementation de *Khadra* de Dinet, *Le Jardin des Roses* de Saadi, le *Coran* de Frantz Toussaint, la *Sultane Rose* de Maraval-Berthoin et les *Chants de la Caravane* de S. Oudiane.

¹¹³ On trouvera des reproductions de cette ornementation en annexe.

B. Le rapport de l'image et du texte¹¹⁴

Du fait de l'ampleur du livre, l'illustration n'est peut-être pas de la même qualité que pour les autres éditions. En effet, l'accord entre l'éditeur et l'illustrateur portait sur douze illustrations par volume, c'est-à-dire cent quarante quatre pour l'ensemble du recueil, mais seulement trois illustrations par conte. Pour rendre justice à l'œuvre de Léon Carré, il conviendrait d'étudier l'ensemble pour en comprendre la construction et voir comment l'esthétique se met en place et quelle vision on tire de l'ensemble des *Mille et une Nuits*. Nous nous contenterons, ici, d'étudier l'illustration des contes que nous avons déjà abordés en éditions séparées, pour mieux apprécier comment le même texte inspire des visions différentes.

1) Histoire de la princesse Boudour

L'illustration de ce conte est composée de trois planches¹¹⁵.

La première représente Dahnasch déposant Boudour dans le lit de Kamaralzamân. Les personnages sont encore plongés dans le sommeil, seuls les lecteurs et les éfrits savent ce qui se joue. Pour la première fois dans notre corpus, le décor, est clairement représenté avec les caractéristiques d'une chambre orientale. L'illustrateur apporte un grand soin aux meubles, aux étoffes, au fer forgé des fenêtres. L'éfrit, les yeux rivés sur le visage de Boudour, sur le point de la déposer dans le lit, la tient à bout de bras, dans un geste où elle semble ne pas peser plus qu'une plume.

Contrairement à Schmied, Carré choisit un moment où tout est sur le point de se jouer, et toute la sensualité de la scène repose sur cette attente. Malgré l'inconscience des deux personnages, tout semble préparer la suite : la place qui se dessine dans le lit, les lignes des deux corps qui se répondent.

La scène permet de représenter la beauté plastique des personnages telle que la décrit Mardrus, dans une esthétique de la suggestion : le spectateur devine, plutôt qu'il ne voit, la nudité des personnages, on retrouve seulement la blancheur de la peau et le noir des cheveux.

L'illustrateur dépeint l'Orient tel qu'on peut le rêver dans les décors, la représentation des personnages et la magie des nuits. On peut tout de même regretter que la représentation de l'éfrit ne soit pas plus originale. Carré a choisi de mettre en valeur la force et peut-être l'impartialité du destin dans la figure de Dahnasch, mais on y perd un peu l'originalité du monde surnaturel de Mardrus.

La deuxième illustration, narrative et symbolique, représente les médecins qui se pressent pour tenter de guérir Boudour, à la cour du roi de Chine.

Elle met en évidence la force du pouvoir royal. Le spectateur assiste à la scène du fond de la pièce, un peu à la dérobée et voit les médecins qui attendent pour s'approcher du trône. Dans cette salle en enfilade, ils semblent pris au piège : le chemin mène invariablement au roi et les deux gardes qui, le sabre au clair, sont postés de chaque côté du trône. L'issue sinistre est renforcée par l'effet de perspective accentué par le jeu sur le dallage. S'ils se dirigent tous vers le trône, la plupart des savants, la tête rentrée dans les épaules, le regard fuyant, semblent redouter l'issue de l'épreuve. Et pour celui qui est « entre les mains du roi », prosterné à ses pieds on n'a guère d'espoir pour sa vie. Mais les médecins, malgré tous leurs attributs : livres, barbes, robes et autres turbans, et

¹¹⁴ On trouvera les reproductions de ces planches en annexe.

¹¹⁵ « L'Effrit Dahnasch déposa doucement la princesse », p. 96-97, « Beaucoup de médecins, de savants, d'astrologues. » p. 120-121, « Et la douleur de Kamaralzamân fut extrême », p. 144-145, tome IV du *Livre des Mille Nuits et une Nuit*, op. cit.

les sciences de tous les continents sont impuissants, de même que la puissance politique qui les attire et les châtie devant le mal dont souffre Boudour.

La troisième planche représente le moment où Kamaralzamân voit le bateau qui devait lui faire quitter ces rivages hostiles partir sans lui. Chez Schmied, le spectateur partageait le point de vue du personnage. Ici, l'épisode est presque retracé dans son entier. Alors qu'au dernier plan, on voit le bateau, les voiles gonflées par le vent prendre le large sur une mer paisible, Kamaralzamân se tient au premier plan et on reconstitue, à partir de cette représentation, une partie de ses aventures. Le conte s'ancre dans une réalité concrète, Carré représente une scène de port animée et pittoresque. Au premier plan, un homme vend poissons, fruits et légumes, posés à même le sol, dont les couleurs animent l'image. A l'arrière, près du rivage, des hommes déchargent un bateau, une femme, avec un jeune garçon, regarde la mer, profitant de la lumière du soir qui teinte les nuages de rose, de orange et de gris-bleu.

Pour ce conte, Carré choisit toujours des moments d'attente, et souligne la dimension pittoresque du texte : l'Orient des *Mille et une Nuits* est représenté par des tableaux concrets qui créent paradoxalement sa force onirique. Comme chez Tolkien, où le merveilleux repose sur la cohérence interne, le lecteur entre dans la fiction, pris au jeu de la représentation d'un univers qui ne lui semble pas si étranger.

2) Histoire de Douce Amie

Dans ce conte, l'illustration de Carré semble influencée par celle de Picart le Doux. Trois planches¹¹⁶ reprennent les temps forts de l'action.

Si Picart le Doux répartissait l'érotisme de la première partie du texte dans différentes figures isolées, Léon Carré choisit la scène la plus emblématique : la rencontre des personnages. D'un point de vue narratif, on se situe juste avant que l'irréparable soit commis mais rien ne peut plus l'empêcher. Leur attirance mutuelle s'exprime dans le regard et le geste, toute la force érotique de la scène est en puissance dans cette attitude. On perçoit plutôt la tendresse de Douce Amie qui, d'une main tient celle que Kamaralzamân lui tend, et de l'autre caresse le visage que son amant tourne vers elle. C'est dans leur regard que le lecteur comprend que ni les plans du vizir, ni les dispositions de la mère d'Ali Nour pour protéger Douce Amie n'empêcheront leur destin de s'accomplir.

Dans le décor de la chambre, on retrouve, comme dans le texte de Mardrus (qui force le trait selon Sylvette Larzul) les tapis, et autres étoffes ainsi que les carreaux de faïence et les fresques murales, décorés de fleurs et d'oiseaux, particulièrement soignés dans une harmonie de bleus dont l'éclat est souligné par des touches d'orange. Dans ce décor intérieur typiquement oriental, le corps de Douce Amie, qui occupe le centre de l'image, attire le regard et ressort par sa blancheur. Le couple d'amants, dans cet univers féérique qui rappelle la nature, partage un moment de grâce, cédant à un mouvement naturel en dehors des contraintes sociales.

Dans la seconde illustration, ce jardin qui n'était que figuré, devient le décor qui abrite les deux amants. La scène n'est pas très éloignée de celle de Picart le Doux. Il en ressort une grande harmonie et une grande sérénité. Le spectateur et les personnages sont dans la même situation de contemplation. Les amants, après tous leurs malheurs, retrouvent

¹¹⁶ « Ali Nour se jeta au côté de Douce Amie », p.104-105, « Ils allèrent s'accouder à une fenêtre », p. 120-21, « Il s'assit alors sur la branche » p.136-137. Tome II du *Livre des Mille Nuits et une Nuit*, op. cit.

dans ce jardin la paix : dans ce lieu où se répondent les beautés de la nature et celles des constructions humaines, ils semblent sortir de la réalité. Le fait que la scène se déroule la nuit renforce le sentiment d'intemporalité et donne à la représentation de la nature un charme tout particulier. Le spectateur apprécie également l'harmonie entre la beauté du couple et celle de la nature. Mais ce moment de la nuit n'est que le prélude à une nouvelle phase du récit.

La nuit n'a pas pour seule fonction de rendre plus magique les beautés du jardin. Elle est aussi un élément narratif du conte : c'est à cause de l'obscurité qu'Ali Nour et Douce Amie insisteront pour que le cheikh allume les chandelles du palais, et c'est l'illumination de ce palais, qui lui est strictement réservé, qui éveillera l'attention puis la rage d'Haroun Al-Rachid qui s'y rendra alors en tout hâte pour voir de quoi il retourne. La scène suivante est la plus proche du travail de Picart le Doux : on y retrouve le Khalifat perché sur sa branche d'où il peut voir ce qui se déroule dans son palais. Dans l'œuvre de Carré, le spectateur partage la vision du khalifat et voit tout ce qui se passe dans la pièce.

L'attrait du spectacle est accentué par la position de voyeur de khalifat : la scène dérobée va lui permettre d'entrer dans le jeu et renforce son pouvoir, qui ne tient pas seulement à sa position politique, mais à sa curiosité : c'est lui qui le premier a vu l'illumination inhabituelle de son palais, et qui n'hésite pas à s'impliquer pour accroître sa connaissance, et donc son pouvoir.

L'attrait de l'image repose sur l'alternance des plans, de l'intérieur et de l'extérieur. L'intérieur, dans des teintes très chaudes qui laissent imaginer ce que peut être l'éclairage de l'ensemble, est mis en valeur par le cadre plus sombre que forment la façade extérieure, le feuillage et le tronc du noyer d'Haroun Al-Rachid.

Le choix des scènes, passant sous silence les malheurs des personnages, renforce l'impression de beauté idéale du couple qui séduit les gens de Bagdad et le khalifat à la recherche de divertissement.

3) Conte du cheval enchanté

Léon Carré propose pour ce conte deux images¹¹⁷.

La première représente le roi de Perse en majesté sur son trône. Le conte s'ouvre en effet sur la description de la splendeur de sa cour, de la grandeur du roi, monarque puissant, curieux d'arts et de sciences, sorte de mécène. Mais le roi, à l'origine de l'action, représenté avec tous les attributs de sa puissance, sera incapable d'empêcher le destin de s'accomplir : Firouze, son fils enlevé par le cheval enchanté, devra compter sur ses seules forces.

La seconde illustration reprend un épisode où le prince doit montrer sa vaillance pour se tirer d'embaras dans un combat qu'il remporte grâce au cheval. L'opposition entre le réalisme de la représentation du paysage, et le cheval d'ébène, qu'on distingue dans le ciel bleu, légèrement blanchi par les nuages crée le merveilleux de la scène par le jeu des proportions, dimension fantastique renforcée par la stupeur et l'impuissance des gardes.

Léon Carré passe sous silence un grand nombre de scènes, peut-être plus féériques, que l'on retrouve chez Dulac, dans l'ouvrage que nous proposons d'étudier maintenant.

¹¹⁷ « Un très grand roi, très puissant », p.112, « Il s'éleva en ligne droite dans le ciel » p.129. *Le Livre des Mille Nuits et une Nuit*, tome VI, op. cit.

4. LA PLUS EUROPEENNE : *CONTES DES MILLE ET UNE NUITS*, ADAPTATION DE LA VERSION ARABE PAR HADJ-MAYEN, PAR EDMUND DULAC CHEZ PIAZZA, (1907)

A. Dulac : quelques mots de présentation

Dulac est un illustrateur de premier plan, qui travailla sur les contes et légendes de différents pays, mais les *Nuits*, qu'il commença à illustrer très jeune et auxquelles il apporta différents éclairages, sont son sujet de prédilection et son chef-d'œuvre.

Après des études de droit à Toulouse, il partit pour Paris, étudier l'art. C'est en visitant les expositions consacrées aux arts orientaux, et en particulier celle sur les arts musulmans de 1903, organisée par Migeon au musée des Arts Décoratifs qu'il décida de partir pour l'Angleterre, pour se consacrer à l'illustration et profiter des avancées techniques et de l'intérêt que suscitait l'illustration fantastique.

C'est la première édition de 1907 des *Tales from the Arabian Nights*, parus chez Houghton qui lui assura sa réputation en Angleterre. Cette œuvre se caractérise par l'usage de la couleur bleue qui envahit la page, et donne au recueil une force onirique. Par la suite, il ouvrit sa gamme de couleurs, ses éditions de *Princess Badoura* (1913) et de *Sindbâd the Sailor* (1914, chez le même éditeur) attestent respectivement des influences de l'estampe japonaise et des miniatures persanes sur son style.

Une documentation importante lui est consacrée, et notamment une biographie de Colin White¹¹⁸.

B. L'exemplaire Piazza

L'ouvrage n'est pas daté, mais on le situe aux alentours de 1907, puisqu'il reprend les illustrations de la première édition anglaise qui est parue à cette date. Est-ce Piazza qui a contacté l'éditeur anglais ? Est-il entré en contact avec l'illustrateur ? Est-ce l'inverse ? Nous n'en savons rien, mais leurs intérêts se rencontraient.

Cette édition reprend : « Le Pêcheur et le génie », « Histoire du jeune roi des Iles Noires », « Ali Baba et les Quarante Voleurs », « Histoire du Cheval enchanté », « Histoire de Codadad et de ses frères », « Histoire de la Princesse du Deryabar ».

Ce dernier conte est l'un de ceux que Galland a compilés. L'adaptateur, Hadj Mayen, a lui aussi sans doute été chercher son inspiration pas seulement dans les textes du corpus arabe des *Nuits*. Son style clair le distingue de Mardrus dont la traduction a déjà été publiée et que Dulac n'illustrera jamais.

Dans cette édition, dont la mise en page aérée rend la lecture très agréable (possible pour des enfants), on ne trouve pas de mention du passage d'une nuit à l'autre, cependant, le récit cadre est représenté. Schéhérazade figure sur l'illustration liminaire, dans un portrait en pied. La légende : « Schéhérazade, l'héroïne des *Mille et une Nuits* », témoigne de sa force symbolique, elle se distingue des représentations traditionnelles, où elle est souvent au pied du sultan, dans la narration. Ici, elle est silencieuse, seule et son

¹¹⁸ WHITE, Colin. *Edmund Dulac*. London: Studio Vista, 1976, 208 p. ISBN : 0-289-70751-X.

regard franc, sa beauté, invitent à entrer dans l'univers des *Nuits*. Placée en tête du recueil, elle est comme le blason de l'imaginaire oriental.

C. Traitement d'un conte : « Le cheval enchanté¹¹⁹ »

Ce conte, choisi arbitrairement, nous permet de préciser ce qui distingue Dulac de Carré, en étudiant la force onirique de son illustration. Dans le traitement de cette histoire¹²⁰, on en voit ressortir quelques traits typiques.

1) La beauté picturale

Le spectateur est frappé par la beauté qui se dégage de cet univers pictural et qui s'exprime dans la finesse des traits, le soin du détail, la réussite des compositions et l'usage très particulier de la couleur.

La beauté des femmes y occupe une place importante, elle s'illustre ici dans une représentation de la princesse à son miroir. Dans une esthétique orientale, elle est au centre, entourée de trois jeunes filles qui s'affairent, comme la lune entourée d'étoiles. On retrouve la longueur merveilleuse des cheveux, la blancheur de la peau. On saisit une scène normalement cachée, de femmes qui exercent leur métier de femme, comme en témoigne leurs attributs (parfums, fards, miroir), qui jonchent le sol. Alors que ses serviteurs sont pris au dépourvu, la princesse, surprise en pleine nuit par un bel étranger, réagit sans peine. Elle affronte le miroir, sereine, sûre de sa force.

On la retrouve seule dans l'illustration qui clôt le conte, belle princesse éplorée, fleur parmi les fleurs, entourée d'arabesques, qui semble flotter sur la terrasse. Elle est alors prisonnière du roi du Bengale, condamnée à feindre la folie aux yeux du monde, mais dans la solitude, elle pleure, et dans ce moment, le lecteur est porté à l'identification, entrant dans le conte par les sentiments, ici la compassion.

La beauté de la nature participe à la beauté de l'ensemble. Deux planches l'illustrent : les amants près du lac, et la solitude du jardin. Les contours flous et les couleurs diffuses brouillent la frontière entre l'irréel et le réel, et donnent à ces scènes un caractère onirique sans qu'aucun élément magique n'intervienne.

Cette beauté ressort d'autant plus que le monde de Dulac est peuplé de figures ridicules. La multitude des personnages qui gravitent autour des héros donne au monde des *Nuits* plus de réalisme et une dimension comique qui correspond à l'atmosphère des *Contes arabes* puisque le rire est la deuxième force qui lie auditeurs et conteur.

2) Dimension comique

Cinq illustrations sur les douze du conte prêtent à rire. Le lecteur est introduit dans l'histoire par le rire des courtisans, représenté en frontispice, tous ces notables sont pris d'une grande hilarité à la demande inconsidérée du mage persan : la main de la fille du roi. Cette demande va enclencher l'histoire, puisque la princesse demandera l'aide de son frère, qui approchera alors le cheval.

¹¹⁹ Les planches sont reproduites en annexe.

¹²⁰ MAYEN, Hadji. *Contes des Mille et une Nuits*. Edition originale, illustrée par Edmond DULAC. Paris : éditions d'art Piazza, ca. 1907, 118 p. Dans l'ordre d'apparition et dans la pagination de l'exemplaire : frontispice : « A une demande si extravagante, les courtisans furent pris d'un fou rire » ; p. 60 : « Il y avait une demi-heure que les ténèbres de la nuit recouvraient la terre. » ; p. 62 : « Ceux qui dormaient étaient des eunuques noirs » ; p. 68 : « Elle commanda de servir une riche collation » ; p. 70 : « Jusqu'à ce que son miroir lui eût donné entière satisfaction » ; p. 72 : « Malheureux, est ce ainsi que tu veilles sur le dépôt sacré que le roi t'as confié ? » ; p. 74 : « La jeune princesse avait assisté au combat de a terrasse. » ; p. 76 : « Tous deux assis au bord du lac, passèrent la journée à parler de leur bonheur. » ; « Les médecins et astrologues consultés furant impuissants », « Pendant des mois, il marcha sans entendre rien de nouveau », les larmes de la princesse.

Ainsi, dans bon nombre de cas, la dimension comique s'exprime à travers de petits personnages, dans des scènes légèrement en marge par rapport à l'action principale.

C'est le cas pour cette « collation » que Schamsennahar, commande pour Firouze, alors qu'elle-même affronte son miroir. Dulac choisit encore de montrer ce qui se passe en coulisse, et dépeint l'agitation des serviteurs. Il insiste sur le comique, représentant une chute qui n'est pas mentionnée dans le texte et l'affolement qui se lit dans le mouvement, le ridicule des petits personnages qui se pressent. L'image a aussi un fort caractère fantastique, ces serviteurs évoquant, par leur taille, la disproportion de leurs corps et de leurs habits, des gnomes serviteurs d'une princesse elfe ou d'une magicienne, qui ne seraient pas tout à fait humains. On retrouve aussi, quoique ce ne soit pas bien agencé sur une table, la variété et la splendeur des mets de ces contes, avec notamment le paon, en équilibre sur la tête d'un des domestiques.

C'est encore une servante qui, dans l'illustration suivante, effrayée de l'entrée de Firouze, réprimande le chef des eunuques, qui profite de la fraîcheur de l'air nocturne sur les terrasses du palais.

Dans la scène où le roi et la princesse assistent au combat de la terrasse, le comique repose sur la représentation du roi, qui par la hauteur de son turban et la forme excessivement recourbée de ses babouches tient de la caricature, mais surtout sur le petit esclave qui tient l'ombrelle : la bouche et les yeux grand ouverts, son visage comique apparaît entre les deux personnages au premier plan.

La dernière de ces illustrations comique représente les médecins qui, bien qu'elle traite du même thème, est très différente de celle de Léon Carré. Ici, la dimension symbolique est mise en avant par la perplexité et l'impuissance de la science devant la prétendue folie dont souffre la princesse, perplexité comique qui s'exprime sur le visage des doctes savants, pourtant entourés de tous leurs instruments.

3) La dimension onirique

La force onirique de l'illustration de Dulac vient se cristalliser dans deux illustrations : le prince sur le cheval, et son arrivée devant le palais de la princesse, quand il l'aperçoit pour la première fois.

Trois éléments viennent construire le caractère fantastique de l'image : la raideur des membres du cheval qui montre qu'il s'agit d'un automate, l'absence de point de repère, (Cavalier et monture sont représentés dans un paysage céleste vide, la couleur devenant presque un élément sensible dans lequel tout est baigné, à l'exception de la lune dont la blancheur attire l'œil) et le calme qui transparaît sur le visage du prince, malgré sa chute vertigineuse rendue sensible par le mouvement de ses vêtements et de la crinière du cheval.

Dulac représente ensuite le moment où le prince se pose sur la terrasse du palais de la princesse et s'approche d'une grande porte, gardée par des eunuques endormis, d'où il voit la princesse endormie. Le spectateur adopte le point de vue du prince dans une mise en scène narrative. Au premier plan, deux eunuques dorment, ils ne représentent pas une menace immédiate, mais bien réelle, accentuée par le sabre posé entre eux. Ils sont donc l'obstacle que l'on trouve presque toujours dans les rencontres amoureuses¹²¹. La princesse que l'on voit endormie à l'arrière plan, n'en est que plus désirable. L'image est construite de telle manière que l'œil est forcément conduit vers elle : par les formes,

¹²¹ Cf. ROUSSET, Jean. *Leurs yeux se rencontrèrent, la scène de première vue dans le roman*. 5^e éd. Paris : José Corti, 1984, 216 p. ISBN : 2-7143-0306-4.

les rideaux qui s'ouvrent comme exprès, par la couleur : elle se détache, claire, sur le fond sombre, les rideaux formant une barrière contre la nuit. C'est un moment magique que cette scène de sommeil, dérobée par le prince grâce au cheval magique.

Les lignes de l'architecture du palais aux hautes arcades et aux fins piliers, évoquent un monde merveilleux, mais peut-être aussi les constructions de la fin du 19^{ème} siècle, qui associaient les métaux et les lignes.

Conclusion

La conjonction de trois phénomènes : le mouvement Art-déco qui prône la correspondance entre les arts, la bibliophilie de création qui est l'un des lieux où se réalise cette fusion, et qui connaît son apogée juste après la première guerre mondiale et, pour finir, la traduction de Mardrus qui s'octroie les libertés du peintre, transformant l'univers des *Mille et une Nuits* en un ensemble de spectacles, a permis au recueil de trouver à s'incarner dans une forme originale : les éditions bibliophiliques illustrées. Il devient l'emblème de l'esthétique et des rêves d'une époque, mais aussi de thèmes sociaux que certains illustrateurs soulignent avec force (l'identité sexuelle dans l'édition de F.-L. Schmied) trouvant une place de choix dans un ensemble de manifestations culturelles et artistiques liées à l'Orient. Les contes voient leur existence se prolonger et prendre une nouvelle forme par le spectre original de la vision de chaque illustrateur et tous ont en commun, entre eux et avec Mardrus, d'accorder aux personnages une place plus importante qu'aux péripéties : les portraits, écrits ou picturaux, suspendant la narration étant la première porte d'entrée dans le conte. .

La traduction picturale de Mardrus répond aux attentes de ses contemporains, et permet, entre les *Mille et une Nuits* et le public, une nouvelle rencontre par le livre, mais aussi par d'autres formes d'art, puisque sa traduction inspire la musique, la danse, la mode, la poésie, mais encore le théâtre et le cinéma. Il s'est lui-même prêté au jeu avec l'écriture d'un opéra comique à partir d'un conte, *Marouf, savetier du Caire*, sur une musique d'Henri Rabaud, représentée pour la première fois en mai 1914 et qui remporta un vif succès. Il est donc un acteur de son temps, et un précurseur des formes que vont prendre les *Mille et une Nuits* dans le courant du 20^{ème} siècle.

L'illustration des *Nuits* à cette époque n'est cependant pas seulement un phénomène français et « mardrusien ». En effet, de par le monde, les *Contes arabes* inspirent des illustrateurs qui s'inscrivent dans la vague de l'illustration fantastique qu'apprécient les milieux bibliophiles, sensibles au charme des contes et des légendes. Nous l'avons vu avec Dulac, mais il existe un nombre impressionnant d'illustrations anglo-saxonnes d'une grande beauté. Nous pouvons citer chez les Anglais le *Alladin* de Mackenzie (1919)¹²², les *Arabian Nights* de R. Bull (1912), chez les Américains : Virginia Francis Sterrett (1928) mais aussi le Danois Kay Nielsen¹²³.

Aujourd'hui, et on peut le regretter, ce type d'éditions illustrées pour adultes a quasiment disparu. Ces ouvrages ne sont pas réédités et il n'y a pas non plus d'illustration originale. Les *Mille et une Nuits* à la fois omniprésentes et invisibles en tant que texte, occupent cependant une grande place dans notre iconographie, dans le cinéma, mais aussi et surtout dans les éditions illustrées pour enfants¹²⁴. Les *Nuits*, malgré leur vision parfois cruelle du monde, entretiennent avec l'enfance des liens privilégiés. Pour utiliser une formule peut-être rapide, mais éclairante, elles sont la

¹²² Planches en annexe.

¹²³ David Larkin a consacré un ouvrage à ses *Mille et une Nuits* qui sont encore inconnues. Le lecteur trouvera par ailleurs en annexe une liste des éditions illustrées de 1704 à 1936.

¹²⁴ Déjà bon nombre des éditions bibliophiliques illustrées anglo-saxonnes sont classées dans la catégorie *enfantina*, et les illustrations de Dulac, si elles n'étaient pas conçues pour les enfants ont été fréquemment réutilisées dans des *gift-book* ou livres d'étrennes clairement destinés à un public enfantin.

littérature de l'enfance et l'enfance de la littérature¹²⁵. Etre l'enfance de la littérature signifie qu'elles ne dépendent d'aucune forme écrite fixée, et que dans toutes leurs incarnations elles gardent leur authenticité. Etre la littérature de l'enfance signifie qu'elles peuvent être lues très tôt, mais, redécouvertes à l'âge adulte, elles conservent en elles le charme de l'enfance et créent une passerelle vers le rêve et l'imaginaire (comme nous l'avons vu avec Proust et Mallarmé). Ce sont peut être ces grands enfants en mal de rêves, et ce malgré le caractère sulfureux de la version de Mardrus, qui ont conduit à un renouvellement de l'illustration des *Contes arabes* pour enfants. Jusqu'aux années 1930, ces éditions, surtout anglaises, exploitaient la dimension morale des contes, comme le montre Margaret Sironval¹²⁶. C'est peut-être l'influence des éditions bibliophiliques illustrées, combinée au renouveau de l'édition pour enfant, qui conduit à une nouvelle illustration, portée vers le rêve et le merveilleux. Jacques Touchet, qui illustra les *Contes* en 1939 pourrait bien être à la jonction entre les éditions bibliophiliques que nous avons étudiées et l'illustration que nous connaissons aujourd'hui. Mais ceci appellerait d'autres développements.

¹²⁵ Cf. JULLIEN, Dominique. *Proust et ses modèles*, op. cit.

¹²⁶ SIRONVAL, Margaret. *Les Métamorphoses d'un conte*, thèse citée.

Bibliographie

Bibliographie générale

Etudes critiques des Mille et une Nuits

BENCHEIKH, Jamel-Eddine, BREMOND, Claude, MIQUEL, André. *Mille et un Contes de la nuit*. Paris : Gallimard, 1991, 366 p. ISBN : 2-07-072176-0.

BORGES, Jorge-Luis. *Conférences*, traduction française de Françoise Rosset. Paris : Gallimard, 1985, 215 p. (Folio, Essais n°2). ISBN 2-07-032280-7.

BORGES, Jorge-Luis. « Les traducteurs des *Mille et une Nuits* ». *In Histoire de l'éternité, Œuvres complètes*. Traduction de Roger Caillois et Laure Guille, revue par J.-P. Bernès. Paris : Gallimard, 1993, LXXXV-1752 p. (Bibliothèque de la Pléiade). ISBN : 2-07-011261-6.

CARACCIOLO, Peter. *The Arabian Nights in English Literature: Studies in the Reception of the Thousand and One Nights into British Culture*. London: Macmillan Press, 1988, XIX-330 p. ISBN: 0-333-36693-X.

CHAULET-ACHOUR, Christiane. « La Galaxie des Nuits » Chapitre I. *Les 1001 nuits et l'imaginaire du XXe siècle* (dir. Christiane Chaulet-Achour). Paris : L'Harmattan, 2005, 246 p. (Etudes transnationales, francophones et comparées, ISSN 1633-3810). ISBN : 2-7475-7696-5.

CHRAÏBI, Aboubakr. Introduction. *In Les Mille et une Nuits en partage*, (dir. Aboubakr Chraïbi). Actes du colloque « Les Mille et une Nuits en partage », Paris, du 25 au 29 mai 2004. Arles : Sindbad, 2004. (La Bibliothèque arabe. Hommes et sociétés). ISBN : 2-7427-4911-X.

GAUDEFROY-DEMOMBYNES, Maurice. Le Livre des Mille Nuits et une Nuit. Traduction littérale et complète du texte arabe par le Dr. J.-C. Mardrus. *Revue Critique d'Histoire et de littérature*, 21 mai 1900, t. XLIX, n° 21, p. 401-406.

GHAZOUL, Ferial. *Nocturnal Poetics: the Arabian Nights in comparative context*. Cairo: American UP, 1996, XI-191 p. ISBN : 9-7742-4363-3.

GRANDGUILLAUME, Gilbert. « Entre l'écrit et l'oral, la transmission. Le cas des *Mille et une Nuits* » Chapitre II. *In Les Mille et une Nuits et l'imaginaire du XXe siècle*, (dir. Christiane Chaulet-Achour). Paris : L'Harmattan, 2005, 246 p. (Etudes transnationales, francophones et comparées, ISSN 1633-3810). ISBN : 2-7475-7696-5.

IRWIN, Robert. *The Arabian Nights: a Companion*. London: Allen Lane, 1994, 344 p. ISBN: 0-7139-9105-4.

JULLIEN, Dominique. *Les Amoureux de Schéhérazade, Variations modernes sur les Mille et une Nuits*. 1^e éd. Genève : Droz, 2009, 219 p. (Histoire des idées et Critique littéraire, vol. 450). ISBN : 978-2-600-01253-9.

LARZUL, Sylvette. *Les traductions françaises des Mille et une Nuits, étude des versions de Galland, Trébutien, Mardrus*. Précédée de « Traditions, traductions, trahisons » par Claude Bremond. Paris : L'Harmattan, 1996, 233 p. (Critiques littéraires, ISSN 1242-5974). ISBN : 2-7384-4183-1.

MAY, Georges. *Les Mille et une Nuits d'Antoine Galland ou le chef-d'œuvre invisible*. Paris : PUF, 1986, 287 p. (Ecrivains, ISSN 0757-8547 ; 7). ISBN : 2-13-039209-1.

MIQUEL, André. *Les Dames de Bagdad, conte des Mille et une Nuits*, Paris, Desjonquères, 1991, 156 p. (Le Bon sens, ISSN 0993-782X). ISBN : 2-904227-53-9.

SALLIS, Eva. *Sheherazade through the Looking Glass: The Metamorphosis of the Thousand and One Nights*, Richmond: Curzon Press, 1999, 170 p. (Curzon Studies in Arabic and Middle-Eastern literature). ISBN: 0-7007-1099-X.

SIRONVAL, Margaret. *Métamorphose d'un conte, Aladin français et anglais (XVIIIe et XIXe siècles)*. Contribution à l'étude des Mille et une Nuits. Thèse de doctorat en littérature générale et comparée. Paris : Université Paris III, Sorbonne Nouvelle, 1998, 2 vol., 768 f.

SIRONVAL, Margaret. « Le flambeau des *Mille et une Nuits* de Galland à Mardrus ». In *Les Mille et une Nuits en partage*, (dir. Aboubakr Chraïbi). Actes du colloque « Les Mille et une Nuits en partage », Paris, du 25 au 29 mai 2004. Arles : Sindbad, 2004, p. 313-328 (La Bibliothèque arabe. Hommes et sociétés). ISBN : 2-7427-4911-X.

YAMANAKA, Yuriko, NISHIO, Testuo. *The Arabian Nights and Orientalism, Perspectives from East and West*. London: I.B. Tauris, 2006, XVII-269 p. ISBN: 1-85043-768-8.

Contexte culturel, autour de Mardrus

BERNIER, Georges. *La Revue Blanche*. Paris : Hazan, 1991, 325 p. ISBN : 2-85025-252-2.

CAIN, Julien, ROLAND LEVY, BAROTTE, René, DESLANDRES, Yvonne. *Poiret le Magnifique*. Catalogue d'exposition. Paris : Musée Jacquemart-André, 1974, 104 p., 12 f. de planches.

GIDE, André. *La Revue blanche*, tome XXI, janvier-avril 1900, 639 p.

JACKSON, A.B. *Autour de la Revue Blanche (1889-1903) : origine, influence, bibliographie*. Paris : Minard, Lettres modernes, 1960, 330 p. (Bibliothèque des lettres modernes, ISSN 0520-0555 ; 2).

JULIA, Emile-François. *Les Mille et une Nuits et l'enchanteur Mardrus*, Paris, Société Française d'études littéraires et techniques, 1935, 327 p. (Les Grands événements littéraires).

JULLIEN, Dominique. *Proust et ses modèles, les Mille et une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon*. 1^e éd. Paris : José Corti, 1989, 254 p. ISBN : 2-7143-0327-7

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signes*. Paris : Gallimard, 1969, 438 p. (Collection de la Nouvelle Revue Française).

MORAND, Paul. *Monplaisir... en littérature*. Paris : Gallimard, 1997, 285 p.

PAULVE, Dominique, CHESNAIS, Marion. *Les Mille et une Nuits et les enchantements du docteur Mardrus*. 1^e éd. Paris : Musée du Montparnasse, éditions Norma, 2004, 127 p. ISBN : 2-909283-91-7.

PLAT, Hélène. *Lucie Delarue-Mardrus, une femme de lettres des années folles*. Paris : Grasset, 1994, 313 p. et [4] p. de planches. (Biographie). ISBN : 2-246-49161-4.

POIRET, Paul. *En habillant l'époque*. Paris : Grasset, 1974, 244 p., [8] p. de planches. ISBN : 2-246-00045-9.

PROUST, Marcel. *A la Recherche du Temps Perdu*. Trois volumes. Paris : Gallimard, 1954, XLII-1003 p., 1219 p., 1324 p., (Bibliothèque de la Pléiade, n° 100-101-102).

ROUSSET, Jean. *Forme et signification, Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. 4^e éd. Paris : José Corti, 1969, 194 p.

ROUSSET, Jean. *Leurs yeux se rencontrèrent, la scène de première vue dans le roman*. 5^e éd. Paris : José Corti, 1984, 216 p. ISBN : 2-7143-0306-4.

Bibliophilie et illustration

BUYSSSENS, Danielle, JACQUESSON, Alain, NATSI, Mauro, LOUP, Marie-Claude. *François-Louis Schmied, le texte en sa splendeur*. Lausanne : La Bibliothèque des arts, 2001, 61 p. ISBN : 2-88453-082-7.

CAZENAVE, Elisabeth. *La Villa Abd El tif, un demi-siècle de vie artistique en Algérie, 1907-1962*. Paris, Association Abd-el-Tif, 1998, 319 p. ISBN: 2-9509861-1-0.

CORON, Antoine. Livre de luxe. In *Histoire de l'édition française*. Tome 4 : « Le Livre concurrencé, 1900-1950 », (dir. Henri-Jean Martin, Roger Chartier). Paris : Promodis, 1983-86, 611 p. ISBN : 2-903181-54-3.

CRANE, Walter. *The Claims of decorative arts*, New York and Boston: Houghton, Mifflin and Company, 1892, VIII-191 p.

FULACHER, Pascal, *Esthétique du livre de création au XX^e siècle, du papier à la reliure*. Thèse de doctorat en Art et Sciences de l'art. Paris : Université Paris I - Panthéon Sorbonne, 2004, 4 vol.

HACKFORD, Terry Reece. Fantastic vision: illustration of the Arabian Nights, In SCHLOBIN, Roger C. *The Aesthetics of fantasy literature and art*, Brighton, Sussex: Harvester Press, 1982, p. 143-175. ISBN: 0-268-00598-2.

LAOUREUX, Denis. Les illustrateurs d'un songe. In Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image, *Les Arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique*. Brasschaat : Pandora, 2008, 287 p. (Cahiers, ISSN 2030-6261, 10). ISBN : 978-90-5325-287-1.

LARKIN, David, SANDERS, Brian, *Edmund Dulac*, London: Hodder and Stoughton, 1975, [X-80 p.], (Coronet Book). ISBN: 0 340 18986 X.

MELOT, Michel. *L'Illustration, histoire d'un art*. Genève : Skira, 1984, 271 p. ISBN : 2-605-00033-8.

NOUILHAN, Pierre. *Edmund Dulac, 1882-1953 : de Toulouse à Londres*. Catalogue d'exposition à la Médiathèque José Cabanis, du 12 novembre 2008 au 25 janvier 2009, organisée par la Bibliothèque d'étude et du patrimoine. Rodez : Editions du Rouergue, 2008, 119 p. ISBN : 978-2-84156-980-9.

PEPPIN, Brigid. *Fantasy, the Golden Age of Fantastic Illustration*, New York: Watson and Guptill, 1975, 191 p. ISBN: 0823016358 : 9780823016358.

RAMBOSSON, Yvanhoé, KAHN, Gustave, CARCO, Francis, DUHAMEL, Georges. *Picart le Doux*, Paris : O. Zeluck, « La Presse française et étrangère », 1945, 104 p.

PILLAIS, Georges. *François-Louis Schmied, peintre, graveur, éditeur*. Catalogue de vente. Paris : Drouot, avril 1975, contient 110 lots.

SIRONVAL, Margaret. *Album Mille et Une Nuits, Iconographie choisie et commentée*. Paris : Gallimard, 2005, 268 p. (Bibliothèque de la Pléiade). ISBN : 2-07-011781-2.

WEBER, Edgar. Le rôle du portrait et de la représentation dans les *Mille et une Nuits*. In: BEIKBAGHBAN, Hossein. *Images et représentations en Terre d'Islam*, Actes du colloque international, Université des sciences humaines, Département d'Etude Persanes, Strasbourg. Téhéran : Presses universitaires d'Iran, 1997, p. 228-263. ISBN : 964-010831-6.

WHITE, Colin. *Edmund Dulac*. London : Studio Vista, 1976, 208 p. ISBN : 0-289-70751-X.

Orientalisme

BERCHET, Jean-Claude. *Le Voyage en Orient, Anthologie des Voyageurs français dans le Levant au 19^{ème} siècle*. Paris : Robert Laffont, 1985, 1108 p. (Collection Bouquins, ISSN 0244-5913). ISBN : 2-221-07551-X.

GOURNAY, Jean-François. La traduction des Mille et une Nuits. *In L'Appel du Proche-Orient, Richard Francis Burton et son temps (1821-1890)*. Thèse de doctorat en littérature. Lille : Atelier national de reproduction des thèses, 1983, 652 p.

JULLIAN, Philippe. *Les Orientalistes : la vision de l'Orient par les peintres européens au XIXe siècle*. Fribourg/Paris : Office du livre/Société française du livre, 1977, 207 p. ISBN : 2-85109-021-6.

Webographie

PELTRE, Christine. L'étude des arts musulmans, une création occidentale. MUSEE DU QUAI BRANLY. *Les actes de colloques, Histoire de l'art et anthropologie* [en ligne]. Disponible sur : <<http://actesbranly.revues.org/225>> (consulté le 3 avril 2010).

ENSEIGNEMENT, CULTURE ET ARTS EN ALGERIE, *Site officiel de Mohammed Racim* [en ligne]. Disponible sur : <<http://mracim.free.fr/>> (consulté le 3 avril 2010).

Filmographie

OCELOT, Michel. *Azur et Asmar*, [DVD]. Paris : Diaphana, 2006.

Editions des Mille et une Nuits

BENCHEIKH, Jamel-Eddine, MIQUEL, André. *Les Mille et une Nuits*. Trois volumes. 1^o éd. Paris, Gallimard, 2006, LX-1250 p. ; XXXIV-1065 p. ; XIII-1067 p. (Bibliothèque de la Pléiade, 515-526-527). ISBN : 2-07-011853-3.

BULL, René. *The Arabian Nights Entertainments*, London: Constable & Co, 1912, XI-298 p.

DORE, Gustave. *Sindbâd et le Prince Ahmed/ In La Semaine des Enfants, Magasin d'images et de lectures instructives et amusantes*, n°46 à 53, 1857.

HOUSMAN, Laurence. *Tales from the Arabian Nights*, illustrated by Edmund Dulac. London: Hodder and Stoughton, 1911, 24 p.

HOUSMAN, Laurence. *Princess Badoura*, illustrated by Edmund Dulac, New York: Houghton and Scribner, ca. 1913, 113 p.-X plates.

HOUSMAN, Laurence. *Sindbad the Sailor and other Stories of the Arabian Nights*, illustrated by Edmund Dulac, London: Hodder and Stoughton, ca. 1914, VI-221 p., 22 planches.

LARKIN, David. *Les Mille et une Nuits, une œuvre inconnue de Kay Nielsen*. Paris : éditions du Chêne, 1977, 42 pl. en couleurs. (Collection Les Arts de l'imaginaire, ISSN 0395-7934).

MARDRUS, Joseph-Charles. *Le Livre des Mille et une Nuits*. Deux volumes. Introduction de Marc Fumaroli. Paris : Robert Laffont, 2006, VII-1029 p., 1018 p. (Collection Bouquins). ISBN : 2-221-50176-4.

MARDRUS, Joseph-Charles. *Le Livre des Mille Nuits et une Nuit*. Dix-sept volumes. Paris : Fasquelle, 1908-12, illustration miniatures perses, turques et mogholes.

MARDRUS, Joseph-Charles. *Le Livre des Mille Nuits et une Nuit*. 1^e éd. illustrée par Léon Carré et ornée par Racim Mohammed Douze vol. Paris : éditions d'art Piazza, 1926-32.

MARDRUS, Joseph-Charles. *Histoire du Portefaix et des jeunes filles*. 1^e éd. d'un tirage à 550 exemplaires numérotés, illustrée par Joe Hamman. Paris : éditions d'art René Kieffer, 1920, 135 p.

MARDRUS, Joseph-Charles. *Histoire de Douce Amie, Conte des Mille et une Nuits*. Exemplaire n°371, réservé à la Bibliothèque Nationale de l'édition originale, tirée à 500 exemplaires sur Vélin à la cuve, illustré par Charles Picart le Doux. Paris : éditions d'art René Kieffer, 1922, 100 p.

MARDRUS, Joseph-Charles. *Histoire de la Princesse Boudour, Conte des Mille et une Nuits*. Exemplaire n°3 de l'édition originale tirée à 20 exemplaires numérotés, illustrée par F.-L. Schmied sur papier Japon avec une suite sur papier de Chine. Paris : Schmied, 1926, non paginé.

MAYEN, Hadji. *Contes des Mille et une Nuits*. Edition originale, illustrée par Edmond DULAC. Paris : éditions d'art Piazza, ca. 1907, 118 p.

RANSOME, Arthur. *Alladin and the Wonderful Lamp*, illustrated by T.B. Mackenzie. London: Nisbet & Co, 1918

STERRETT, Virginia Frances. *The Arabian Nights*, Philadelphia: Hildegard Hawthorne edition, 1928

Table des annexes

TEXTES	74
EXTRAITS DU <i>LIVRE DES MILLE NUITS ET UNE NUIT</i>	74
Histoire de Kamaralzaman et de La Princesse Boudour	74
Histoire d'Abdallah de la Terre et Abdallah de la Mer	76
Histoire du Portefaix et des Jeunes Filles	76
Histoire du Bel Aziz	77
Histoire d'Aladdin	78
EXTRAITS DE <i>A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU</i>	78
Les lilas de Combray	78
Les assiettes peintes	79
La baignoire de la Princesse de Guermantes	79
La petite phrase	80
Venise	80
Promenades nocturnes	80
GIDE, COMPTE RENDU DE LA <i>REVUE BLANCHE</i>	81
TABLES DES EDITIONS ILLUSTREES DES MILLE ET UNE NUITS DE 1704 A 1936	81
IMAGES	84
ILLUSTRATIONS DU CORPUS	85
<i>Picart le Doux</i>	85
<i>Léon Carré</i>	87
<i>Histoire de la Princesse Boudour</i>	87
<i>Histoire de Douce Amie</i>	89
<i>Histoire du cheval d'ébène</i>	90
<i>Edmund Dulac</i>	91
AUTRES ILLUSTRATIONS	97
<i>Dulac, illustrations postérieures</i>	97
<i>Le travail de l'ornemaniste : mise en page</i>	98
<i>Contexte</i>	99
Léon Bakst, « La Péri »	99
Georges Lepape, « Denise Poiret sortant de sa cage »	100
<i>Klimt et ses sirènes</i>	100
<i>Mackenzie, Alladin and the wonderful Lamp</i>	101

Textes

EXTRAITS DU LIVRE DES MILLE NUITS ET UNE NUITS DE MARDRUS

Histoire de Kamaralzamân, La Princesse Boudour, I, p. 547-605

Les portraits

Portrait de Kamaralzamân, I, p. 548-549

« Avec l'âge, en effet, ses perfections étaient arrivées à leur limite ; ses yeux étaient devenus plus magiciens que ceux des anges Harout et Marout, ses regards plus séducteurs que ceux de Taghout, et ses joues plus plaisantes que des anémones. Quant à sa taille, elle s'était faite plus souple que la tige du bambou et plus fine qu'un fil de soie. Mais pour ce qui est de sa croupe, elle s'était alourdie si considérablement qu'on l'eût prise pour une montagne de sable mouvant, et que les rossignols en la voyant se mettaient à chanter.

Aussi, il ne faut point s'étonner que sa taille si délicate se soit tant de fois plainte du poids énorme qui la suivait, et qu'elle ait si souvent, lasse de sa charge, fait la moue à ses fesses.

Avec tout cela, il avait continué à être aussi frais que la corolle des roses et aussi délicieux que la brise du soir. Et justement, les poètes de son temps ont-ils essayé de rendre, en cadence, la beauté qui les frappait et l'ont lui-même chanté dans des vers nombreux, parmi lesquels ceux-ci entre mille :

« Quand les humains le voient, ils s'écrient : « Ah ! ah ! » Quand ils le voient, ils peuvent lire ces mots que la beauté a tracé sur son front : « J'atteste qu'il est le seul beau ! »

Ses lèvres sont, si elles sourient, des cornalines ; sa salive est du miel fondu ; ses dents un collier de perles ; ses cheveux viennent en boucles noires s'arrondir sur ses tempes, tels des scorpions qui mordent le cœur des amoureux.

C'est d'une rognure de ses ongles qu'a été fait le croissant de la lune ! Mais sa croupe fastueuse qui tremble, mais les fossettes de ses fesses, mais la souplesse de sa taille ! elles sont au dessus de toutes paroles ! »

Portrait de Boudour par Dahnasch, I, p.554

« Je te parlerai de sa chevelure ! Puis je te dirai son visage ! puis ses joues, ses lèvres, sa salive, sa langue, sa gorge, sa poitrine, ses seins, son ventre, ses hanches, sa croupe, ses cuisses et enfin ses pieds au Maïmouna !

Sa chevelure, ô ma maîtresse ! Elle est si brune qu'elle en est plus noire que la séparation des amis ! Et quand elle est accommodée en trois tresses qui s'éploient jusqu'à ses pieds, il me semble voir trois nuits à la fois !

Son visage ! Il est aussi blanc que le jour où se retrouvent les amis ! Si je le regarde au moment où brille la pleine lune, je vois deux lunes à la fois.

Ses joues sont formées d'une anémone coupée en deux corolles ; ses pommettes, c'est la pourpre même des vins, et son nez est plus fin et plus droit qu'une lame de choix.

Ses lèvres, c'est de l'agate colorée et du corail ; sa langue – quand elle la remue – secrète l'éloquence ; et sa salive est plus désirable que le jus des raisins : elle désaltère la soif la plus brûlante ! Telle est sa bouche !

Mais sa poitrine ! Béni soit le Créateur ! c'est une séduction vivante ! Elle porte des seins jumeaux de l'ivoire le plus pur, arrondis et pouvant tenir dans les cinq doigts de la main.

Son ventre a des fossettes pleines d'ombre, disposées avec autant d'harmonie que les caractères arabes sur le cachet d'un scribe copte d'Egypte. Et son ventre donne naissance à une taille élastique, ya Allah ! et fuselée ! Mais voici sa croupe...

Sa croupe ! heu ! heu ! j'en frémis ! C'est une masse si pesante qu'elle oblige sa propriétaire à se rasseoir quand elle se lève et à se relever quand elle se couche ! Et je ne puis vraiment, ô ma maîtresse t'en donner une idée qu'en recourant à ces vers du poète :
« Elle a un derrière énorme et fastueux qui demanderait une taille moins frêle que celle où il est suspendu !

Il est, pour elle et moi, un objet de torture sans relâche et d'émoi car il l'oblige elle, à se rasseoir quand elle se lève et me met le zebb, quand j'y pense, toujours debout ! »

Telle est sa croupe ! Et d'elle se détache, de marbre blanc, deux cuisses de gloire, solides et d'un seul jet, unies, vers le haut, sous leur couronne. Puis viennent les jambes et les pieds gentils et si petits que je suis stupéfait qu'ils puissent porter tant de poids superposés.

Quant à son milieu et à son fondement, ô Maïmouna, pour dire la vérité, je désespère de pouvoir t'en parler, comme il sied, car l'un est total et l'autre absolu ! C'est pour le moment tout ce que ma langue peut t'en révéler ; même par gestes il me serait impossible de t'en faire apprécier toutes les somptuosités !

Les vers

Vers de Maïmouna sur Kamaralzamân, I, p. 558

« O corps clair où les rameaux ont mis leur souplesse et les jasmins leur bouquet, quel corps de vierge vaudrait ta senteur ?

Yeux où le diamant a mis sa lumière et la nuit ses étoiles, quels yeux de femme égaleraient votre feu ?

Baiser plus doux de sa bouche que le miel aromatique, quel féminin baiser atteindrait ta fraîcheur ?

Oh ! caresser ta chevelure et tressaillir de toute ma chair sur ta chair, puis voir dans tes yeux se lever les étoiles ! »

Vers de Dahnasch sur Boudour, I, p. 558

« Les myrtes de Damas, ô jeune fille, m'exaltent l'âme quand ils sourient ; mais ta beauté...

Les roses de Bagdad, de clair de lune et de rosée nourries, me grisent l'âme quand elles sourient ; mais tes lèvres nues...

Tes lèvres nues, ô ma bien aimée et ta beauté fleurie, me rendent fou quand elles sourient ! Et tout le reste a disparu ! »

Abdallah de la mer et Abdallah de la terre, II, p. 33-47

L'hôte de la mer, II, p. 43

« Et dès cet instant il devint l'hôte de la mer.

Et il vit la mer au-dessus de sa tête se déployer comme un pavillon d'émeraude, tel sur la terre l'admirable azur, reposant sur les eaux ; et à ses pieds s'étendaient les régions sous-marines que nul œil terrien n'avait violées depuis la création ; et une sérénité régnait sur les montagnes et les plaines du fond ; et la lumière était délicate qui se baignait autour des êtres et des choses, dans les transparences infinies et la splendeur des eaux ; et des paysages tranquilles l'encharmaient au-delà de tous les enchantements du ciel natal ; et il voyait des forêts de corail rouge, et des forêts de corail blanc, et des forêts de corail rose qui s'immobilisaient dans le silence de leurs ramures ; (...) ¹²⁷. » et des grottes de diamants dont les colonnes étaient de rubis, de chrysolithes, de béryls, de saphirs d'or et de topazes ; et une végétation de folie qui se dodelinait sur des espaces grands comme des royaumes ; et, au milieu des sables d'argent, les coquillages aux formes et aux couleurs par milliers qui se miraient, éclatants, dans le cristal des eaux ; et tout autour de lui, en éclairs, des poissons qui ressemblaient à des fleurs, et des poissons qui ressemblaient à des fruits, et des poissons qui ressemblaient à des oiseaux, et, d'autres, habillés d'écailles d'or rouge et d'argent (...), et des bancs immenses de royales pierreries qui lançaient mille feux multicolores que l'eau avivait, loin de les éteindre ; et des bancs où s'ouvraient des huîtres pleines de perles blanches, et de perles roses, et de perles dorées ; et d'énormes éponges gonflées et mobiles lourdement sur leur base qui s'alignaient en d'immenses rangées symétriques, comme des corps d'armées, et semblaient délimiter les différentes régions marines et se constituer les gardiennes fixes des vastitudes solitaires. »

Histoire du portefaix avec les jeunes filles, I, p. 43-100

Scène de marché, I, p. 43

« Un jour d'entre les jours, pendant qu'il était dans le souk, nonchalamment appuyé sur sa hotte, voici que devant lui s'arrêta une femme enveloppée de son ample voile en étoffe de Mossoul, en soie parsemée de paillettes d'or et doublée de brocart. Elle souleva un peu son petit voile de visage, et, d'en dessous, alors, apparurent des yeux noirs avec de longs cils et quelles paupières ! Et elle était svelte et fine d'extrémités, parfaite de qualités. (...) Elle frappa à la porte, et tout de suite un homme nousrani descendit et lui donna, pour un dinar, une mesure d'olives qu'elle mit dans sa hotte, en disant au portefaix : « Porte cela et suis moi » (...) elle s'arrêta devant la boutique d'un fruitier et acheta des pommes de Syrie, des coings osmani, des pêches d'Oman, des jasmins d'Alep, des nénuphars de Damas, des concombres du Nil, des limons d'Egypte, des cédrats sultani, des baies de myrthe, des fleurs de henné, des anémones rouge-sang, des violettes, des fleurs de grenadier et des narcisses. Et elle mit le tout dans la hotte du portefaix et lui dit : « Porte ! » et il porta et la suivit jusqu'à ce qu'elle arrive devant un boucher auquel elle dit : « Coupe dix artal de viande. » Il coupa les dix artals ; et elle les enveloppa avec des feuilles de bananiers et les mit dans sa hotte, et dit : « Porte, ô portefaix ! » Et il porta et la suivit pour s'arrêter devant le vendeur d'amandes, chez qui

¹²⁷Mardrus, *Le Livre des Mille et une Nuits*, opus cité, II, p.43, passage reproduit intégralement en annexe.

elle prit de toutes les espèces d'amandes, et dit : « Porte et suis moi ! » Et il porta la hotte et la suivit jusque devant la boutique du marchand de douceurs ; là elle acheta un plateau et le couvrit de ce qu'il y avait chez le marchand ; des entrelacs de sucre au beurre, des pâtes veloutées parfumées au misc et farcies délicieusement, des biscuits appelés saboun, des petits pâtés, des tourtes au limon, des confitures savoureuses, des sucreries appelées mouchabac, des petites bouchées soufflées appelées Loucmet-el-kadi, et d'autres appelées assabih-zeinab, faite au beurre, au miel et au lait. Puis elle mit toutes ses variétés de friandises sur le plateau et mit le plateau sur la hotte. (...) Puis elle s'arrêta chez le distillateur, et lui acheta dix sortes d'eau : de l'eau de rose, de l'eau de fleur d'oranger, et bien d'autres aussi ; elle prit aussi une mesure de boissons enivrantes ; elle acheta également un aspersoir d'eau de rose musquée, des grains d'encens mâle, du bois d'aloès, de l'ambre gris et du musc ; elle prit enfin des chandelles en cire d'Alexandrie. »

Histoire du bel Aziz, I, p. 417-444

Aziz devant les plateaux, I, p. 423-24

« Il y avait là en effet, dorés et odorants, quatre poulets rôtis, assaisonnés aux épices fines ; il y avait quatre porcelaine de grande capacité contenant, la première, de la mahallabia parfumée à l'orange et saupoudrée de pistaches concassées et de cannelle ; la seconde, des raisins secs, macérés, puis sublimés et parfumés discrètement à l'eau de rose ; la troisième, oh ! la troisième ! de la baklawa, artistement feuilletée et divisée en losange d'une suggestion infinie ; la quatrième, des kataïefs au sirop bien lié et prêts à éclatés tant ils étaient généreusement farcis ! Voilà pour la moitié du plateau. Quant à l'autre moitié, elle contenait justement mes fruits de prédilection : des figues toutes ridées de maturité, et nonchalantes tant elles se savaient désirables ; des cédrats, des limons, des raisins frais et des bananes. Et le tout était séparé par des intervalles om se voyaient les couleurs de fleurs telles que roses, jasmins, tulipes, lis et narcisses. »

Aziz aperçoit Dalila la Rouée, I, p. 418

« Et je me mis à marcher très vite pour ne pas être en retard, et si bien que je m'égarais dans une ruelle qui m'était inconnue. Alors, comme j'étais tout moite de sueur à cause du bain chaud et à cause aussi de la robe neuve, dont l'étoffe était rigide, je profitai de la fraîcheur d'ombre de cette ruelle pour m'asseoir un moment sur un banc le long du mur ; mais avant de m'asseoir, je tirai de ma poche un mouchoir brodé d'or et je l'étendis sous moi. (...) Quand soudain, je vis tomber devant moi, comme un souffle de la brise, un mouchoir blanc en étoffe de soie, dont la seule vue me rafraîchit l'âme et dont le parfum eût guéri l'infirme. Je me hâtai de la ramasser et de regarder au dessus de ma tête pour me rendre compte de ce que pouvait être l'affaire ; et alors mes yeux rencontrèrent les yeux d'une jeune personne, (...) et je la vit elle-même penchée et souriante à la fenêtre de bronze de l'étage supérieur. Je n'essaierai même pas de dépeindre sa beauté, ma langue en étant trop incapable en vérité. »

Histoire d'Aladdin et de la lampe magique, II, p. 324-392

Aladin voit Badroul Boudour pour la première fois, II, p. 346-347.

« Or il était à peine là depuis quelques instants qu'il vit arriver le cortège de la princesse, précédé par la foule des eunuques. Et il la vit elle-même au milieu de ses femmes, comme la lune au milieu des étoiles, couvertes de ses voiles de soie. Mais, dès qu'elle fut arrivée au seuil du hammam, elle se hâta de se dévoiler le visage ; et elle apparut dans tout l'éclat solaire d'une beauté qui surpassait tout ce qu'on avait pu en dire. C'était, en effet, une adolescente de quinze ans, plutôt moins que plus, droite comme la lettre aleph, d'une taille qui défiait le jeune rameau de l'arbre bân, avec un front éblouissant comme le croissant de la lune au mois du Ramadân, des sourcils déliés et parfaitement tracés, des yeux noirs, grands et langoureux comme les yeux de la gazelle assoiffée, des paupières modestement baissées et tels deux pétales de rose, un nez sans défaut comme une lame de choix, une bouche toute menue avec deux lèvres incarnadines, un teint d'une blancheur lavée dans l'eau de la fontaine salsabil, un menton souriant, des dents comme des grêlons d'égaies grosseur, un cou de tourterelle et le reste, qui ne se voyait pas, à l'avenant. Et c'est bien d'elle que le poète a dit :
« Ses yeux magiciens, avivés de kôhl noir, percent les cœurs de leurs flèches acérés ;
C'est au rose de ses joues qu'empruntent leurs couleurs les roses des bouquets :
Et sa chevelure est une nuit ténébreuse illuminée par le rayonnement de son front. »

Le présent d'Aladin au sultan, II, p. 363-364.

« Et il était accompagné des quatre-vingts esclaves en question, tant hommes que femmes, qu'il rangea dans la cour, le long du mur de la maison. Et les esclaves femmes portaient sur la tête, chacune un grand bassin d'or massif plein jusqu'au bord de perles, de diamants, de rubis, d'émeraudes, de turquoises et de mille autres espèces de pierreries en forme de fruits et de toutes les couleurs et de toutes les tailles. Et chaque bassin était recouvert d'une gaze de soie tissée de fleurons d'or. Et vraiment les pierreries étaient plus merveilleuses, et de beaucoup, que celles présentées au sultan dans la porcelaine. »

EXTRAITS DE *A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU*, MARCEL PROUST

Les lilas de Combray, I, p. 135

« Avant d'y arriver, nous rencontrons, venue au-devant des étrangers, l'odeur de ses lilas. Eux-mêmes, d'entre les petits cœurs verts et frais de leurs feuilles, levaient curieusement au-dessus de la barrière du parc, leurs panaches de plumes mauves ou blanches, que lustrait, même à l'ombre, le soleil où elles avaient baigné. Quelques uns, à demi cachés par la petite maison en tuile appelée maison des Archers, où logeait le gardien, dépassait son pignon gothique ou son rose minaret. Les nymphes du printemps eussent semblées vulgaires auprès de ces jeunes houris qui gardaient dans ce jardin français les tons vifs et purs des miniatures de la Perse. Malgré mon désir d'enlacer leur

taille souple et d'attirer à moi les boucles étoilées de leurs têtes odorantes, nous passions sans nous arrêter. »

Les assiettes peintes à Combray, I, p. 904

« Dans le gris et champenois Combray, leurs vignettes s'encastrent, multicolores, comme dans la noire église les vitraux aux mouvantes pierreries, comme dans le crépuscule de ma chambre, les projections de la lanterne magique, comme devant la vue de la gare et du chemin de fer départemental les boutons d'or des Indes et les lilas de Perse, comme la collection de vieux Chine de ma grand-tante, dans sa sombre demeure de vieille dame de province. »

La baignoire de la Princesse de Guermentes, II, p. 38-40

« Du moins, en disant cette phrase au contrôleur, il embranchait sur une vulgaire soirée de ma vie quotidienne un passage éventuel vers un monde nouveau ; le couloir qu'on lui désigna après avoir prononcé le mot de baignoire, et dans lequel il s'engagea, était humide et lézardé et semblait conduire à des grottes marines, au royaume mythologique des nymphes des eaux. (...) »

Mais dans les autres baignoires, presque partout, les blanches déités qui habitaient ces sombres séjours s'étaient réfugiées contre les parois obscures et restaient invisibles.

Cependant, au fur et à mesure que le spectacle s'avavançait, leurs formes vaguement humaines, se détachaient mollement l'une après l'autre des profondeurs de la nuit qu'elles tapissaient et, s'élevant vers le jour, laissaient émerger leurs corps demi-nus et venaient s'arrêter à la limite verticale et à la surface clair-obscur où leurs riantes visages apparaissaient derrière le déferlement rieur, écumeux et léger de leurs éventails de plumes, sous leurs chevelures de pourpre emmêlées de perles que semblait avoir courbées l'ondulation du flux ; après commençaient les fauteuils d'orchestre, le séjour des mortels à jamais séparé du sombre et transparent royaume auquel ça et là servaient de frontière, dans leur surface liquide et plane, les yeux limpides et réfléchissants des déesses des eaux. (...) »

En deçà, au contraire, de la limite de leur domaine, les radieuses filles de la mer se retournaient à tout moment en souriant à des tritons barbus pendus aux anfractuosités de l'abîme, ou vers quelques demi-dieu aquatique ayant pour crâne un galet poli sur lequel le flou avait ramené une algue lisse et pour regard un disque en cristal de roche. Elles se penchaient vers eux, elles leur offraient des bonbons ; parfois le flot s'entr'ouvrait devant une nouvelle néréide qui, tardive, souriante et confuse, venait de s'épanouir du fond de l'ombre ; puis, l'acte fini, n'espérant plus entendre les rumeurs mélodieuses de la terre qui les avaient attirées à la surface, plongeant toutes à la fois, les diverses sœurs disparaissaient dans la nuit. Mais de toutes ces retraites au seuil desquelles le souci léger d'apercevoir les œuvres des hommes amenait les déesses curieuses, qui ne se laissaient pas approcher, la plus célèbre était le bloc de demi-obscurité connu sous le nom de baignoire de la Princesse de Guermentes.

Comme une grande déesse qui préside au loin aux jeux des divinités inférieures, la princesse était restée volontairement un peu au fond sur un canapé latéral, rouge comme un rocher de corail, à côté d'une large réverbération vitreuse qui était probablement une glace et qui faisait penser à quelque section qu'un rayon aurait

pratiquée, perpendiculaire, obscure et liquide, dans le cristal ébloui des eaux. A la fois plume et corolle, ainsi que certaines floraisons marines, une grande fleur blanche, duvetée comme une aile, descendait du front de la princesse le long de l'une de ses joues dont elle suivait l'inflexion avec une souplesse coquette, amoureuse et vivante, et semblait l'enfermer à demi comme un œuf rose dans la douceur d'un nid d'alcyon.

Sur la chevelure de la princesse, et s'abaissant jusqu'à ses sourcils, puis reprise plus bas à la hauteur de sa gorge, s'étendait une résille faite de ces coquillages blancs qu'on pêche dans certaines mers australes et qui étaient mêlés à des perles, mosaïque marine à peine sortie des vagues qui par moment se trouvait plongée dans l'ombre au fond de laquelle, même alors, une présence humaine était révélée par la motilité éclatante des yeux de la princesse. La beauté qui mettait celle-ci bien au dessus des autres filles fabuleuses de la pénombre n'était pas tout entière et inclusivement inscrite dans sa nuque, dans ses épaules, dans ses bras, dans sa taille. Mais la ligne délicieuse et inachevée de celle-ci était l'exact point de départ, l'amorce inévitable de lignes invisibles en lesquelles l'œil ne pouvait s'empêcher de les prolonger, merveilleuses, engendrées autour de la femme comme le spectre d'une figure idéale projetée sur les ténèbres. »

La petite phrase de la sonate de Vinteuil, III, p. 249

« Dans l'œuvre de quel auteur étais-je ? J'aurais bien voulu le savoir et n'ayant personne auprès de moi à qui le demander, j'aurais bien voulu être un personnage de ces *Mille et une Nuits* que je relisais sans cesse, et, où, dans les moments d'incertitude, surgit soudain un génie ou une adolescente d'une ravissante beauté, invisible pour les autres mais non pour le héros embarrassé à qui elle révèle exactement ce qu'il voulait savoir. Or, à ce moment, je fus précisément favorisé d'une telle apparition magique, la petite phrase de la sonate, parée cette fois des couleurs de l'orchestre, plus merveilleuse qu'une adolescente (...) enveloppée, harnachée d'argent, toute ruisselante de sonorités brillantes légères et douces comme des écharpes, (...) reconnaissable sous ses parures nouvelles. »

Dans Venise, III, p. 650

« Ma gondole suivait les petits canaux ; comme la main mystérieuse d'un génie qui m'aurait conduit dans les détours de cette ville d'Orient, il semblait, au fur et à mesure que j'avais, me pratiquer un chemin, creusé en plein cœur d'un quartier qu'ils divisaient en écartant à peine, d'un mince sillon arbitrairement tracé, les hautes maisons aux petites fenêtres mauresques ; et comme si le guide magique eût tenu une bougie entre ses doigts et m'eût éclairé au passage, ils faisaient briller devant eux un rayon de soleil à qui ils frayaient sa route. »

Promenades dans le Paris nocturne de la première guerre mondiale, III, p. 736

« [Le contraste de lumière et d'ombre qu'on avait à côté de soi par terre les soirs au clair de lune] donnait de ces effets que les villes ne connaissent pas et même en plein hiver ; ses rayons s'épandaient sur la neige qu'aucun travailleur ne déblayait plus, boulevard

Hausmann, comme ils eussent fait sur un glacier des Alpes. Les silhouettes des arbres se reflétaient nettes et pures sur cette neige d'or bleutée, avec la délicatesse qu'elles ont dans certaines peintures japonaises ou dans certains fonds de Raphaël ; elles étaient allongées à terre au pied de l'arbre lui-même, comme on les voit souvent dans la nature au soleil couchant, quand celui-ci inonde et rend réfléchissantes les prairies où des arbres s'élèvent à intervalles réguliers. Mais, par un raffinement d'une délicatesse délicate, la prairie sur laquelle se développaient ces ombres d'arbres, légères comme des âmes, était une prairie paradisiaque, non pas verte mais d'un blanc si éclatant à cause du clair de lune, qui rayonnait sur la neige de jade, qu'on aurait que cette prairie était tissée seulement avec des pétales de poiriers en fleurs. »

GIDE, COMPTE-RENDU DU VOLUME IV, REVUE BLANCHE, TOME XXI, JANVIER-AVRIL 1900.

On lit ce livre comme on voyage ; partons-nous, que ce soit sans bagages ; il faut n'emporter rien, oublier tout ; ici, comme à Bagdad, l'habit européen fait tache ; si l'on ne peut d'abord s'y vêtir l'esprit à l'arabe, alors faut-il oser y entrer nu.

J'eus la chance d'entrer nu dans ce livre ; je veux dire que c'est, avec la Bible, presque le premier livre que j'aie lu. Contes charmants ! Je racontais ailleurs l'enchantement de ma première enfance... Pourtant, qu'en connaissais-je ? que ce qu'une première traduction, apprêtée à l'excès, réformée, voulais bien m'en laisser connaître. Heureusement ! car cette traduction de Galland devait laisser à celle de Mardrus toute sa fleur, toute son authentique saveur et comme sa virginité. Je retrouve à la lire aujourd'hui une surprise aussi parfaite et tout mon enfantin plaisir.

D'abord j'entrai nu dans ce livre ; à présent je m'y vêts à l'arabe. J'oublie passé, futur, lois, religion, morale, et littérature, contraintes ; j'emplis de moi la minute présente, et, comme je fais en voyage, j'ai soin surtout de ne pas me faire remarquer, -pour ne plus trop me remarquer moi-même. Au bout de peu de temps je m'aperçois que c'est sans peine ; et je n'ai pour ressembler à tout, ici, qu'à me laisser aller à moi-même, jusqu'à redevenir *naturel*. »

TABLE DES EDITIONS ILLUSTREES DES MILLE ET UNE NUITS DE 1704 A 1936

List of Illustrated Books and Artists on the Arabian Nights (Before World War II)					
Fig. No.	Date	Arabian Nights (1) Data of the Book	Arabian Nights (2) Illustrator	Art History/Exhibition Historical Events	
18th	1704-17	The first edition of <i>Les Mille et Une Nuits</i> translated by Antoine Galland (1646-1715), Paris F	No illustrations		
	8.1	1706	The first English translation, London E	anonymous illustrator	
		1706-17	LaHaye, Pierre Husson F	anonymous illustrator	
		1731-1738	<i>Die Tausend und Eine Nacht</i> , Leipzig G	anonymous illustrator	
		1784	<i>The Oriental Moralist</i> [Chap Book], Newberry edition E	anonymous illustrator	
		1785	<i>The History of Sindbad the Sailor</i> [Chap Book], London: E. Newberry edition E		
			<i>Arabian Nights entertainments</i> , London, Harrison and Co. E	Edward Frances Burney, Henry Coulbert and Thomas Stothard	
		1785-1789	<i>Le Cabinet des fées</i> in 41 vols (vols. 7-11 by Galland and vols. 38-41 by Chavis and Cazotte), Genève: Chez Barde, Manget & Compagnie F	Pierre-Clément Marillier (1740-1808)	
		1789-1799	The Oriental Moralist, or the Beauties of the Arabian Nights Entertainments, by the Revd Mr Cooper, Elizabeth Newberry edition E	anonymous illustrator	French Revolution
		1791	The History of Sindbad the Sailor [Chap Book] London: Newberry edition E	anonymous illustrator	Wood-engraving improved by Thomas Bewick (1753-1823) at the end of 18th C.
19th	1802	Edward Forster edition, London, W. Bulmer and Co. E	Robert Smirke		
	1811	J. Scott edition, London, Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown E	Robert Smirke		
	1814-1842	The first edition of Arabic printed texts A	No illustrations		
	1814	Liverpool, Nuttall, Fisher and Dixon E	anonymous illustrator		
	1818	Ledentu edition, Paris F	Huot		
	1819	<i>The History of Sindbad the Sailor</i> [Chap Book] Glasgow: J. Lumsden E	anonymous illustrator		
	1819	<i>The Arabian Nights</i> , London, J. Booker E	R. Westall		
	1822-1823	Gautier, M. Edouard [AG], Paris F	anonymous illustrator		
	1824	<i>The History of Sindbad the Sailor</i> [Chap Book] Glasgow E	anonymous illustrator		
	1825-1843	Maximilian Habicht edition, Breslau, Josef Max und Komp G	anonymous illustrator		
	1829	Jos. von Hammer edition, London, H. Colburn, 2nd edition E	anonymous illustrator		
	1829	<i>The History of Sindbad the Sailor</i> [Chap Book] E	anonymous illustrator		
	1836				Edward W. Lane, <i>An Account of Manners and Customs of the Modern Egyptians</i>
		1837	Paris, P.M. Purrat F	anonymous illustrator	
		1838-1841	The edition of Gustav Weil (vols.4) G	Friedrich Gross	
		1839-41	The edition of Edward W. Lane (vols.3) E	William Harvey	
	8.3	1840	Galland's translation with the dissertation of Silvestre de Sacy F	Pierre-Clément Marillier, and lots of French and foreign artists (F. Gross)*	
	8.4	1842-45			Owen Jones, <i>Alhambra</i> , London
		1841	<i>The Arabian Nights' Entertainments</i> , London, Tilt and Bunje E	J. Gilbert	
		1843	<i>Les Mille et Une Nuits : contes arabes</i> , Paris, R.-C. Lehuby F	Demoraine, Engravers are M.M. Brugnot, Chevin, Pouget, Budzilowicz et Bernard.	
		1851			Crystal Palace Exhibition, London
		1852	<i>The Thousand and One Nights</i> , Boston, Phillips, Sampson	D. C. Johnston	
		1852	Manuscript commissioned by Persian King, Nâsir al-Din Mirza P	Abi-Hassan Ghaffari	Exposition Universelle, Paris
		1855			
		1855	<i>The Arabian Nights' Entertainments</i> , Philadelphia : Lippincott, Grambo & Co. E	Van Ingen	
	1862			The International Exposition, London	
	1863-65	<i>Dalziel's Illustrated Arabian Nights' Entertainments</i> , London, Ward Lock and Tyler E	John Tenniel, George J. Pinwell, Arthur B. Houghton, John E. Millais, John D. Watson, Thomas B. Dalziel and Thomas Morten		
	1864-65	Librairie de L. Hachette, Paris F	Gustave Doré and others	Exposition Universelle, Paris	
	1865	<i>The Arabian Nights' Entertainments</i> , Edinburgh, William P. Nimmo E	S. J. Groves		
	1865	George F. Townsend's edition, London, F. Warner and Co. E	Thomas B. Dalziel		
	1867				
	1868	<i>The Arabian Nights' Entertainments</i> . A new edition, London, J. Dicks E	Frederick Gilbert		
	1869	Paris, Garnier Frère	M.M. Français and others	Claude Monet, <i>Impression the Sunrise</i> , the First Impressionists' exhibition (1874)	
8.7	1875	<i>Ali Baba and the Forty Thieves and Aladdin, or the Wonderful Lamp</i> E	Walter Crane	Exhibition of Persian art, the South Kensington Museum, London	
	1876			Exposition Universelle, Paris	
	1878	<i>Tausend und eine Nacht</i> . Für die Jugend bearbeitet von C.F. Lauckhard, Leipzig G	W. Friedrich		
	1878	<i>Les Mille et Une Nuits, Nouvelle Édition</i> , Paris, Librairie des Bibliophiles F	Adolphe Lalauze	Exhibition of Persian art, the Burlington Fine Arts Club, London	
	1881-82	Albert Ludwig Grimm edition, Leipzig, J. M. Gebhardt G	Heinrich Leutemann		
	1884				
	1885				
	1885-88	Burton's first private edition E	No illustrations	Exposition Universelle, Paris	
	1889	Dutch edition, Nijmegen, E. and m. Cohen D	Gust		
	1889	J. C. Scott edition, London, Pickering & Chatto E	Stanley L. Wood	Carpet Exhibition, Handelsmuseum, Vienna	
	1891				
	1891	George Fyler Townsend edition, New York, Frederick A. Stokes	Thomas McLivaine	Exposition des Arts Muslman, (Grand Palais) Paris	
	1893	<i>Fairy Tales from the Arabian Nights</i> edited and arranged by E. Dixon, London, J.M. Dent E	J. D. Batten		
8.6	1894-1897	Burton Club edition by Nichols & Smithers E			
	1895-1896	Danish edition, Copenhagen, Det. Schubotheske Forlag Da	Albert Letchford and Adolphe Lalauze		
	1896	Edward William Lane edition, London, Gibbings E	Hans Nic. Hausen		
	1898	<i>The Arabian Nights' Entertainments</i> , London, Service & Paton E	Frank Brangwyn		
			Fred Pegram		

The Arabian Nights and Orientalism

The Evolution of the Arabian Nights Illustrations

Fig. No.	Date	Arabian Nights (1) Data of the Book	Arabian Nights (2) Illustrator	Art History/Exhibition Historical Events
	1898 1899	Andrew Lang edition, London and New York, Longmans, Green and Co. <i>The Arabian Nights</i> , London, G. Newnes / New York, Dodge E	Henry J. Ford W. H. Robinson, Helen Stratton, A. D. McCormick, A. L. Davis, and A. E. Norbury. W. Schafer No illustrations	
	1899 1899-1904	Ferdinand Goebel edition, Wessel, s.n. unknown publisher G the first Mardrus edition (Revue Blanche) vols. 16 F		
20th	1900 1900 & 1908			
8.2	1903 1903	<i>Ali baba und der Vierzig Rauber</i> , Berlin, Bruno Cassire G Burton Club's edition E	Max Slevogt Albert Letchford, Adolphe Lalauze and others F. M. B. Blakeie Lancelot Speed Edmund Dulac	Exposition Universelle, Paris Arabian Nights: the subject matter of 'Prize Competitions' in <i>The Studio</i> Exposition des Arts Musmans, Pavillon de Marsan, Paris
	1906 1906 1907	Amy Steedman edition, London, T. C. & E. C. Jack/ New York, E. P. Dutton & Co. Edward William Lane edition, London, C.A. Pearson E <i>The Stories from the Arabian Nights</i> retold by Laurence Housman, London, Hodder & Stoughton E		
	c1907 c1907 1908 1909 1908-12	W.H.D. Rouse edition, London, Ernest Nister/ New York, E.P. Dutton & Co. Norwegian edition of T. Verlossen, Kristinia, Albert Crammermeyer Bruno Cassire, <i>Sindbad der Seehäner</i> G <i>The Arabian Nights</i> retold by K. D. Wiggin and N. Smith E Mardrus edition, Paris, Fasquelle F	Walter Pape Louis Moe Max Slevogt Maxfield Parrish Persian & Turkish, Mughal miniatures and others (not yet identified) Gilbert James Leon D'Enno, Casper Emerson (co-illustrator) Millicent Sowerby	Exposition de Tissus et de Miniatures d'Orient, Musee des Arts Decoratifs, Paris
	1910 1910	Kathleen Fitzgerald edition, London, Hill and Co. E Anna Tweed edition, New York, Baker Taylor Co. E		
	1910	<i>Little Stories for Little People</i> . [From the Arabian Nights] told by Githa Sowerby, London, Henry Frowde & Hoader & Stoughton E <i>The Arabian Nights Entertainments</i> , London, Constable & Co. E		
	1912	George Frilley edition, Paris, J. Tallandier F		
	1912	<i>Mille et Une Nuits</i> , Paris, P. Laiffite et Cie F	René Bull Lusien Laforge du Gyudo Max Liebert Edmund Dulac Charles Folkard Monro S. Orr	
	1913	<i>Aladdin und die Wunderlampe: tausend und einer Nacht</i> , Berlin, Ullstein G		
	1913	<i>Princess Badoura</i> retold by Laurence Housman, London, Hodder & Stoughton E		
	1913	<i>The Arabian nights</i> , London, Adam & Charles Black		
	1913	<i>Stories from the Arabian Nights</i> , Edward W. Lane, edited and arranged for young by Frances Jenkins Olcott, London, G. G. Harrap & Co. E		
	1913	<i>Tales from the Arabian nights</i> , New York, H. Holt and Co. E		
	1913	<i>Die Erzählungen aus den tausend Nächten und der einen Nacht</i> , Carl Theodor Ritter von Riba edition, Berlin, W. Borngraber G		
	1913	Adolf Kohut edition, Wiesbaden, Volksbildungsverein		
	1913	<i>The Arabian Nights Abridgements, Selections</i> , London, Headley Bros E		
8.8	1914	<i>Sindbad the Sailor</i> retold by Laurence Housman, London, Hodder & Stoughton E		
	1914	Ludwig Fulda edition of Gustav Weil's translation, Berlin, Neufeld & Henius G	J. J. Vrieslander George Soper George Soper Edmund Dulac Fernand Schultz-Wettel Milo Winter	World War I (1914-18)
	1914	<i>The Arabian Nights Entertainments</i> , London, Duckworth & Co E		
	1914	<i>Children's Stories from the Arabian Nights</i> , by Rose Yeatman Woolf. Edited by Edire Vredenburg, London, R. Tuck & Sons E	Harry G. Theaker	
	1914	Paul Moritz edition, Stuttgart, Thiemeemann G		
	1915	Martha A. L. Lane edition, Boston, Ginn & Co. E	K. Muhlmeister Ruby Winckler Louis Rhead Kees Van Dongen T.B. Mackenzie H. L. Shindler A. E. Jackson W. & F. Brundage and J. Willis Grey	
	1916	New York, London, Harper & brothers E		
	1918	<i>Hassan Badreddine el Bassarou, conte des 1001 nuits</i> , Mardrus edition, Paris, la Sirène F		
	1918	<i>Aladdin and his Wonderful Lamp in rhyme</i> , London E		
	1919	<i>Stories from the Arabian Nights</i> , London : Andrew Melrose E		
	1920	<i>Tales from the Arabian Nights</i> , London & Melbourne, Ward, Lock & Co. E		
	1921	<i>The Arabian Nights</i> arranged by Helen Marion Burnside, London, Raphael Tuck & Sons E		
	1921	<i>Die Inseln Wiek Wiek aus 1001 Nachts</i> , Berlin, Bruno Cassire G		
	1922	<i>Sindbad the Sailor and other Arabian nights stories</i> , Racine, Wisconsin, Western Printing E		
	1922	<i>Histoire de Douce Amie conte des mille et une nuits</i>		
	1923	<i>The Arabian Nights</i> , selected and edited by Padraic Colum, New York, The Macmillan Company E		
	1923	Mardrus edition, ed. by E. Powys Mathers, private print for subscribers, London, The Casanova Society E	Roderick McRae	Paul Klee, <i>Battle scene from the comic-fantastic opera "Sindbad" the Sailor</i> oil & watercolor on paper
	1923	<i>Sindbad der Seefahrer</i> , Wien, Deutsche Verlag für Jugend und Volk Gesellschaft G		
	1923	<i>Les Mille et une nuits des familles</i> , Paris, Garnier F	Richard Rothe Henri Lanos Edward Julius Dermold Adeline H. Bolton Rosa	
	1924	<i>The Arabian Nights</i> , London, Hodder & Stoughton E		
	1924	Orton Lowe edition, Chicago, John C. Winston E		
	1924	Ernst Raenu edition, Chicago, Julius Wisotzki E		
	1925			
8.9	1926-32	Mardrus edition d'Art, Paris, H. Piazza F	Léon Carré	Exhibition of FR. Marrin's collection, V&A Museum, London/Exposition d'Art Oriental, China-Japon-Perse, Paris "Oriental Department, Hermitage, Leningrad (1926)
	1926	Max Henning translation, Wilhelm Fronemann edition, Leipzig, Ph. Reclam jun. G	Hanns Pellar	
	1926	<i>Histoire de la princesse Boudour</i> , Mardrus Edition, unknown publisher F		
	1927	Leipzig, A. Auton G		
	1927-28	<i>Tusind og en nat</i> , København : Baltisk Forlag Da	EL. Schmied Rei Cramer Gudmund Hentze Virginia Frances Sterrett Charlotte Becker Nikolai Alekseevich Ushin Lacy Hussar Ceri Richards	
	1928	Hildegard Hawthorne edition, Philadelphia, Penn Publishing E		
	1928	<i>Arabian Nights' Fairy Tales</i> , New York, J.H. Sears & Co. E		
8.10	1929-39	Salie, M. A. edition, Leningrad, Academia R		
	1929	Boston and New York: Houghton Mifflin Company E		
	1930	"The magic Horse, from the Arabian Nights, London : Victor Gollancz Ltd E"		
	1931			
	1932	New York, Blue Ribbon Books E		International Exhibition of Persian Art, Burlington House, London/ Exhibition Coloniale Paris
	1932	<i>Las mil y una noches</i> , Barcelona : Salvat Editores S	Steele Savage José Segrelles Arthur Rackham C. Appleton Boris Arztybasheff	
	1933	<i>The Arthur Rackham Fairy Book</i> , London, George G. Harrap E		
	1935	<i>The Children's Sindbad</i> , London : George G. Harrap E		
	1936	<i>The Arabian Nights</i> , New York : D. Appleton-Century E		

Abbreviations: E: in English, F: in French, G: in German, R: in Russian, D: in Dutch, Da: in Danish *Listed only the first edition *Omitted the books with anonymous illustrator after 1840

The Arabian Nights and Orientalism

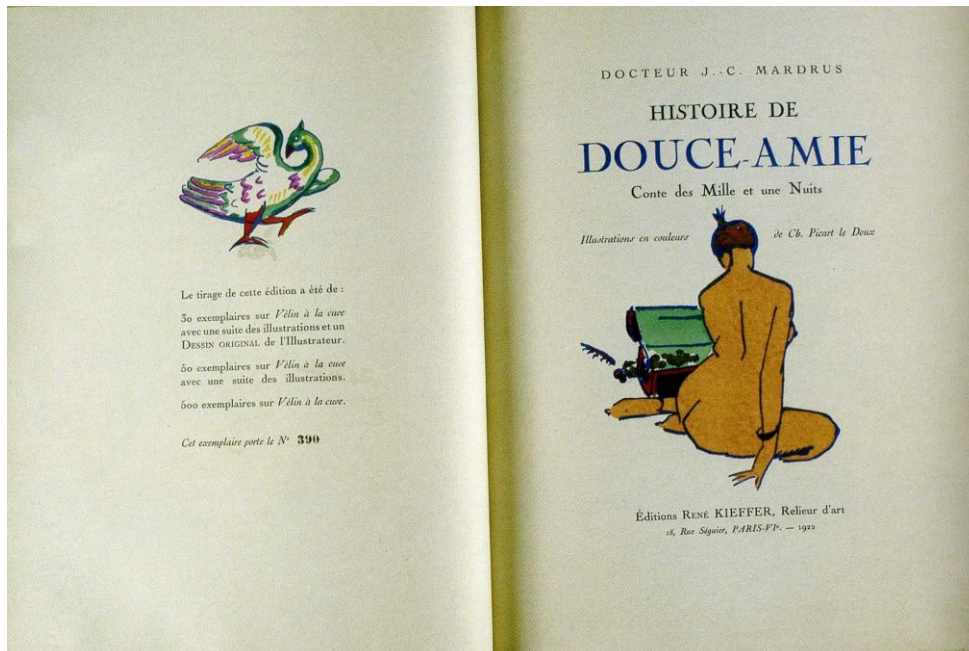
The Evolution of the Arabian Nights Illustrations

Les images

ILLUSTRATIONS DU CORPUS

Picart le Doux, *Histoire de Douce Amie*

Page de titre



PICART LE DOUX, Charles. Ouverture de l'Histoire de Douce Amie avec deux illustrations au pochoir. Editions René Kieffer, 1922. Collection particulière. Reproduite à partir des Enchantements du docteur Mardrus, p. 104.

Le bateau en vue des côtes



PICART LE DOUX, Charles. Détail d'illustration au pochoir pour l'Histoire de Douce Amie. Editions René Kieffer, 1922. Collection particulière. Reproduite à partir des Enchantements du docteur Mardrus, p. 104.

Douce Amie à la mandoline



PICART LE DOUX, Charles.

Détail d'illustration au pochoir pour l'Histoire de Douce Amie. Editions René Kieffer, 1922. Collection particulière. Reproduite à partir des Enchantements du docteur Mardrus, p. 62.

Haroun Al-Rachid sur la branche du noyer



PICART LE DOUX, Charles.

Illustration au pochoir pour l'Histoire de Douce Amie. Editions René Kieffer, 1922. Collection particulière. Reproduite à partir des Enchantements du docteur Mardrus, p. 65.

Le cheikh Ibrahim sur son âne



PICART LE DOUX, Charles.

Illustration au pochoir pour l'Histoire de Douce Amie, René Kieffer, 1922, reproduite à partir de l'Album Mille et une Nuits, p. 89.

Homme assis



PICART LE DOUX, Charles. Détail

d'illustration au pochoir pour l'Histoire de Douce Amie, Editions René Kieffer, 1922, collection particulière, reproduite à partir des Enchantements du docteur Mardrus, p. 105.

**Léon Carré, *Le Livre des Mille Nuits et une Nuit*
*Histoire de la Princesse Boudour***

« L'Effrit Dahnasch déposa doucement la princesse »



CARRE, Léon. *Le Livre des Mille Nuits et une Nuit*, Piazza, 1926-1932, illustration pour « *Histoire de la Princesse Boudour* », vol. IV, p. 96. Collection particulière.

« Beaucoup de médecins, de savants, d'astrologues »



CARRE, Léon. *Le Livre des Mille Nuits et une Nuit*, Piazza, 1926-1932, illustration pour « *Histoire de la Princesse Boudour* », vol. IV, p. 120. Collection particulière.

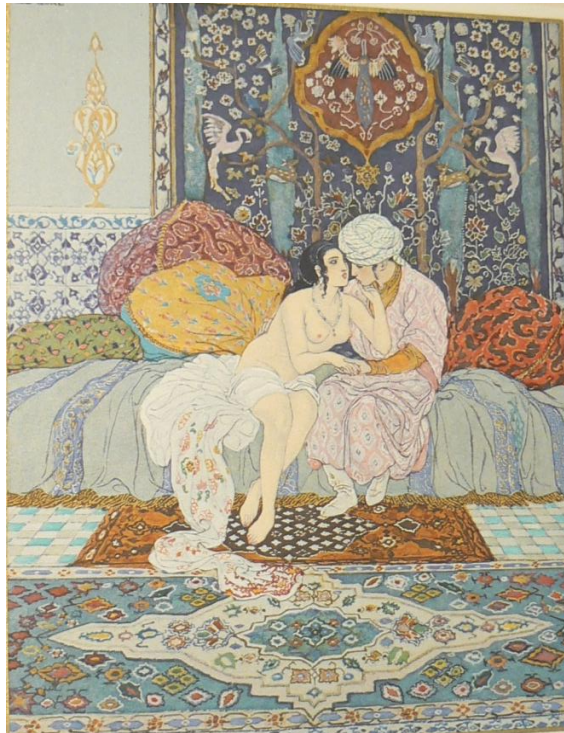
« Et la douleur de Kamaralzamân fut extrême »



CARRE, Léon. Le Livre des Mille Nuits et une Nuit. *Piazza*, 1926-1932, illustration pour « Histoire de la Princesse Boudour », vol. IV, p. 144. Collection particulière.

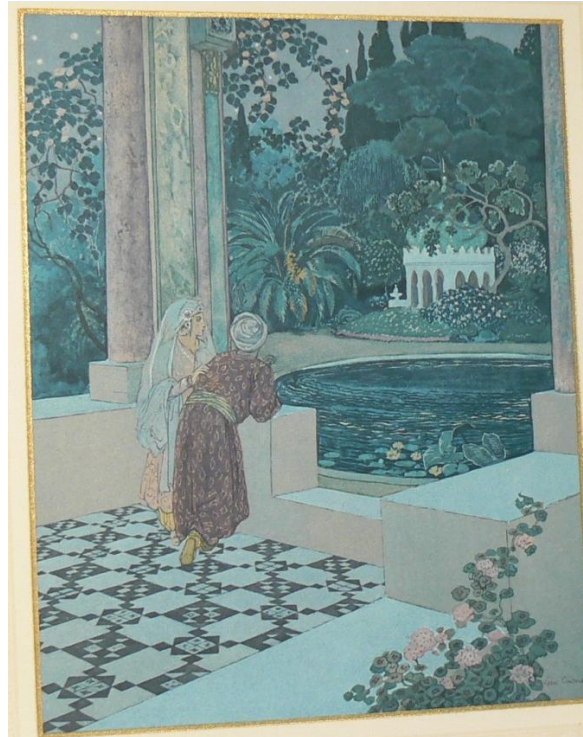
Histoire de Douce Amie

« Ali se jeta au côté de Douce Amie »



CARRE, Léon. Le Livre des Mille Nuits et une Nuit, *Piazza*, 1926-1932, illustration pour « Histoire de Douce Amie », vol. II, p. 104. Collection particulière.

« Ils allèrent s'accouder à une fenêtre »



CARRE, Léon. *Le Livre des Mille Nuits et une Nuit, Piazza, 1926-1932, illustration pour « Histoire de Douce Amie », vol. II, p. 120. Collection particulière.*

« Il s'assit alors sur la branche »



CARRE, Léon. *Le Livre des Mille Nuits et une Nuit, Piazza, 1926-1932, illustration pour « Histoire de Douce Amie », vol. II, p. 136. Collection particulière.*

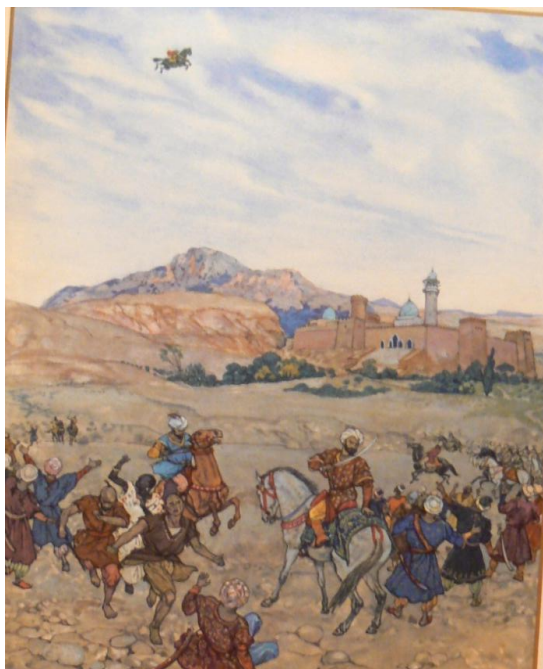
Histoire du cheval d'ébène

« Un très grand roi, très puissant »



CARRE, Léon. *Le Livre des Mille Nuits et une Nuit, Piazza, 1926-1932, illustration pour « Le Cheval enchanté », vol. VI, p. 112. Collection particulière.*

« Il s'éleva en ligne droite dans le ciel »



CARRE, Léon. *Le Livre des Mille Nuits et une Nuit, Piazza, 1926-1932, illustration pour « Le Cheval enchanté », vol. VI, p. 129. Collection particulière.*

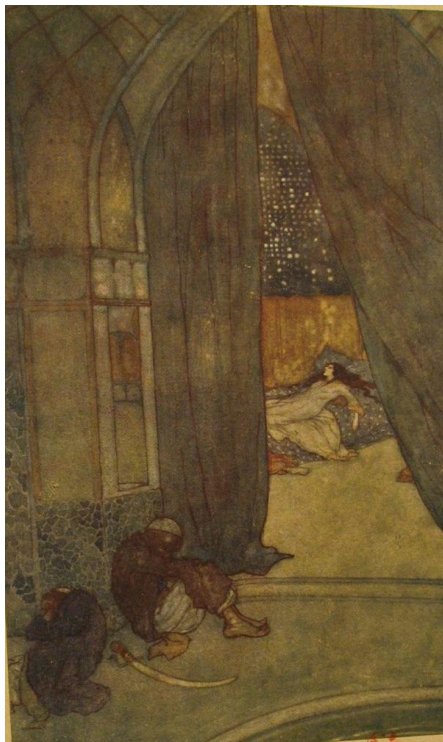
Edmund Dulac, *Histoire du cheval enchanté*

« Il y avait une demi-heure que les ténèbres de la nuit recouvraient la terre. »



DULAC, Edmund. Contes des Mille et une Nuits, Piazza, (1907), illustration pour « *Le Cheval enchanté* », p. 60. Collections de la Bibliothèque Nationale de France.

« Ceux qui dormaient étaient des eunuques noirs »



DUALC, Edmund. Contes des Mille et une Nuits, Piazza, (1907), illustration pour « *Le Cheval enchanté* », p. 62. Collections de la Bibliothèque Nationale de France.

« Elle commanda de servir une riche collation »



DULAC, Edmund. Contes des Mille et une Nuits, Piazza, (1907), illustration pour « Le Cheval enchanté », p. 68. Collections de la Bibliothèque Nationale de France.

« Jusqu'à ce que son miroir lui eût donné entière satisfaction »



DULAC, Edmund. Contes des Mille et une Nuits, Piazza, (1907), illustration pour « Le Cheval enchanté », p. 70. Collections de la Bibliothèque Nationale de France.

« Malheureux, est ce ainsi que tu veilles sur le dépôt sacré que le roi t’as confié ? »



DULAC, Edmund. Contes des Mille et une Nuits, Piazza, (1907), illustration pour « Le Cheval enchanté », p. 72. Collections de la Bibliothèque Nationale de France.

« La jeune princesse avait assisté au combat de la terrasse. »



DULAC, Edmund. Contes des Mille et une Nuits, Piazza, (1907), illustration pour « Le Cheval enchanté », p. 74. Collections de la Bibliothèque Nationale de France.

« Tous deux assis au bord du lac, passèrent la journée à parler de leur bonheur. »



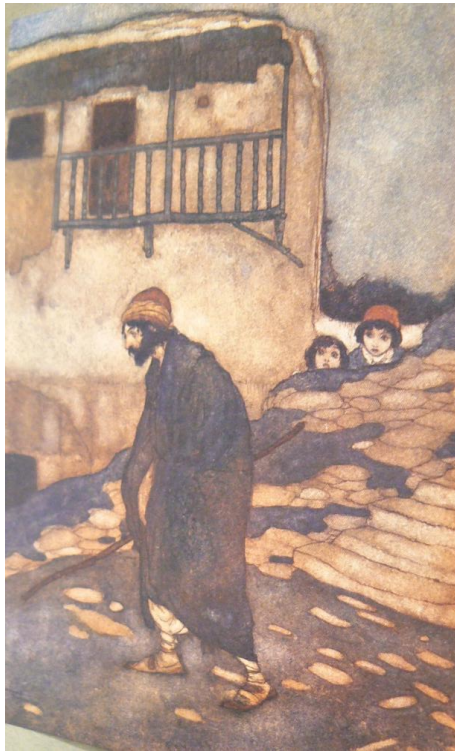
DULAC, Edmund. Contes des Mille et une Nuits, Piazza, (1907), illustration pour « Le Cheval enchanté », p. 74. Collections de la Bibliothèque Nationale de France.

« Les médecins et astrologues, consultés en grand nombre, furent impuissants ».



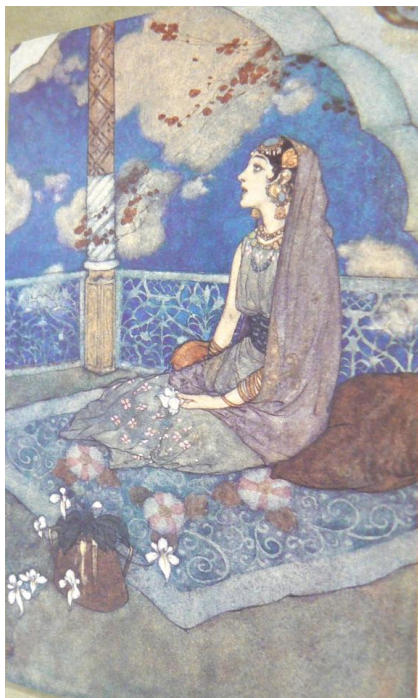
DULAC, Edmund. Contes des Mille et une Nuits, Piazza, (1907), illustration pour « Le Cheval enchanté ». Collections de la Bibliothèque Nationale de France.

« Il marcha pendant des mois sans entendre rien de nouveau au sujet de la Princesse ».



DULAC, Edmund. Contes des Mille et une Nuits, Piazza, (1907), illustration pour « Le Cheval enchanté ». Collections de la Bibliothèque Nationale de France.

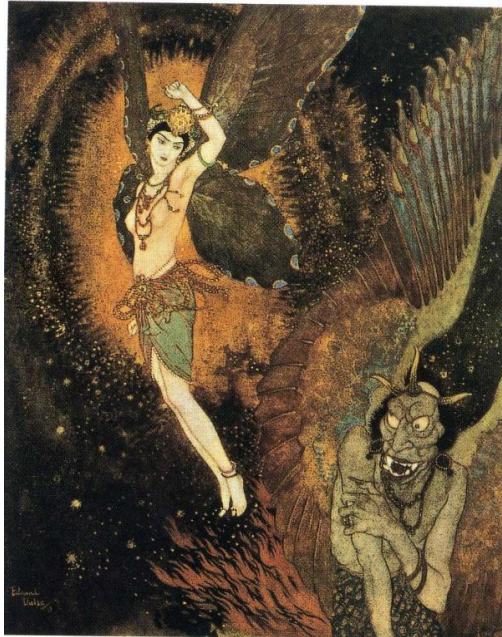
Les larmes de la princesse



DULAC, Edmund. Contes des Mille et une Nuits, Piazza, (1907), illustration pour « Le Cheval enchanté ». Collections de la Bibliothèque Nationale de France.

AUTRES ILLUSTRATIONS

Edmund DULAC, édition anglaise : *Princess Badoura*



Maimouna et Dahnasch,

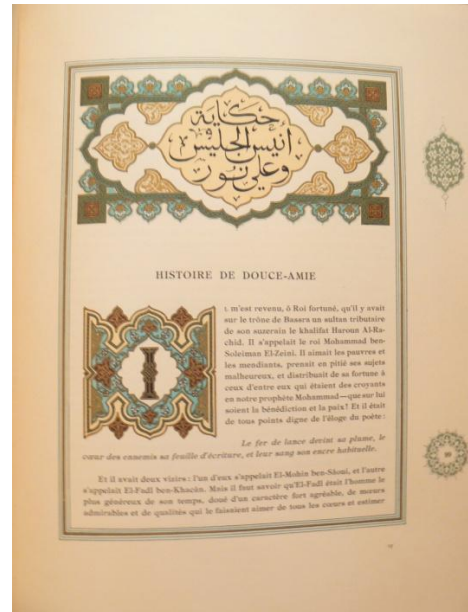
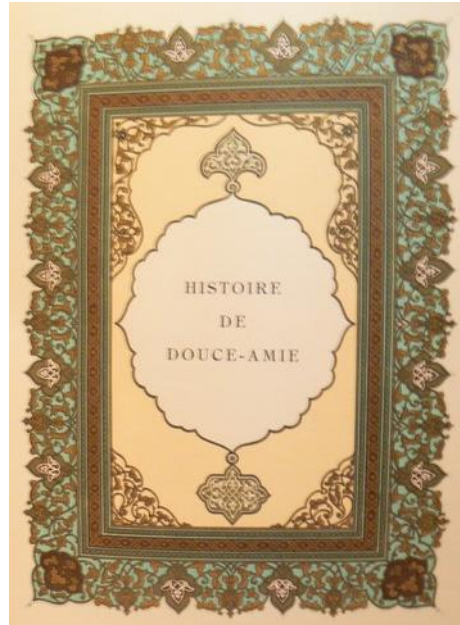
DULAC, Edmund. Stories from the Arabian Nights, London, Hodder and Stoughton, 1907, illustration pour « Princess Badoura ». Reproduite à partir de l'Album des Mille et une Nuits, p. 142.



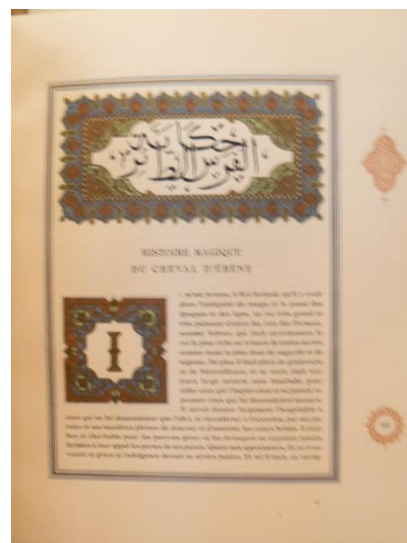
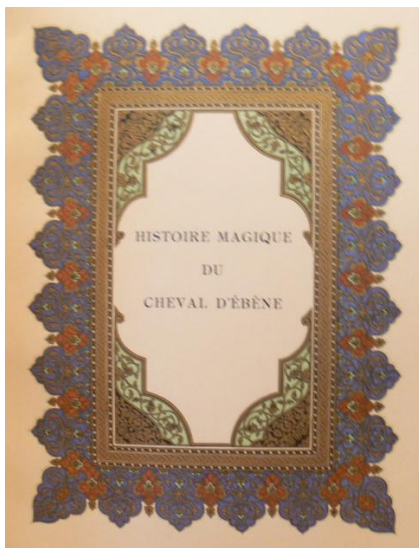
Retrouvailles des amants,

DULAC, Edmund, Stories from the Arabian Nights, London, Hodder and Stoughton, 1907, illustration pour « Princess Badoura ».

Le travail de l'ornemaniste : mise en page du *Livre des Mille Nuits et une Nuit*, chez Piazza



MOHAMMED, Racim. *Le Livre des Mille Nuits et une Nuit*, Piazza, 1926-1932, faux-titre et première page de « *l'Histoire de Douce Amie* ». Collection particulière.



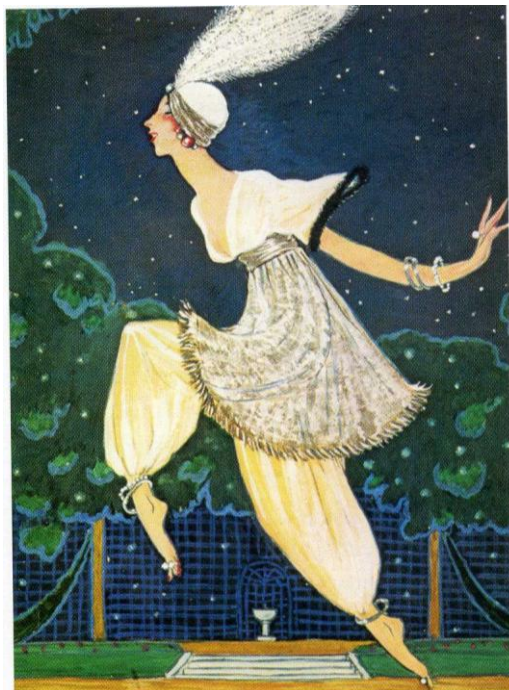
MOHAMMED, Racim. *Le Livre des Mille Nuits et une Nuit*, Piazza, 1926-1932, faux-titre et première page de « *l'Histoire magique du Cheval d'ébène* ». Collection particulière.

CONTEXTE CULTUREL



La Péri de Bakst

BAKST, Léon, « La Péri », aquarelle originale, Maquette du costume de Nijinski pour « La Péri », ballet en deux actes et trois tableaux de Théophile Gautier (1911), 25 x 17 cm. Collection particulière.



Les artistes art-déco et la Mille et deuxième Nuit

LEPAPE, Georges. « Denise Poiret s'échappant de sa cage dorée », gouache originale, 1912. Reproduite à partir des Enchantements du docteur Mardrus, p. 78.

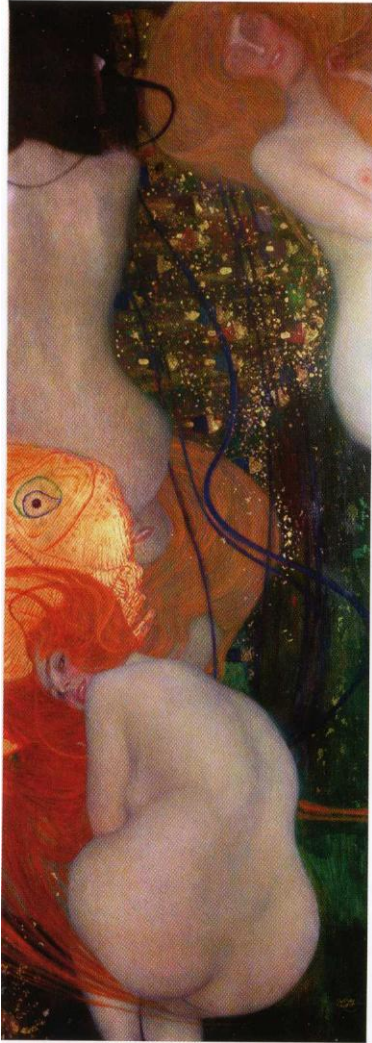
Gustav Klimt, une iconographie proche de l'imaginaire proustien, et de la métamorphose de la salle de théâtre en fond sous-marin du « Côté de Guermantes »



KLIMT, Gustav. « Serpents d'eau, I, Les Amies », 1904-1907, Aquarelle et or sur parchemin, 50 x 20 cm. Vienne, Österreichische Galerie. Reproduit à partir de NERET, Gilles. Gustav Klimt, 1862-1918. Cologne : Taschen, 2007, p. 46.



KLIMT, Gustav. « Serpents d'eau, II, Les Amies », 1904-1907, Aquarelle et or sur parchemin, 80 x 145 cm. Collection privée. Reproduit à partir de NERET, Gilles. Gustav Klimt, 1862-1918. Cologne : Taschen, 2007, p. 47.



KLIMT, Gustav. « Poissons rouges (A mes détracteurs) », Huile sur toile, 100 x 100 cm. Séjour inconnu. Reproduit à partir de NERET, Gilles. Gustav Klimt, 1862-1918. Cologne : Taschen, 2007, p. 34.

Thomas Mackenzie, *Aladdin and the Wonderful Lamp*



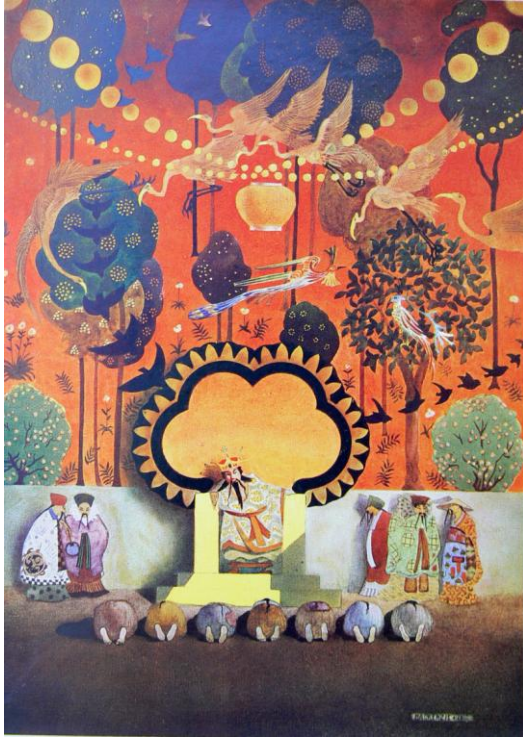
« And sobbing, he sat under the tree »

MACKENZIE, Thomas. Planche contrecollée pour l'illustration de Aladdin and the Wonderful Lamp. London: Nisbet & Co, (1920), non paginé.



« The sultan's daughter, Badroulboudour »

MACKENZIE, Thomas. Planche contrecollée pour l'illustration de Aladdin and the Wonderful Lamp. London: Nisbet & Co, (1920).



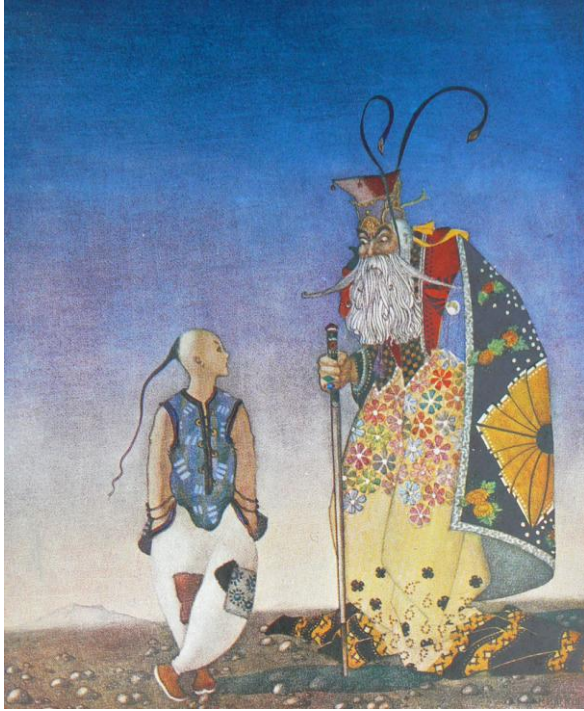
« A crowd of pigged tailed
Chinamen who bowed »

MACKENZIE, Thomas. Planche contrecollée pour l'illustration de Aladdin and the Wonderful Lamp. London: Nisbet & Co, (1920).



“Of all miraculous surprises”

MACKENZIE, Thomas. Planche contrecollée pour l'illustration de Aladdin and the Wonderful Lamp. London: Nisbet & Co, (1920).



“The man was dress in yellow and black”

MACKENZIE, Thomas. Planche contrecollée pour l'illustration de Aladdin and the Wonderful Lamp. London: Nisbet & Co, (1920).



“He flung far out the talisman”

MACKENZIE, Thomas. Planche contrecollée pour l'illustration de Aladdin and the Wonderful Lamp. London: Nisbet & Co, (1920).

