

Rêver le présent au passé dans *Le mille et deuxième conte de Schéhérazade* d'Edgar Allan Poe : un procédé d'imagination aux fonds géométriques

Dreaming the present in the past in *The Thousand-and-second tale of Scheherazade* by Edgar Allan Poe: a process of imagination with geometric backgrounds

ZITI Abdelhalim

Post doctorant

FLSH Ain Chock

Université Hassan II Casablanca

Laboratoire Pluridisciplinaire LEMÉRAGE

Maroc

Date de soumission : 04/05/2025

Date d'acceptation : 30/05/2025

Pour citer cet article :

ZITI, A, « Rêver le présent au passé dans *Le mille et deuxième conte de Schéhérazade* d'Edgar Allan Poe : un procédé d'imagination aux fonds géométriques », Revue Internationale du chercheur « Volume 6 : Numéro 2 », 2025, pp : 743 - 761

Résumé :

Le fantastique est tout bien considéré un mode poétique d'expression qui à part son ancrage conventionnel dans le surnaturel ou l' « irréel », renferme des qualités objectives sous fromes de symboles qui servent à organiser les rapports entre l'âme « rêveuse » et le monde. C'est l'univers de l'imagination qui, dans l'œuvre d'Edgar Allan Poe, accompagne les expériences inouïes des personnages dont l'esprit d'aventure s'associe dans une union orthodoxe à leur destin. Les personnages de Poe recréent leur monde ou bien c'est le monde qui les recrée par l'émerveillement qu'il leur imprime et le caprice d'une mécanique imaginative en pleine gestation. Notre objectif sera de réanimer les caractères effectifs de la catégorie du fantastique dans *Le mille-et-deuxième conte de Schéhérazade* en dépit des entraves d'un universalisme conceptuel ou moral sous-jacent à l'esprit du récit. Pour ce faire, nous invoquerons le pouvoir de la géométrie qui, nous le croyons, donne l'opportunité de « ré-imaginer » les différents motifs du conte en dehors de l'universalisme qui restreint les expériences de certains personnages.

Mots-clés : Le fantastique – imagination – géométrie – dogme ancestral – universalisme

Abstract:

The fantastic is all things considered a poetic mode of expression which apart from its conventional entrenchment in the supernatural or the unreal, contains objective qualities in the form of symbols that are useful for the organization of the links between the “dreaming” self and the world. It is the universe of imagination which, in Edgar Allan Poe's work, accompanies the extraordinary experiences of characters whose adventurous nature combines in orthodox union with their fate. Poe's characters recreate their world or are rather recreated by the world through the wonder it imparts them and the vagaries of imaginative mechanisms in full gestation. Our objective will be to resuscitate the effective characteristics of the fantastic as a category in *The Thousand-and-second tale of Scheherazade* in spite of the hindrances of a conceptual or moral universalism underlying the spirit of the narration. To this end, we will invoke the power of geometry which, we believe it, gives the opportunity to “re-imagine” the different motives of the tale apart from the universalism which restricts the experiences of certain characters.

Keywords: The fantastic – imagination – geometry – ancestral dogma – universalism

Introduction

« Toutes les opérations de notre intelligence tendent à la géométrie,
comme au terme où elles trouvent leur parfait achèvement ».

Henri Bergson (*L'évolution créatrice*, 1907)

Sinbad, dans *Le mille-et-deuxième conte de Schéhérazade*, parcourt les mers et les contrées en fuyant son destin ou, le plus souvent, des créatures fabuleuses, la confrontation desquelles le mène finalement à se convaincre de l'irréductibilité des horizons individuels et de la nécessité de s'adapter à une réalité en devenir incessant. Ce motif est sous-jacent à l'esprit général des contes de Poe qui mythifient les caractères révolutionnaires de la science et de l'industrialisation de l'économie au XIX^e siècle. Ainsi la navigation révolutionnaire de l'aérostat, parmi tant d'exemples, sous-tend l'image fabuleuse d'un oiseau anthropophage menant des proies humaines au loin vers son aire (Poe, 1887, 18), ce qui n'est en aucun sens un rapprochement fortuit.

Ce qui nourrit notre admiration, dès nos premières plongées dans les bas-fonds des feuillets du conte, c'est bien les formules géométriques qui dans un flux berceur de l'âme versent les armatures des histoires proposées bord à bord avec la psychologie des intrigues. La sphère de l'imagination ici devient versicolore et concentrique à l'instar des mandalas hindoues. Or Jung fait du mandala à peu près une image éclatante de l'unité des « contraires » dans l'inconscient (Jung, 1970, 39). Cette « imago » originelle ou « archétype » est moins une simple vue qu'une manifestation chatoyante de formes célébrant à leur différence la communion dans le « Tout » circonférentiel, ce qui renvoie aussi à la scolie de l'étreinte divine et compensatrice de l'âme. L'« *imago dei* » ou le « soi » sont bien les termes que Jung utilise pour exprimer ce type héroïque de rencontre avec le divin (Jung, 1993, 646).

Retournons à l'idée initiale plus haut, Nancy Boissel-Cormier dit bien en termes du rapport occulte entre le senti de l'âme et l'univers des formes abstraites, réincarné dans les chorégraphies de la danse nord-indienne : « Il semble y avoir un lien entre la géométrie « en corps » et les émotions, mais, à ce jour, il n'existe a priori pas d'études démontrant le lien entre

le symbole dansé [le mandala] et le *rasa*, le plaisir esthétique, éprouvé par le spectateur » (Boissel-Cormier, 2021, 9). Le frère Luca Pacioli, l'éminent enseignant de la géométrie sacrée, illustre par le processus physiologique de la photosynthèse le rapport ésotérique de l'univers des formes abstraites et celui de la nature changeante, voire psychologique, du microcosme du corps. Grâce à la chlorophylle de la plante, la lumière se transforme en flux organique de vie, ainsi qu'en spectre irisé dont Pacioli assimile l'alchimie aux projections kaléidoscopiques du vitrail (Pacioli, 1509, 8).

L'intérêt du présent article est de réanimer mentalement ces formes abstraites tout en les insérant dans un mouvement « berceur » de l'imagination créatrice, un rythme universel que les héros de Poe ne retrouvent qu'en se désincarnant pour laisser triompher, comme c'est toujours le cas, les actes d'une Nature divine. Celle-ci, d'après Poe, est du côté de tout esprit explorateur qui s'en enquiert dans toute chose et en reconnaît l'infinité d'expansion. Pratiquement loin de l'idée panthéiste de l'« unité de l'être », ce qui nous importe dans notre démarche c'est de mettre en évidence les caractères ambivalents des lois des hommes, qu'elles soient naturelles ou morales. Ce qui nous paraît problématique dans le *mille-et-deuxième conte*, c'est que les deux formes de lois prétendent à des modèles universels, alors qu'en réalité elles ne peuvent toucher en profondeur les grandes mouvances autour du monde ou de la vie humaine. Les formes géométriques en revanche rendent possible une réédification de la spontanéité des rapports avec le monde. C'est ce que nous allons essayer de prouver, méthodologiquement, par le moyen d'une analyse symbolique à l'instar du thème de la « géométrie dansée en corps » de Boissel-Cormier ou des qualités substantielles des formes de l'espace que Kant rend impénétrables aux caractères accidentels de la pensée des hommes. Une petite herméneutique sera également adaptée à notre approche à la lumière des études autour des motifs bibliques ou mythologiques comme celles de Jung ou de Christophe Etienne, et ce pour donner un nouvel élan aux interprétations des rapports entre les personnages et les êtres surnaturels. S'ajoute à ce genre d'analyse l'approche phénoménologique de Bachelard qui, tout comme Kant, affirme l'« ordre pur » des « formes de l'espace ». À notre approche pluridisciplinaire nous tendrons à donner une forme de synergie où les répertoires de la géographie, la géologie, la botanique et l'éthologie convergent pour former un Tout féérique mais en même temps objectif et réel.

Notre article est constitué de trois axes. Le premier axe aura pour but d'affirmer les caractères fondamentalement effectifs de l'imagination qui se fonde sur des modes abstraits de la lecture des histoires du *mille-et-deuxième conte*. Ces modes puisent dans les formes géométriques qui sont en elles-mêmes les images premières de tous les phénomènes du monde sensible. Le deuxième axe sera dirigé vers l'étude des apports de la science qui par le génie de Poe et le pouvoir de l'abstraction acquièrent des caractères fantastiques. Le but de ce procédé ne sera autre qu'une mouvance loin de tout mode de pensée centré exclusivement sur l'homme. Le dogme ancestral constituera le thème du troisième et dernier axe. Il sera rattaché à un universalisme moral ou bien une forme métaphysique qui désigne le règne de l'homme, ou du calife en l'occurrence, comme substitut de l'ordre divin. À cause de ce genre d'universalisme infondé Schéhérazade perdra sa vie ainsi que bien d'autres filles.

1. La voûte constellée de l'imagination

L'ingéniosité de Schéhérazade l'amène à se tenir contre le vœu pervers du calife qui a pris sur soi « d'épouser chaque nuit la plus belle vierge de son royaume, et de la livrer le lendemain matin à l'exécuteur » (*Derniers contes*, 3). Ainsi la fille du vizir veut mettre fin à ce supplice, en faisant l'offre de se marier avec le calife par la connivence de son père. Sa sœur l'aide dans son plan en lui servant de compagne royale et lui transmet à l'oreille, de son *suffa* établi discrètement derrière le lit nuptial, des histoires que Schéhérazade raconte à son tour à son Artaban d'époux. Ce complot des deux femmes avait pour objet de ravir le roi par la beauté des histoires qui restent inachevées et se soustraire par ce même procédé au filin du bourreau qui se retire pour une nuit de plus jusqu'à la mille et deuxième nuit.

La toile de l'imagination, agrémentée de coloris variés dans bien d'histoires, semble raccorder à une échelle universelle l'unité des contraires. C'est alors aussi comme la Nuit et le Jour dans leur accord d'outre-temps que se pose le contraste entre le chat « noir » et le rat « bleu » (*Derniers contes*, 5). La notion du « temps » acquiert un caractère fatidique dans d'autres histoires comme dans l'exemple du « cheval rose (avec des ailes vertes) » (*Derniers contes*, 5). À part l'onirisme printanier de sa carnation, le cheval cède à son destin en servant de pendule aux forces majeures du « ressort » et de l'« échappement » de l'horloge. Suite à leur probable dérèglement, il se blesse la tête contre « une clef indigo » (*Derniers contes*, 5).

Ce genre de rêverie enfantine vogue dans une orbite molaire de figures formant l'essence du monde. Ainsi de la forme de l'hélice sous-jacente au « mouvement de l'horlogerie ». Pacioli fait de cette forme spirale l'attribut commun de divers faits de la nature animale ou végétale d'après le principe de l'« expansion gnomique » des Anciens mathématiciens grecs (Pacioli, 1509, 60-61). Dans la poésie de Poe, en revanche, ce principe dépasse les faits du monde de l'en-deçà pour embrasser un rythme cosmologique de croissance, symbolisé par le leitmotiv de la pendule et de la finitude dans l'Infini.

L'œuvre de Poe en fait se prête à une multitude d'interprétations dont Natalie Berkman rapproche les enchainements abstraits à ceux des pionniers de l'Oulipo. C'est ce que fait Italo Calvino en appliquant, structurellement, des formules géométriques, avec des éléments d'induction tels que le polygone, à chaque facette du réseau d'interdépendances et de va-et-vient entre les petits textes de son ouvrage *Les villes invisibles*. Tout comme Poe, Calvino ne garde aucun rapport causal qui se serait proposé expressément entre les textes, offrant ainsi l'opportunité d'une interprétation plurivoque de son œuvre loin de tout despotisme conceptuel (Berkman, 2021, 22). Au sujet de cette forme poétique d'écriture, Jelena Pilipović dit : « le texte offre au lecteur plusieurs possibilités de lecture. Ces lectures possibles se juxtaposent dans sa conscience sans s'exclure ni se réduire mutuellement » (Pilipović, 2010, 1).

Sinbad est un jeune aventurier. Ses innombrables pérégrinations tendent de produire comme effet surréel la dilution du temps et de l'espace. Au fond de cette vision fantasmagorique s'amorce un isolement régénératoire de toute particularité des expériences de ce héros romantique, à commencer par les conformations fabuleuses des créatures qu'il rencontre. Sur le bord de la mer Sinbad est en attente de son « vaisseau de hasard » (*Derniers contes*, 7). Il veut aller loin de son pays vers une contrée exotique. Le vaisseau ne sera autre qu'un « monstre gigantesque » (*Derniers contes*, 8) qui éparpille les ondes en y fonçant avec une vélocité effarante et de sa bouche entrouverte abat le feu au loin sur le dos de la mer.

Entre le monde de la fiction et celui de la réalité s'étale encore une fois une sphère somptueuse de l'imagination créatrice. Le feu projeté de la bouche du monstre (*Derniers contes*, 8) est également le propre de la « lumière » ou de l'éclairage qui, dans la foulée de son amplification conique, replace la scène dans un autre cadre ou dimension, marquant ainsi la dilution du temps. Nul anachronisme ne s'emparerait du lecteur dès lors qu'il comprenne que ce sont bien là des correspondances géométriques au service desquelles le tournant de l'histoire se plie et ouvre

ainsi une brèche vers le pouvoir fondamentalement savant de l'imagination. L'effluve elliptique de la lumière du « navire » s'amplifie et arrache Sinbad au règne de la nuit, ce qui sert aussi de métaphore pour exprimer le processus d'initiation à un nouveau mode de l'être, prenant en l'occurrence la forme mythifiée d'une projection à caractère purement géométrique.

Dans son article intitulé « Symbolique de la lumière », Christophe Etienne rapporte deux exemples intéressants : le premier tourne autour des cultes initiatiques dans l'ancienne ville égyptienne d'Héliopolis. Au moyen des symboles comme le « serpent » et le « disque solaire », le culte traite de l'aspect fécondateur de la lumière (soit au sens libidinal ou celui de l'illumination par des nouvelles connaissances). Le deuxième exemple raconte la fable des prisonniers de la caverne qui, d'après Platon, ne peuvent se franchir du monde des apparences que le feu derrière leurs dos projette sur le mur. En craignant la lumière, les hommes restent prisonniers avant tout de leur propre ignorance (Etienne, 2014, 78 ; 81).

Etienne fait appel au mythe pour exprimer la relation occulte entre le penchant de l'âme et le monde des vérités universelles à travers ce qu'il croit être un processus d'illumination. « La lumière, nous l'avons reçue, mais en même temps nous la cherchons » (Etienne, 2014, 78). C'est une allusion aux anciennes histoires de Prométhée (Graves, 1967, 236) et du romain Lucifer¹ qui tous les deux dérobent le feu divin pour le transmettre aux hommes. Le monstre transmet figurativement la lumière à Sinbad. Il est aussi une figure du Léviathan ou du diable (le prince du monde abyssal) qui, dans *Moby dick* de Melville, provoque le naufrage de capitaine Achab et de tous les membres de son équipage.

Le corps du monstre « tout à fait différent de celui des poissons ordinaires, était aussi dur qu'un roc, et toute la partie qui flottait au-dessus de l'eau était d'un noir de jais, à l'exception d'une étroite bande de couleur rouge-sang qui lui formait une ceinture » (*Derniers contes*, 8). Outre l'inférence de la forme circulaire ou ovale de la créature, le grand sinistre que son coloris présage rappelle celui de la *black widow* dans le folklore nord-américain. Tout en le baignant de douceur, cette latroducte dévore son partenaire lors de l'accouplement. Telle est la tentation de la « nature » par ses merveilles, alors qu'elle se dévoile sur une infinité de rapports

¹. Le personnage de Prométhée va être assimilé après au Lucifer romain, l'« étoile du matin » ou le « porteur de la torche », lequel la tradition chrétienne rapprochera bien après de la figure hébraïque de Satan.

antagonistes, marquant ainsi son règne fort redouté. Ce genre d'allégorie constitue l'enseignement principal des *Derniers contes*.

Or l'image véritablement réduite de l'arachnide ne semble avoir aucun rapport évident de similitude avec les projections « magnifiés » ou énormes du monstre. Or, les soubassements géométriques des projections du microscope vont être à l'origine d'une relecture poétique du monde des insectes, loin de toute « microphobie » (Volpillac, 2020, 3). Sinbad de son côté insiste sur ce genre de rapprochement avec le monde de l'entomologie. L'« horrible créature n'avait pas de bouche visible; mais, comme pour compenser cette défectuosité, elle était pourvue d'au moins quatre-vingts yeux, sortant de leurs orbites comme ceux de la demoiselle verte, alignés tout autour de la bête en deux rangées l'une au-dessus de l'autre, et parallèles à la bande rouge-sang, qui semblait jouer le rôle d'un sourcil » (*Derniers contes*, 8-9).

Il s'ensuit d'après la description minutieuse de la « bête » que Sinbad se trouvait probablement face à un « cuirassé » de la marine militaire. Quoique inutile d'associer de prime abord ce prodige de l'art militaire (du XIX^e siècle) avec la chimère de la mille et deuxième nuit, les affinités formelles entre les deux disent juste le contraire. Nulle catégorie de temps ne tiendra encore des contingences de l'histoire du moment qu'elle se rattache à ce qui est de plus substantiel dans la transmutabilité des formes au plan de l'espace. Tout aspect rénovateur de la science apparaîtra donc comme le fruit d'un fourmillement intuitif d'images dans un moment éternel de l'imagination. Un peu dans ce sens Kant dit : « Le temps ne s'écoule pas, c'est l'existence de ce qui change qui s'écoule en lui » (Kant, 2012, 154).

En voguant sur le dos du navire ou du monstre, Sinbad s'aventure dans des régions étrangères et rencontre d'autres êtres fantastiques dont la description romanesque rend le calife de plus en plus incrédule et méfiant à l'égard de Schéhérazade et de ses histoires. C'est le cas, entre autres, de l'oiseau anthropophage. « Ce terrible oiseau n'avait pas de tête visible, il était entièrement composé de ventre, un ventre prodigieusement gras et rond, d'une substance molle, poli, brillant, et rayé de diverses couleurs » (*Derniers contes*, 18). Il est déjà signalé au début de notre article que l'oiseau n'est autre que l'aérostat avec lequel il propose des ressemblances incontournables.

Outre le coloris du plumage, la rondeur du corps de la créature laisse deviner par le procédé substantiellement géométrique de la métamorphose deux sphères de la navigation : une fois dans l'étreinte céleste du dirigeable loin de toute tragédie, et l'autre dans l'univers intime de

l'imagination où règne une sorte de « rondeur de l'être ». Bachelard utilise cette expression d'un point de vue phénoménologique pour en faire une forme primitive de l' « inclusion en soi » loin de tout concours accidentel des phénomènes du monde sensible. Relativement à ce point il dit : « les images de la *rondeur pleine* nous aident à nous rassembler sur nous-mêmes, à nous donner à nous-mêmes une première constitution, à affirmer notre être intimement, par le dedans. Car vécu du dedans, sans extériorité, l'être ne saurait être que rond » (Bachelard, 1961, 259).

En conclusion des formules qui président à notre tentative de rapprochement entre le monde de l'imagination et celui de la réalité, il s'avère que plus le fantastique est accessible à l'abstraction plus il propose des caractères effectifs qui éliminent la rupture entre les deux mondes. Ainsi tout comme dans la poésie de Poe, le fantastique remplit le rôle d'une relecture transfigurée de la réalité.

2. Le fantastique pour redire la réalité

Le monde des merveilles que Schéhérazade représente est le joyau des grands prodiges de la nature et de la science des hommes. Il est impénétrable à tout esprit rudimentaire, condamné à ne concevoir les mutations de la réalité ou de la raison humaine que dans les confins d'un binarisme moral ou conceptuel. Au rebours du sol stérile de ce mode de voir les choses, Bachelard place tout esprit scientifique (ou rêveur au sens large du terme) du côté d'une phénoménologie de la conscience par le concours des aprioris géométriques propres à stimuler le procédé de l'imagination créatrice.

Pour mettre en valeur une telle approche phénoménologique, Bachelard dit : « Dès qu'on accède à une *loi géométrique*, on réalise une inversion spirituelle très étonnante, vive et douce comme une génération ; à la curiosité fait place l'espérance de créer » (Bachelard, 1986, 6). Il en déduit même une forme de loi transcendante qui sert à « ordonner toute matière de connaissance », ce qui rappelle à peu de choses près les schèmes de la pensée transcendante de Kant. « Puisque la première représentation géométrique des phénomènes est essentiellement une *mise en ordre*, cette première mise en ordre ouvre devant nous les perspectives d'une abstraction alerte et conquérante qui doit nous conduire à organiser rationnellement la phénoménologie comme une théorie de *l'ordre pur* » (Bachelard, 1986, 6).

Le calife montre une grande curiosité quant aux soins que Schéhérazade applique à son histoire du « monstre aquatique », en s'attelant à la description scrupuleuse des rapports « éthologiques » qu'il entame avec la « vermine » sur son dos. C'est une forme de rêverie enfantine qui entoure dans cet exemple la métamorphose du corps naval en une nature animale marquée par l'emportement : « la torture que causaient à la bête ses piqûres et ses morsures [de la vermine] l'excitait à ce degré de fureur qui lui était nécessaire pour rugir et commettre le mal, et accomplir ainsi les desseins vindicatifs et cruels des mauvais génies » (*Derniers contes*, 11). Le « rugissement » du « vaisseau-monstre » de même que les fins « prédatrices » de sa « torture » sont des expressions poétiques relevant de la « beauté des images premières » (Bachelard, 1984, 87) que l'enfance garde dans leur homogénéité avant qu'elles ne subissent les retombées d'une pensée raisonnante et fragmentaire. Tout en manipulant sa maquette de bateau, l'enfant mime le son des sirènes et vogue ainsi dans son univers de l'imagination bien avant les « géomètres » qui à travers des principes tels que la « Loi du sinus », la « détermination tangentielle », la « manœuvre » et la « résistance » (de l'eau) proposent des théories révolutionnaires du mouvement (Brioist, 2010, 173 ; 176 ; 179).

Vers les quatre coins du globe les vents emportent Sinbad ; mais ce plan horizontal de déplacement dans l'espace est perpendiculaire dans l'histoire de la « caverne » à des galeries souterraines où se dressent des « architectures » plus somptueuses que les grandes demeures des villes déjà visitées par le jeune aventurier. La caverne « contenait des palais plus nombreux, plus spacieux et plus magnifiques que tous ceux de Damas ou de Bagdad » (*Derniers contes*, 14). Des palais souterrains se tenant droits, voilà une proposition de contraste non symétrique entre les caractères transcendants de leur élévation, par rapport à l'axe de la surface, et le monde chthonien ou immanent de la grotte qui les abritent.

D'après Michael Lambek, Lévi-Strauss et autres chercheurs en anthropologie culturelle mettent en valeur le pouvoir de l'abstraction pour rapprocher les deux mondes : « les habitants humains d'un monde d'immanence [*i.e.* non centré sur l'homme] sont parfaitement capables de pensée abstraite, même si celle-ci est conduite en grande partie par le moyen du concret [la nature environnante] » (Lambek, 2022, 170). L'exemple de la « caverne » donne à imaginer un monde « immanentiste » régi, à l'instar des « animaux-hommes » (*Derniers contes*, 10), par des « métapersonnes ». Néanmoins, cette absence d'une forme concrète d'anthropocentrisme est contrebalancée par les formes abstraites des palais, des « rues formées de tours, de pyramides

et de temples » (*Derniers contes*, 14), pour ré-imaginer le monde chthonien d'après les mêmes symboles transcendants de culture.

Comme tentative d'interprétation plus ouverte, les palais et les autres monuments seraient les reproductions fantasmagoriques de modèles naturels, à savoir les structures « géomorphologiques » nées de l'érosion par l'action de l'eau. Ce fait est connoté dans les exemples de « gemmes, semblables à des diamants » ; « d'immense rivières aussi noires que l'ébène » et de « poissons sans yeux » (*Derniers contes*, 14). En fait, l'histoire de Poe est bien la mythification de l'exemple naturel de la caverne de Mammoth du Kentucky (*Derniers contes*, 24).

Un autre exemple rendant la réalité autant rêveuse que la fiction est celui des « oiseaux mathématiciens ». Ceux-ci « ont une telle science et un tel génie en mathématiques, qu'ils donnent tous les jours des leçons de géométrie aux hommes les plus sages de l'empire » (*Derniers contes*, 17). Une interprétation de cette histoire (*Derniers contes*, 26-27) traite des résultats minutieusement exacts que les mesures des ailes d'oiseaux procurent aux mathématiciens quant à l'étude de la « meilleure forme à donner aux ailes d'un moulin ». L'étude du vol d'oiseaux va à son tour inspirer les révolutions géométriques en domaine de la topographie du XVI^e siècle. Les nouvelles spéculations sur les techniques de la « perspective » et de la « vue catoptique »² (Besse, 2007, 5-6), seront à l'origine de l'application des « scénographies » aux cartes des villes et à d'autres scènes complexes (e.g. celle des guerres).

Les abeilles, elles aussi, donnent des leçons de géométrie aux mathématiciens (*Derniers contes*, 17). Quelque économe que soit Schéhérazade en racontant cette fable, le grand miracle des abeilles n'est pas du tout étranger au dogme « patriarcal » du calife. À part l'économie artistique de la structure hexagonale des alvéoles (*Derniers contes*, 26), le Coran donne aux *éthos* des abeilles une forme de révélation divine. D'après Janine Kievits, « Allah révèle [aux abeilles] qu'elles doivent prendre demeure « dans les montagnes, dans les arbres et dans les treillages construits par les hommes » et butiner les fleurs afin de produire du miel » (Kievits, 2013, 77).

². La « vue catoptique » est la vue aérienne qui est pensée d'après des principes géométriques, bien avant le vol révolutionnaire du ballon au XIX^e siècle ou du drone plus ultérieurement. Dans ce sens, Jean-Marc Besse dit : « la vue aérienne n'est pas seulement une vue imaginaire, une vue littéraire, comme dans le cas du Songe de Scipion. C'est une construction graphique. Cette construction graphique obéit, par ailleurs, aux règles et aux concepts de la perspective. Si la vue « à vol d'oiseau » est concrètement impossible à obtenir, la construction géométrique permet de se substituer à l'expérience. Une vue construite vient remplacer une expérience réelle ». Cf. BESSE, Jean-Marc, « Catoptique : vue à vol d'oiseau et construction géométrique. La vue aérienne : savoirs et pratiques de l'espace » (CNRS/British Academy), Jun 2007, Paris, France. halshs-00191932, p. 5-6.

La révélation dont parle le verset coranique est du même genre que celle conférée à Mahomet. Kievits dit que ce rapprochement entre l'homme et l'abeille au niveau sémantique de la parole divine va prendre ultérieurement d'autres envergures surtout en domaine de la biologie (Kievits, 2013, 77). Poe, lui aussi, veut tirer l'attention du lecteur sur les grandes révélations de la « nature » qui sont loin d'être l'apanage de l'homme ou du « patriarche » comme expression connotant également un sens « anthropocentrique ». Au contraire, ces révélations doivent enseigner aux hommes la modestie et l'art de vivre en harmonie avec le monde et les autres créatures.

Toujours du point de vue éthologique, Poe mythifie le rôle « fécondateur » d'autres petits insectes en pensant d'après des caractères anthropomorphiques le « drame » de leur emprisonnement au fond de certaines plantes. Ces dernières « avaient la détestable passion de l'humanité pour asservir d'autres créatures [les insectes], et les confiner dans d'horribles et solitaires prisons jusqu'à ce qu'elles eussent rempli une tâche fixée » (*Derniers contes*, 17). Couvert de pollen qui se situe dans la partie supérieure de la corolle tubulaire de la fleur (*aristolochia clematidis*), le petit insecte continue sa quête du miel jusqu'au fond, ce qui entraîne son emprisonnement. Son agitation en bas aboutit à la fécondation du stigma par le pollen (*Derniers contes*, 26)

Parmi les espèces botaniques, Schéhérazade rapporte l'exemple des plantes qui « ne poussaient pas sur le sol, mais dans l'air » (*Derniers contes*, 16). Le calife ne peut accepter le comportement « idiosyncratique » de ce type de plantes. Peut-être que cet exemple lui paraît incompréhensible au plan de la dualité entre la « terre », servant de « sein maternel » pour la végétation, et l'« air » qui est assez fin et subtil pour jouer le rôle immanent de couche arable. À la différence de leurs archétypes, les deux éléments peuvent néanmoins être rapprochés au niveau de l'alchimie caractérisant leurs rapports avec la morphologie de la plante. Au lieu de la matière organique de la terre, la plante « aberrante » se nourrit seulement d'air et de la lumière absorbée par la chlorophylle. C'est ce que représentent à titre d'exemple certaines orchidées épiphytes à travers un processus de symbiose avec d'autres plantes (Petroli, 2022, 21).

Il convient de dire pour récapituler les grands points de cet axe que, grâce à son génie de poète rêveur des formes premières, Poe rend spontané le flux de l'imagination et son rôle fondamental du dévoilement des grands faits de la nature et de la créativité humaine. À l'opposé de l'idéal abstrait de l'imagination Poe place la rigidité du dogme ancestral dans les contours duquel se

déterminent les mœurs du calife, comme personnage central du conte, de même que l'esprit de son règne.

3. Les brumes du dogme ancestral

Poe fait du calife un personnage pieux qui respecte à la lettre les enseignements de la foi. Son titre le pose comme l'« ombre » d'Allah sur terre. Ce privilège, au lieu de renvoyer à une forme modérée de pouvoir, va néanmoins être la source des outrances qui vont porter préjudice aux sujets de ce tyran, surtout aux jeunes femmes qui perdent leurs vies à cause de ses caprices. Il ne serait donc pas difficile de comprendre le burlesque des « jugements » du calife à la lumière de son abus de pouvoir et de son outrecuidance qui tiennent aux principes supposés de la religion.

Plusieurs allusions sont faites dans ce contexte aux préceptes de la religion, rattachant par là même le comportement du calife à une forme métaphysique de morale qu'il valide d'après ses convictions pour garder fixe ou intact un ordre absolu de gouvernement. Par rapport à ce point Lucien Lévy-Bruhl dit : « Dans toute société, quelle qu'elle soit, une tendance conservatrice énergique arrête, ou du moins ralentit le plus possible, la dissociation des pratiques morales et des croyances. Elle s'efforce de conserver indéfiniment aux règles morales un caractère religieux ou mystique » (Lévy-Bruhl, 1971, 22). C'est ainsi que le calife, ce « conservateur » de la morale ou de la religion, pressent la menace que lui posent les motifs de plus en plus inaccoutumés ou « déviants » des contes racontés par Schéhérazade.

Or le style exquis du *Mille et deuxième conte* est justiciable du grand raffinement qui entoure l'emploi de certaines figures, parmi elles l'ironie que Poe utilise pour mieux mettre en contraste les différents traits immodérés du comportement du calife et l'idéal de la vertu qu'il rattache à un ordre figé de morale religieuse. L'ironie dans ce sens se joue plus sur des nuances que sur des prises de position rudimentaires. Philippe Hamon essaye de rendre l'essence de l'ironie en disant : « d'une part, l'ironie est *communio* avec un complice (on se comprend à demi-mot) et d'autre part, et en même temps, dans le même mouvement, *excommunication* de celui (le « naïf ») qui ne comprend pas à demi-mot, qui ne comprend que le sens explicite et littéral de la communication » (Hamon, 2010, 28). Poe crée merveilleusement cette atmosphère de complicité avec son lecteur, tout en rendant dans la même foulée les ravages d'une pensée naïve.

Le vœu de l'exécution des filles semble plaire au peuple qui mêle absurdement cette cruauté avec les marques de dévotion religieuse. Le calife accomplissait ce vœu « à la lettre, avec une religieuse ponctualité et une régularité méthodique, qui lui valurent une grande réputation d'homme pieux et d'excellent sens » (*Derniers contes*, 3). La vertu ici n'a rien de réel hormis les expédients qui abusent de la crédulité des masses, ces dernières ne pouvant s'imaginer que dans les confins des lois morales, si sentencieuse que soit leur forme tant qu'elles proviennent d'une volonté supposément divine. L'ironie d'après Poe met en saillie la naïveté de la morale populaire comparée au pouvoir maléfique du tyran.

Pendant mille et une nuits le roi se rendait à l'onirisme fantasmagorique des contes où les créatures et leur pouvoir surnaturel ne semblaient le perturber, puisque dans leur déchainement, il se reconnaissait lui-même. Grâce au flux ondoyant de la narration, la jeune épouse le soustrayait à l'ennui et l'insérait dès lors dans les bras de Morphée. C'était la mission que Schéhérazade s'assignait pour apaiser la conscience du tyran et éviter par là même le filin du bourreau. Elle se sacrifiait pour ses semblables, pour faire cesser la soif du sang déchainée par le calife contre les femmes de son royaume.

Ceci dit, le mille-et-deuxième conte témoignera d'un changement imprévu au niveau des motifs choisis. Il ne s'agit plus de monstres acharnés appartenant au monde des chimères, pas plus que des êtres dont les formes suggèrent des logiques universelles et mènent ainsi leur finalité loin de toute action arbitraire. En une seule nuit le calife envisage la possibilité cauchemardesque de la subversion de son règne. C'est ce que lui imprime, parmi tant d'autres, l'histoire du monstre qui « avait un bras si long qu'il pouvait, assis à Damas, rédiger une lettre à Bagdad, ou à quelque distance que ce fût » (*Derniers contes*, 21).

Le calife soupçonne l'ironie dans cet exemple de par la représentation caricaturale du bras qui s'étend *ad lib* au plan de l'espace et « communique » des idées qui peuvent être révolutionnaires. Son dogme millénaire ne peut tolérer cette vélocité foudroyante de la propagation de l'information dans un royaume où galope encore le cheval et bat ses ailes le pigeon courrier. Or ce sera pour des buts purement militaires que le télégraphe aérien va être inventé en 1798 par l'ingénieur français Claude Chappe (Turck, 2005, 41). Presque un demi-siècle après lui, Samuel Morse, le peintre américain, va développer la première forme du télégraphe électrique. Un peu comme le bras du monstre, mais d'après des principes physico-

géométriques, le télégraphe aura « à l'émission un manipulateur et, à la réception, un électro-aimant, un crayon et une bande de papier à déroulement régulier » (Turck, 2005, 45).

Les exploits des êtres surnaturels atteignent des dimensions cosmologiques. Ce n'est pas seulement un royaume qu'ils peuvent subvertir mais bien aussi l'ordre du ciel avec comme symboles le soleil et la lune dont la succession détermine les codages culturels. Un magicien prenait le soleil, la lune et les planètes (dans ses mains) et « après les avoir pesés avec un soin scrupuleux, sondait leurs profondeurs, et se rendait compte de la solidité de leur substance » (*Derniers contes*, 22). Cela donne à voir que les tendances de ces êtres peuvent bien aller au-delà des dogmes auxquels s'identifie le calife pour faire de son royaume un monde enclos qui gravite autour de sa personne.

La masse des planètes est calculée au moyen de formules mathématiques. Celles-ci sont déduites des rapports entre la vitesse des satellites et la distance qui les sépare de la planète autour de laquelle ils gravitent et forment des orbites (Maron & Colin, 2017, 27). La « déraison » que le calife rattache à cette réalité scientifique procède d'une pensée égocentrique. Ou peut-être est-il vrai qu'à l'instar de l'idée bachelardienne d'une « métaphysique de présence », ce délégué du Ciel s' imagine dans une « rondeur de l'être » (Bachelard, 1961, 262-266) avec les corps célestes. Tout comme le halo du « saint » ou du soleil, son existence s'étend et contient toute chose, d'où le « blasphème » du magicien qui prétend contenir le « cosmos » dans ses mains.

Plus Schéhérazade enchaîne ses histoires plus le calife devient incrédule et développe une conscience pénible comme c'était le cas avant son arrivée (*Derniers contes*, 23). Il ne peut digérer l'histoire de la « protubérance » qui affecte le bas du dos des femmes. Celles-ci, au lieu de le penser comme sort jeté par l'un des génies malfaiteurs, prennent ce « caprice » pour signe de beauté (*Derniers contes*, 23). Peut-être que la beauté de leur point de vue avait à voir avec l'étendue ou la rondeur manifeste du séant. Relativement au caractère sensuel que nous rattachons à ce genre d'interprétation, nous évoquons l'énoncé de Bachelard qui dit : « tout ce qui est rond appelle la caresse » (Bachelard, 1961, 261). Ou est-il probable que la protubérance avait plutôt un aspect extérieur. Relativement à l'époque de Poe, les habits des femmes avaient bien cette sorte de saillie au dessous de la tour de taille. De toute façon, l'histoire des femmes finira par indigner le calife qui ordonne la mise à mort de Schéhérazade avant le lever du jour de la mille-et-deuxième nuit.

Conclusion :

À la fin de ce travail qui tente à donner à l'analyse du *Mille et deuxième conte* un sens particulier, nous tenons à signaler que les fonds géométriques sur lesquels nous avons établi notre approche nous ont servi de supports pour démêler la subtilité des rapports entre le monde de la fiction et celui de la réalité. Dans un premier temps, les formes abstraites, proposées à l'appui de notre analyse, ont rendu effectif le flux du passage non pas seulement entre les deux mondes mais bien aussi entre le passé et le présent loin de tout anachronisme ou logique préétablie de l'histoire. Comme deuxième axe, nous avons montré comment Poe fait de la rêverie de ces premières formes une ouverture vers le mode de pensée scientifique. Celui-ci est plus du côté d'une intuition poétique qu'il ne l'est relativement à une pensée rationnelle qui suite à son épuisement dégénère en morale absolue. Le dogme ancestral lui aussi produit ce type de morale que nous avons rattaché, dans le troisième et dernier axe, à une forme métaphysique qui désigne comme substitut de l'ordre divin le pouvoir temporel du Patriarche. Ainsi par le pouvoir de la géométrie nous espérons avoir pu renouer avec un mode spontané d'expression poétique, spécifique des écrits de Poe et qui donne l'opportunité d'assimiler les merveilles du monde loin de tout caractère absolu des lois des hommes.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Bachelard G. (1986), *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, 13^e édition.

Bachelard G. (1960), *La poétique de la rêverie*, Paris, Quadrige Presses Universitaires de France, 8^eéd. 1984.

Bachelard G. (1957), *La poétique de l'espace*, éd. en version numérique par D. Boulognon, Paris, 3^e édition, 1961, Les classiques des sciences sociales, URL :<http://classiques.uqac.ca/>, [dernière consultation le 25/03/2025].

Berkman N. (2021), « L'Oulipo et la géométrie : l'étrange utilité de la table des matières », *Études littéraires*, 50 (2), URL : <https://doi.org/10.7202/1083994ar>, [dernière consultation le 14/03/2025], pp. 17-34.

Besse J.M. (2007), « Catoptique : vue à vol d'oiseau et construction géométrique. La vue aérienne : savoirs et pratiques de l'espace » (CNRS/British Academy), Paris, France. halshs-00191932,

Boissel-Cormier N. (2021), « De l'espace scénique au mouvement : le symbole du *mandala* sur la scène contemporaine en Inde au Tamil Nadu », *Déméter. Théories & pratiques artistiques contemporaines*, [En ligne], # 7 | 2021, mis en ligne le 01 décembre 2021. URL : <https://demeter.univ-lille.fr/>, [dernière consultation le 12/03/2025], pp. 1-24.

Brioist J.J. (2008), « L'Ingénierie cartésienne de Renau d'Élissagaray », *Documents pour l'histoire des techniques* [En ligne], 16 | 2^e, mis en ligne le 06 octobre 2010, URL : <http://journals.openedition.org/dht/818> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/dht.818>, [dernière consultation le 04/04/2025], pp. 169-186.

Etienne C. (2014), « Symbolique de la lumière », *Études et recherches*, La Chaîne d'union, n° 68, pp. 77-83.

Graves R. (1958), *Les Mythes grecs*, traduit de l'anglais en français par Hafez M. Paris, La Pochotèque Fayard (1967).

Hamon P. (2010), *L'Ironie littéraire au XX^e siècle : réflexions sur le rôle et les perspectives de l'écriture oblique*. C.F.F, Vol. 21. ISSN : 1135 8637.

Jung C.G. (1953), *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, traduit de l'allemand en français par Le Lay Y. Zurich, Georg, 1993.

Jung C.G. (1970), *Psychologie et alchimie*, traduit de l'allemand en français par Pernet H. et Cahen R. Paris, Éditions Buchet-Chastel.

Kant, E. (1781), *Critique de la raison pure*, traduit de l'allemand en français par Tremesaygues A. & Pacaud B. Paris, 8e édition, Quadrige, 2012.

Kievits J. (2013), « L'abeille, de mythe en mythe », *Labyrinthe* [En ligne], 40 | 2013, mis en ligne le 01 mars 2015. URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/4316> ; DOI : 10.4000/labyrinthe.4316, [dernière consultation le 12/04/2025], pp. 75-79.

Lambek M. (2022), « Marshall Sahlins, anthropologue immanent et transcendant », *L'Homme* [En ligne], 242 | 2022, mis en ligne le 25 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/42734> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.42734>, [dernière consultation le 08/04/2025].

Lévy-Bruhl L. (1971), *La morale et la science des mœurs*, Paris, Presses Universitaires de France.

Maron V. & Colin P. (2017), « Une reconstruction de la théorie de la gravitation newtonienne : proposition d'une approche d'enseignement inspirée de l'histoire des idées ». RDST – *Recherches en didactique des sciences et des technologies*, 2017, 16, 10.4000/rdst.1594. hal-03615996.

Pacioli L. (le Frère) (1509), *La Géométrie sacrée*, Éditions en ligne, Attribution Non-Commercial (BY-NC), Scribd.

Petrolli R. (2022), *Symbioses mycorhiziennes des orchidées épiphytes*. Sciences du Vivant [q-bio]. Museum national d'histoire naturelle – MNHN PARIS, 2022. Français. NNT : 2022MNHN0003. tel-04518726v2.

Pilipovic J. (2010), « L'analogie poétique. Un dialogue entre Virgile et Platon », *TRANS-* [En ligne], 9 | 2010, mis en ligne le 01 février 2010, URL : <http://journals.openedition.org/trans/383> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/trans.383>, [dernière consultation le 16/03/2025], pp. 1-22.

Poe, E. A. (1887), « Le Mille et deuxième conte de Schéhérazade », *Derniers contes*, trad. franç. Rabbe F. T. Paris, Albert Savine, pp. 1-31.



Turck C. (2005), *Prédication de couverture de champ radioélectrique pour les réseaux radiomobiles : L'apport des Systèmes d'Information Géographique. Application en milieu urbain*. Géographie. Université Louis Pasteur – Strasbourg I, Français. NNT : . tel-00012014v1.

Volpillac A. (2020), « Microphobies. Les insectes littéraires au XVII siècle : le cas de « Divers insectes » de Pierre Perrin. « Créatures parlantes » et « truchement » du conteur. Éthique et esthétique du discours animal », Lyon, France, halshs-03299805.