

# Les ombres fécondes - Une scène de bataille dans la *mu'allaqa* de 'Antara b. Šaddād : Approche narratologique

Iyas Hassan  
Université Lumière-Lyon 2  
GREMMO-UMR 5195



Synergies Monde arabe n° 5 - 2008 pp. 169-189

**Résumé :** *Cet article consiste en une approche narratologique des vers 64 à 76 de la mu'allaqa de 'Antara b. Šaddād (numérotation de la traduction de P. Larcher) et qui correspondent à une scène de bataille. L'approche vise à dégager le mécanisme selon lequel la bataille se produit narrativement. Elle consiste ainsi en l'analyse de son espace-temps, puis la définition d'une structure narrative spécifique développée dans le texte et favorisée par sa forme versifiée.*

**Mots-clés :** *Littérature arabe archaïque, récit arabe, mu'allaqa, 'Antara.*

**Abstract :** *This contribution is a narrative analysis of verses 64 to 76 of Mu'allaqat 'Antara b. Šaddād (numbering translation of Pierre Larcher) that correspond to a battle scene. The approach aims at clearing up its narrative composition. Subsequently it analyses its space-time and narrative specific structure developed in the poem and confirmed by its versified form.*

**Key words :** *Archaic Arabic literature, Arabic story, mu'allaqa, 'Antara.*

## Introduction

Est-il possible de parler de narration, de narrativité ou de récit à propos de textes arabes archaïques, ou faut-il, comme l'affirment de nombreux chercheurs, attendre pour cela le milieu du VIII<sup>e</sup> siècle, la mise en place de la culture de l'écrit dans la sphère arabo-musulmane et la naissance de la prose littéraire en langue arabe ? Une telle entreprise est, à mes yeux, possible, car même s'ils ne répondent guère aux définitions narratologiques modernes du récit, nombreux sont les textes archaïques arabes qui présentent une dimension narrative, du simple fait qu'ils « racontent des histoires ». Pour révéler certains aspects de cette narrativité, je propose d'examiner un extrait pris dans la *mu'allaqa* de 'Antara b. Šaddād al-'Absī (m. 615 ?), l'un des textes emblématiques de la poésie arabe archaïque.

Attribuée traditionnellement à 'Antara, cette *mu'allaqa*, comme les autres *mu'allaqāt*, est cependant considérée par différents chercheurs comme le produit d'une élaboration progressive par différentes générations de poètes-transmetteurs assimilés symboliquement dans le personnage de ce seul poète. Elle est par ailleurs considérée comme l'œuvre d'un collecteur abbasside « faussaire », se drapant dans l'identité d'un 'Antara totalement ou partiellement imaginé (Husayn, 1926). Pour pouvoir aborder le texte, tout en différant, dans les limites de cet article, l'examen d'une série de questions méthodologiques relevant de l'histoire de la littérature et portant sur l'identité chronologique des textes arabes archaïques, le choix est fait d'aborder la *mu'allaqa* ici comme un texte écrit, achevé et existant sous différentes versions. Ces versions sont, dans le même ordre d'idées, abordées comme étant toutes « authentiques », du simple fait qu'elles existent et qu'elles continuent à circuler jusqu'à nos jours. Autrement dit, le choix est fait ici d'adopter la position de Pierre Larcher qui opte à juste titre, dans sa traduction des *mu'allaqāt*, pour « intégrer [...] ces variantes au texte, histoire de donner une idée de la variation inhérente à ce type de poésie » (Larcher, 2000, p. 18). Cet angle d'accès semble optimal par ailleurs du fait qu'il permet d'aborder le texte de l'intérieur, de définir sa structure et de comprendre le fonctionnement de ses éléments narratifs; une telle démarche s'avère indispensable avant d'aborder le texte dans son historicité et de s'interroger sur le rapport entre sa structure et le cadre socioculturel dans lequel elle prit forme.

La *mu'allaqa* est considérée comme une déclinaison de la *qasīda* dont la conception classique a fait l'objet de nombreuses études, notamment l'approche développée par Bencheikh (Bencheikh, 1989, pp. 115-126) ou synthétisée par Toelle et Zakharia (2003, pp. 63-64). Au-delà de la division thématique traditionnelle et tripartite de ces poèmes, les textes des *mu'allaqāt* présentent, derrière leur aspect fragmentaire et la juxtaposition apparente de leurs éléments, une unité et une complémentarité structurelle indéniables (voir par exemple Larcher, 1994, pp. 111-147; notamment 121)<sup>1</sup>.

Cette approche, qui se limitera à l'étude d'un extrait, ne saurait rendre compte d'une cohérence narrative au niveau de l'ensemble de la pièce. Cependant, le fonctionnement que l'on pourra décrire suite à l'étude d'un extrait, pourrait être généralisé aux autres parties du texte (dont le découpage ne recouvre pas celui traditionnel du poème tripartite) puis à l'ensemble des parties réunies comme un tout dans le corps de la *mu'allaqa*<sup>2</sup>.

La version qui sera adoptée comme point de départ est la plus courte parmi celles qui nous sont parvenues. Il s'agit de celle de Zawzanī (m. 1093), qui contient 75 vers. Ce choix, entièrement opératoire, ne fait allusion à aucun ordre d'authenticité ni de priorité entre les différentes versions. Le choix de la version la plus courte trouve son intérêt dans le fait qu'il permet d'étudier ensuite le cas des variantes et l'impact de leur existence ou de leur absence sur la structure du passage examiné.

Rappelons que la plus longue des versions de cette *mu'allaqa* est celle de 'Abū Zayd al-Quraṣī (m. IX<sup>e</sup> ou X<sup>e</sup> s.) dans sa *Ġamharat 'Aṣ'ār al-Arab*. Elle contient 105 vers dans l'édition de la *Ġamhara* la plus fréquemment citée comme

« canonique », et qui a été faite à Beyrouth en 1963. Notons que d'autres éditions de la *Ġamhara* présentent notre *mu'allaqa* avec plus ou moins de vers, comme celle diffusée sur [alwarraq.net](http://alwarraq.net) et contenant 108 vers ou celle de Dār al-qalam qui circule actuellement dans les librairies arabes et qui contient 104 vers.

Entre les versions de Zawzanī et de Qurašī, il en existe plusieurs autres de longueurs différentes. Notons que les vers rajoutés ou manquants ne sont pas les mêmes dans toutes les versions. Pour ces autres versions, la *mu'allaqa* comporte 80 vers chez Tibrīzī; 79 chez Anbārī; 83 chez Ibn al-Nahhās.

La scène de bataille intervient entre les vers 62 et 71 (inclus) chez Zawzanī. Dans la traduction de Larcher, elle correspond aux vers 64 à 76. Cette traduction contient en effet trois vers (qui portent les numéros 67, 68 et 69) absents chez Zawzanī, mais maintenus dans d'autres versions. Tout en adoptant la version de Zawzanī pour le texte arabe, il sera systématiquement fait référence à la numérotation de la traduction de Larcher. Autrement dit, l'extrait qui sera étudié correspond aux vers 64-66 puis 70-76 (inclus) de cette dernière; la séquence des vers 67-69 ne sera abordée qu'à la dernière phase du travail, lors de l'étude des variantes.

Sachant que tout autre extrait aurait pu également servir de champ d'investigation, ce choix reste en partie subjectif. Il s'avère cependant intéressant du fait qu'il s'éloigne, davantage que d'autres parties de la pièce, de la logique narrative que l'on trouve dans les récits arabes ultérieurs, en particulier en prose, et qu'il peut être abordé notamment sous l'angle de son « imperfection » narrative<sup>3</sup>.

Il convient toutefois de souligner que les vers 63 puis 77 à 80 auraient pu être inclus dans notre corpus et considérés comme faisant partie de la scène de bataille : en effet, bien qu'on ne puisse pas établir que ces vers-là renvoient au même combat que celui évoqué dans la série 66-76, ce qui est déjà intéressant en tant que tel, les vers exclus constituent une introduction (vers 63) puis un prolongement (vers 77-80) à cette scène. Cependant, pour pouvoir rendre suffisamment compte des vers étudiés dans les limites de ce travail, le choix de restreindre leur nombre autant que faire se peut s'est imposé.

Dans une première partie de ma contribution, j'essaierai de mettre en avant une ambiguïté que développe le texte, tant sur les plans temporel (le déroulement de la bataille) que spatial (la construction du champ de bataille). Dans un second temps, et à partir de la description de l'espace-temps, un fonctionnement narratif sera montré et la définition théorique de la narrativité dans notre extrait sera ébauchée. Une troisième partie sera réservée à l'étude de sept variantes de différentes sources et de leur impact sur la construction du récit et la structure du texte.

## I- De l'ambiguïté

### *Temporalité : Le temps « défectueux »*

#### Une bataille

Chaque vers de l'extrait, pris indépendamment des autres (excepté le v 64<sup>4</sup> et le v 74), inclut, par divers aspects, des éléments permettant de constater qu'il s'agit d'un fragment tiré d'un récit de guerre : à titre d'exemple, sur le plan du lexique, chacun de ces vers contient au moins un terme tiré du répertoire guerrier archaïque (mêlée, lances, chevaliers, chevaux, etc.); à lire la totalité

des vers, on peut affirmer qu'il s'agit effectivement d'une scène de bataille : deux armées l'une face à l'autre, des hourras poussés par les combattants, des chevaux, le choc et le narrateur<sup>5</sup> dans la mêlée, sur son cheval.

Cependant, la scène formée par cet extrait semble présenter un paradoxe : la lecture de l'ensemble des vers permet de voir incontestablement une scène de bataille; toutefois, une lecture volontairement séquentielle de ces mêmes vers ne semble pas permettre de reconstituer le *déroulement* de la bataille. Autrement dit, au fur et à mesure que nous avançons dans une telle lecture, les événements qui s'y trouvent relatés ne semblent pas exprimer un développement *progressif* pour que la scène de bataille prenne *progressivement* forme.

Pour mieux expliciter ce paradoxe, commençons par examiner la temporalité dans les vers : le v 64 fournit le cadre temporel de la bataille qui se déroule à l'aube, élément qui sert de repère global<sup>6</sup>, ou de « socle temporel ». Bien que l'aube ait été délibérément choisie pour lancer la bataille, elle n'a pas d'impact direct sur son cours et ne donne aucune précision quant à son déroulement : temporellement, les éléments évoqués en même temps que l'aube dans le v 64, pourraient, pris comme tels, renvoyer à n'importe quel moment de la bataille et n'ont pas de relations spécifiques avec l'aube :

(64)

Moi, j'ai suivi le conseil de mon oncle, à l'aube,  
Quand les lèvres se crispent sur l'éclat de la bouche<sup>7</sup>.

A peine ce cadre temporel a-t-il été énoncé, que le v 65 nous place brusquement « au plus fort de la mêlée », sans que nous ne sachions depuis quand le combat s'est déclenché, ni ce qui s'est passé depuis son début, ni à quel moment précis de la bataille renvoie « le plus fort de la mêlée », sinon qu'il ne s'agit ni du début ni de la fin du combat :

(65)

Au plus fort de la mêlée dont ne se plaignent  
Des abîmes les héros que par des hourras.

Vient ensuite un autre vers à la temporalité flottante :

(66)

Quand ils se gardent, par moi, des lances, dont je n'ai  
Crainte. Mais qu'il s'est rétréci, mon champ d'action !

Ce dernier vers met en scène le narrateur en tête des siens qui se protègent, par son corps, des lances des ennemis. Ces événements, par leur nature, peuvent avoir lieu à différents moments de la bataille : ils peuvent être vus comme une introduction aux vers suivants (l'attaque), comme ils peuvent leur être temporellement postérieurs.

Une analepse (Genette, 1972, pp. 90-105) intervient à partir du v 70 (suivant immédiatement le v 66 dans le version de Zawzanī, rappelons-le), replaçant la bataille à son début pour la lancer : le narrateur charge dès qu'il voit l'ennemi avancer<sup>8</sup>, encouragé, dans le v 71, par les siens alors que son cheval, du v 72 au v 74, résiste péniblement sous les coups de lances :

(70)

Quand je vis la tribu avancer tous ensemble,  
S'excitant, je chargeai sans le moindre reproche.

(71)

Ils appellent : « 'Antar ! », les lances étant telles  
Les cordes d'un puits au blanc poitrail du noiraud.

(72)

Sans cesse, je les relance, du creux de sa gorge  
Et de son poitrail, qu'il se plastronne de sang.

(73)

Il a plié sous les coups de lance au poitrail  
Et il s'est plaint à moi d'un sanglot et d'un râle.

(74)

S'il savait converser, il se plaindrait sans doute  
Et s'il savait parler, oui, il me parlerait.

Une imprécision temporelle se réinstalle dans le v 75, avec les encouragements adressés au narrateur par ses contributeurs. En effet, un tel événement pourrait avoir lieu avant ou pendant la mêlée, comme il pourrait référer à plusieurs instants différents de la bataille, portant, dans ce second cas, une valeur itérative :

(75)

Mais a guéri mon âme et emporté son mal  
Le cri des chevaliers : « Courage, 'Antar ! Hardi ! ».

La scène se clôt dans le v 76 avec un prolongement temporel que créent les chevaux « se ruant sur la terre tendre », d'un côté par la durée indéterminée de leur mouvement et de l'autre par le fait que cet acte, à son tour, pourrait avoir lieu chronologiquement avant ou après les autres faits :

(76)

Les chevaux se ruant sur la terre tendre - tristes  
D'entre une femelle forte et un grand mâle chauve.

### ***(Dés)ordre des vers - (Dé)construction de la bataille***

D'après ce bref descriptif, la moitié des vers (v 64-v 66; v 75-v 76) révèlent une imprécision temporelle, dont certains, par le fait qu'ils peuvent se placer à la fois à plusieurs endroits dans la scène, présentent soit une polyvalence temporelle soit une valeur répétitive. Les vers qui permettent d'évoquer une chronologie saisissable se placent au milieu de l'extrait (v 70-v 74), et se rattachent tous au narrateur et à son cheval; même si je n'aborde pas le texte d'un point de vue thématique, il est intéressant de souligner la possibilité d'établir un lien entre la thématique traditionnellement considérée comme l'objet principal de notre *mu'allaqa* (*ğaraḍ*), la jactance, et la position textuellement centrale que l'extrait réserve au narrateur : les seuls actes ancrés dans le temps relèvent du narrateur lui-même et de son cheval. Anticipons par ailleurs en soulignant que du point de vue de la spatialité, le cheval occupe également une position centrale et constitue un repère dans la construction de l'espace de la bataille<sup>9</sup>. Dans la chronologie de la

bataille, et selon l'une des lectures possibles du passage, ces même vers renvoient au déclenchement du combat <sup>10</sup>.

Les actes, évoqués *supra* et constituant la bataille, se trouvent ainsi disposés temporellement comme suit : au milieu de l'extrait, les vers portent des actes consécutifs; ces actes (et ces vers) sont précédés et suivis d'actes temporellement polyvalents ou itératifs, comme, par exemple, les hourras dans le v65 ou la ruée des chevaux dans le v 76, actes, nous l'avons vu, d'une durée indéterminée et difficilement classables sur un éventuel axe temporel de la bataille.

A la lumière de cette logique événementielle, la construction narrative de la bataille peut être assimilée à un « désordre actionnel ». La présence de vers caractérisés par la précision temporelle au centre de l'extrait sera abordée *infra*<sup>11</sup>. Notons pour l'instant que c'est uniquement dans la série v 72-74 que l'ordre dans lequel les vers sont classés répond à un « ordre actionnel » : il faut effectivement passer consécutivement du fait que le cheval saigne, au fait qu'il plie et qu'il se plaint par un sanglot, puis à l'envie de converser que le narrateur voit dans son regard. A l'exception de cette série, les autres vers de l'extrait présentent toutes possibilités de classement actionnel.

A titre d'exemple, si le v 76 (« les chevaux se ruant sur la terre tendre ») présente une polyvalence temporelle dans la *logique de la bataille*, il peut également être placé, dans la *logique du texte*, à n'importe quel endroit, entre n'importe quels deux autres vers : ces chevaux auraient pu aussi bien être mentionnés après l'évocation du conseil de l'oncle, donc après le v 64, ou avant l'évocation des lances tombant sur le narrateur, donc entre le v 65 et le v 66 ou encore après elle, donc entre le v 66 et le v 70. La ruée des chevaux aurait pu également avoir lieu entre le v 72 où le narrateur « les relance du creux de [la] gorge [du cheval]» et le v 73 où celui-ci « a plié sous les coups de lance au poitrail<sup>12</sup> ».

Le désordre actionnel ne semble pas être lié seulement à la logique événementielle du récit de bataille. Le fait que ce récit utilise la versification comme espace textuel semble en effet jouer un rôle dans ce désordre. Cela nous invite à examiner de plus près cette possibilité de déplacer un vers, fracturant ainsi une structure textuelle, sans que la « fracture textuelle » n'en génère une autre narrative de même importance. Le vers en tant qu'espace langagier clos, régi par les contraintes de la métrique et se présentant, sur le plan formel, comme une unité minimale d'expression, semble en effet proposer une logique narrative qui développe un désordre ou qui le favorise. J'y reviendrai.

### ***Une bataille discontinuée ?***

Par ailleurs, si l'on opte pour une lecture donnée, et que l'on fixe volontairement les faits évoqués dans un ordre actionnel donné, l'élimination du désordre conduit-elle à un déroulement linéaire enchaîné des faits ?

A côté de la souplesse et de l'imprécision temporelle, il convient de noter des interruptions systématiques dans le déroulement des événements, même lorsqu'il s'agit de vers consécutifs mettant en scène des faits chronologiquement successifs. En effet, le passage temporel entre les vers s'effectue brusquement et

l'on peut relever une coupure entre deux vers, qui achève brutalement la temporalité de l'un pour mettre en place celle du vers suivant, et ainsi de suite. Pour prendre un exemple qui sera réutilisé plus loin, dans la série v 70-74 qui constitue visiblement une suite chronologique, on note un « vide temporel » entre le v 70 et le v 71 : dans le v 70, la tribu ennemie avance, le narrateur attaque; le temps du v 70 s'arrête ici pour que celui du v 71 commence à un moment où une partie des lances que le narrateur a reçues se trouvent déjà enfoncées dans le poitrail de son cheval.

Chaque vers semble ainsi posséder sa temporalité propre qui peut avoir un rapport chronologique à un vers précédent et/ou à un autre suivant, mais sans que ce rapport n'implique une articulation temporelle<sup>13</sup>. Une discontinuité temporelle est donc à noter.

Ces zones d'interruption seront mieux illustrées *infra* lorsqu'il sera question des variantes. Anticipons toutefois en les nommant dès à présent « zones de discontinuité temporelle ».

### *Repères temporels*

Dès lors que ce vide temporel entre les vers est décrit, il convient de revenir sur le descriptif global de la temporalité de la scène. Il a été souligné que la scène se construit par une zone de précision temporelle qui occupe le centre de l'extrait, bordée par deux zones d'imprécision. Examinons-la de plus près sous cet angle.

Le v 64 exprime un temps à la fois indéterminé et polyvalent; le fait de penser, à l'aube, au conseil donné par l'oncle est un acte qui peut, d'une part, avoir une durée variable sur laquelle le vers ne donne pas de précision et, d'autre part, avoir lieu à différents moments de la bataille. Il en va de même pour le v 65 qui exprime un temps étendu.

Même si l'imprécision demeure dans le v 66 (« Quand ils se gardent, par moi, des lances... »), l'étendue du temps est déjà moins importante : on ne sait pas avec certitude à quel moment de la bataille ce vers renvoie, mais on peut déjà évoquer une durée de l'acte mieux délimitée que celle que l'on trouvait dans les deux vers précédents. Ici, il s'agit d'un laps de temps - plus ou moins long - où le narrateur est gêné par la défense ennemie et où les siens se cachent derrière lui, alors qu'il s'agissait plus haut du temps prolongé de l'aube (v 64) puis de celui, impossible à localiser, des hourras des combattants en pleine bataille (v 65).

Dans le v 70 (« Quand je vis la tribu avancer... »), la précision temporelle s'accroît ; il s'agit de deux actes précis et délimitables : l'ennemi avance; le narrateur observe son mouvement et charge. Une liaison du type cause - conséquence entre les deux faits consolide la précision temporelle dans ce vers.

Aussitôt que cette précision est donnée, un flou regagne la scène dans le v 71 : encouragements et lances enfoncées dans le poitrail du cheval; ces actes peuvent être très brefs comme il peuvent durer plus ou moins longtemps. Le temps va se dilater davantage dans le v 72, mais jamais sans atteindre le degré d'imprécision des deux premiers vers. Ici, le cheval aura le temps de

recevoir plusieurs coups dans la gorge (« sans cesse je les relance du creux de sa gorge... ») et de saigner jusqu'à se « plastronner de sang ». Ce, avant qu'un ralentissement et une précision brusques n'aient lieu avec le v 73; dans ce dernier, le temps de la scène se trouve cristallisé, et la narration se densifie dans un lent mouvement où le cheval plie sous les coups. Elle devient à son tour lente presque à se figer dans un instant nécessaire et suffisant pour que le cheval lève la tête et pousse un sanglot. Le temps qui s'y est trouvé extrêmement ralenti, restera suspendu dans le v 74 où, ayant entendu ce sanglot et vu une larme couler de son œil (v 73), le narrateur imagine les mots qu'aurait exprimés son cheval (v 74) qui, « s'il savait converser, [...] se plaindrait sans doute ».

Après cet instant suspendu sur deux vers, un « relâchement » temporel intervient dans les deux derniers vers de l'extrait, v 75 et v 76, dans lesquels la temporalité est semblable à celle des deux premiers; réintroduisant le son (les cris d'encouragement) et le mouvement (la ruée des montures), ils interviennent comme pour libérer le texte de ce ralentissement temporel impromptu et presque intenable.

Je propose d'appeler un instant narratif suspendu, comme celui exprimé dans les vers 73 et 74, un « point de densité temporelle »; quant à la zone d'imprécision l'entourant, formée par les autres vers (excepté le v 70), on peut lui donner le nom de « zone d'ambiguïté temporelle ».

Ces deux notions seront mieux éclairées une fois que la définition de phénomènes semblables au niveau de l'espace sera entreprise dans la sous-partie intitulée « Spatialité : Croquis de bataille », et que l'ensemble de ces notions sera investi dans l'esquisse d'une définition de la narrativité dans notre extrait dans les parties II et III.

### ***Une bataille non racontée ?***

L'extrait que nous examinons évoque des instants où l'on peut décrire ce qui se passe avec précision, comme dans les deux points de densité temporelle constitués par le v 70 et le bloc v 73-v 74. Il laisse par ailleurs des zones temporelles complètement vides, comme dans les zones de discontinuité; ou des flottements comme dans les zones d'ambiguïté, où l'on constate que des faits ont forcément déjà eu lieu, sans que la narration n'en fasse mention. Donnons l'exemple du v 65 où l'on se trouve en plein combat sans connaître le cheminement narratif qui y mène, ou encore le vide entre le v 66 où des combattants se gardent des lances derrière le narrateur, et le v 71 où ces lances sont déjà enfoncées dans le poitrail du cheval mentionné pour la première fois.

Dans ces zones de discontinuité et d'ambiguïté, des actes faisant partie du récit se déroulent sans qu'ils soient pris en charge par la narration, ce qui permet de comparer ces zones à des *arrière-plans temporels* qui ont pour fonction de souligner l'existence d'un possible axe de temps, sur lequel des faits ont lieu sans occuper la moindre place dans la narration.

Des points de densité temporelle semblent nécessaires pour installer des repères dans ces zones d'imprécision, et permettre au récit d'avoir des centres de gravité autour desquels et par rapport auxquels, des possibilités narratives se déploient. Ce point fera en partie l'objet de deux parties ultérieures.

## Spatialité : Croquis de bataille

Pour éviter d'examiner la spatialité dans notre extrait sous un angle par trop théorique, il convient de souligner que l'espace fictionnel sera abordé dans son acception narratologique la plus élémentaire. Il est donc défini comme étant le cadre dans lequel les actes de la fiction se déroulent. Dans le même ordre d'idées, seront nommés « objets spatiaux » tous les objets référentiels que la narration déploie dans ce cadre spatial. Qu'il s'agisse du cadre ou de l'objet, tout élément narratif contribuant à délimiter l'espace et à lui donner forme, sera appelé « élément spatial ». Pour être plus clair, dans un vers comme le v 76 par exemple, sera nommé cadre spatial « la terre tendre », et objets spatiaux « les chevaux se ruant » dans ce cadre.

Ainsi, tout en gardant présente à l'esprit, pour mener à bien la démonstration, la complexité et la richesse du concept d'espace dans le domaine de la narratologie (voir à titre d'exemple, Genette, 1969, p. 43-48; Lotman, 1973, p. 309-323), cet exposé ne saurait rendre compte de tous les aspects de la spatialité de notre texte. Cela dit, au-delà de l'espace fictionnel, et dans les parties suivantes du travail, je serai amené à aborder certaines notions de spatialité plus complexe.

### *Une bataille « presque vide »*

Les actes de notre bataille se réalisent narrativement dans un espace fictionnel extrêmement réduit. Cette réduction est entendue non pas dans le sens d'une restriction du cadre spatial mis en scène mais d'une économie extrême en matière d'éléments spatiaux investis pour la création et la délimitation de l'espace. En effet, au-delà de l'économie langagière que l'on peut relever dans ce type de texte, l'espace de la bataille est défini par un minimum d'éléments qui semblent, plutôt que le former, se contenter de signaler son existence.

Ainsi, le champ de bataille est délimité par les hourras (v 65) et les cris d'encouragements (v 71/v 75) - deux désignations sonores; par la tribu ennemie définie comme telle sans plus de précision à part un bref mouvement dans l'espace au moment où ses combattants se mettent à attaquer (v 70); par la tribu du narrateur réduite une fois à « ils » (v 66) et une autre à « des chevaliers » (v 75) sans précision sur l'identité ou les caractéristiques formelles des uns ou des autres, à part que les premiers se gardent des lances (comment ? sous quelle forme ?) derrière le narrateur et que les seconds l'encouragent à attaquer (où ? dans quelle disposition ? que font-ils au même moment ? comment sont-ils ? quelles armes portent-ils ? etc.); par les lances tombant sur le narrateur (v 66), ailleurs enfoncées dans le poitrail du cheval (v 71); par le cheval présenté par sa couleur, son poitrail (v 71-v 72), une larme qui coule de son œil et un sanglot qu'il pousse (v 73); enfin par des visages obscurs de chevaux se ruant sur une terre tendre (v 76).

Les éléments spatiaux - à l'exception du cheval, sur lequel je reviendrai - se trouvent ainsi dépourvus de toute précision formelle, quantitative ou relative à leur disposition et leur mouvement.

Cette imprécision génère une *ambiguïté* au niveau de l'espace, quant à l'identité et à la nature des éléments exploités.

## **Espace brut**

L'ambiguïté de l'espace semble provenir, en partie, d'une élaboration « systématiquement inachevée » des éléments spatiaux.

En effet, alors que le récepteur s'attend à ce qu'un élément qui vient d'être introduit soit davantage exploité par la suite, ou mieux cerné, il le trouve aussitôt abandonné par le narrateur, pour laisser la place à un autre élément qui, à son tour, avant d'être exploité par la narration pour avoir une forme détaillée, cédera la place à un élément nouveau.

Prenons l'exemple du cadre spatial dans le v 64, assuré par l'élément pseudo temporel « aube » qui sous-entend de vagues indications à caractère spatial, comme la lumière ou la couleur par exemple; malgré leur relative imprécision, que se soit sur le cadre ou sur l'objet, ces indications spatiales permettent de faire glisser l'élément « aube » du champ temporel dans le champ spatial. Pour ce qui est de l'élaboration inachevée, notons que l'élément « aube » qui porte toutes les possibilités d'exploitation spatiale, se trouve abandonné définitivement par la narration, avant même d'avoir une quelconque précision qui permettrait de lui donner forme, cédant sa place à l'élément « hourras » (v 65) dont l'élaboration s'arrêtera, à son tour, à un stade rudimentaire pour donner lieu à l'apparition de l'élément « tribu du narrateur » (« ils », dans le texte)... et ainsi de suite.

## **Une bataille « mal rangée » - Espace segmenté**

Ce qui précède nous conduit à la définition d'un espace minimal. Mais comment ce dernier prend-t-il forme ?

Comme il a été souligné *supra* quant à la construction temporelle par fragments non articulés, on peut noter une formation de l'espace par un procédé similaire.

Les éléments spatiaux inventoriés ci-dessus interviennent dans le texte les uns indépendamment des autres. Le moment de l'introduction d'un élément dans le tissu fictionnel ne semble pas tributaire de celui de l'introduction des autres. Leur complémentarité ne semble en effet impliquer aucune articulation.

Dans la sous-partie précédente a été relevée une élaboration inaboutie de l'objet spatial. Dans la même logique, une transition brusque entre les vers est à noter au niveau de la construction de l'espace. Le passage, par exemple, des lèvres se crispant dans le v 64 aux hourras dans le v 65, puis aux lances que reçoit le narrateur dans le v 66, s'inscrit dans cette perspective; l'ordre d'apparition de ces éléments et l'introduction de l'un après ou avant les autres, semblent avoir une importance mineure, à condition que l'élément occupe une place dans la bataille quel que soit le moment où cela se produit.

Un *désordre spatial*, semblable au désordre temporel, est donc à souligner.

Dans l'espace de transition entre les vers, une zone de discontinuité temporelle a été caractérisée; qu'en est-il au niveau spatial ? Même s'il ne s'agit pas, au niveau de l'espace, d'un déroulement qui peut subir des coupures, c'est la formation même de l'espace qui se trouve fracturée dans la transition entre les vers, et le déplacement brutal entre les éléments spatiaux ébauchés dans chaque vers permet de parler, dans la même logique, d'une « zone de

discontinuité spatiale » : une zone libre, déployée entre des unités spatiales minimales désordonnées.

### **Repères spatiaux**

Il convient de nous interroger sur la façon dont la mise en place de cet espace minimal est assurée par la narration. Prenons le texte dans l'ordre qui lui est donné par Zawzanī et observons le changement de la localisation spatiale de la narration, c'est-à-dire du degré de précision dans la présentation de l'espace.

Nous pouvons constater un mouvement de la localisation spatiale, allant du moins précis au plus précis, semblable à ce qui a été montré au niveau du temps en I-A.4, avant qu'un mouvement inverse ne s'effectue : le v 64 offre tout d'abord une localisation spatiale nulle, dans le sens où elle ne concerne pas un objet en particulier, et qu'elle reste très sommaire au niveau du cadre assuré par l'élément « aube ». Dans le même vers et au sein de cet espace de l'aube, nous trouvons également des lèvres se crispant, augmentant brusquement la localisation qui atteint ici un degré élevé.

Le champ large et la localisation nulle d'une partie du v 64, seront légèrement atténués dans le v 65 avec l'insertion des « héros » et la présentation d'un espace dessiné simplement par leurs hourras, et défini donc comme l'étendue dans laquelle ces sons peuvent être audibles. Rien de plus précis n'est fourni dans ce vers.

Dans le v 66, un rétrécissement de la localisation s'opère : après les hourras obscurs, l'espace se trouve défini par des lances tombant sur le narrateur alors que les siens (« ils ») s'en protègent derrière lui. L'imprécision diminue, plusieurs éléments à la fois occupent le cadre - sans pour autant qu'ils soient élaborés en tant que tels - et la scène est davantage meublée. Un léger élargissement de la localisation a lieu dans le v 70, où le narrateur occupe toujours le cadre, dans lequel s'introduit l'armée ennemie qui attaque.

Entre le v 71 et le v 73 un rétrécissement spatial progressif se réalise : on passe des lances dans le poitrail blanc du cheval noir, au poitrail lui-même, devenu rouge de sang, puis à la tête de la bête, enfin à un sanglot et à un râle audibles par le seul narrateur. Il est clair que cette dernière précision constitue le point de localisation maximale du texte, suite à laquelle une localisation nulle aura de nouveau lieu dans les v 74-75<sup>14</sup>. Ce, avant que dans le v 76 (« Les chevaux se ruant sur la terre tendre... »), un rétrécissement ait lieu pour atteindre une faible localisation, d'un degré proche de celui du v 70 (« Quand je vis la tribu avancer tous ensemble... »).

Appelons ce point de localisation maximale où l'espace est défini avec une grande précision « point de densité spatiale », et la zone à localisation faible qui l'entoure, où l'espace est vaguement ébauché, « zone d'ambiguïté spatiale », deux notions que les parties suivantes élucideront.

### **Une bataille dérobée ?**

Semblablement à ce qui a été relevé pour le temps, le texte présente un point de densité où l'objet occupant l'espace est défini avec précision (v 71-v 73). A

côté de ce point se développent des ouvertures. Celles-ci sont assurées tantôt par des zones de discontinuité spatiale où il s'agit de coupures, tantôt par des zones d'ambiguïté où l'espace est vaguement désigné par des éléments nécessaires pour *l'ébaucher* sans parvenir à le construire.

Il est intéressant de remarquer que le point de densité temporelle se superpose à celui de la densité spatiale : le v 73 qui constitue la plus grande précision temporelle dans la pièce, offre le cadre de la plus grande précision spatiale. Le champ de bataille prend ainsi forme avec des éléments clairsemés et obscurs, déployés autour d'un point de localisation extrême. Ce dernier semble constituer un repère, ou un centre de gravité qui, comme il sera montré *infra*, permettra à des éléments nouveaux de se développer par rapport à lui dans les zones d'ambiguïté ou de discontinuité.

## II- De la narrativité

### *Une surface narrative*

Désordre spatio-temporel et ambiguïté sont donc les deux traits majeurs de notre scène de bataille. Sur le plan de la temporalité, excepté le bloc évoquant le cheval (v 71-v 74), l'ambiguïté concerne principalement la difficulté de placer les actes sur un axe chronologique : quel acte a-t-il lieu, dans la bataille, avant les autres ? Quel critère permet de le constater ?

Si l'on cherche à (re)constituer une bataille « logique » à partir des vers de notre extrait, celui-ci peut se donner à lire de façon linéaire. On peut par exemple opter pour un ordre de déroulement *possible*, qui serait le suivant : le v 64 au début de la bataille, à l'aube. Le choc n'a pas encore eu lieu; le v 65 présente une prolepse (Genette, 1972, pp. 105-115) en renvoyant au milieu de la mêlée; le v 66, est en continuité avec le v 64, au début de la bataille. Le combat a commencé, mais à distance, par l'échange de tirs de flèches et de lances; au v 70 l'attaque commence, les deux armées avancent; la série des v 71 à v 75 renvoie à la réaction du narrateur sur son cheval, lorsqu'il voit l'ennemi avancer lors du déclenchement de l'attaque; le v 76 est la description des chevaux *pendant* l'attaque du narrateur.

Voici donc *une* possibilité bien simplificatrice et surtout « conciliante » avec une chronologie linéaire. Or, cette possibilité est loin d'être la seule offerte par le texte. Car la discontinuité laisse des vers, même ceux facilement classables sur un axe temporel, ouverts à d'autres possibilités de déroulement; prenons l'exemple du v 70 avec le bloc v 71-v 74 :

(70)

Quand je vis la tribu avancer tous ensemble,  
S'excitant, je chargeai sans le moindre reproche.

(71)

{Ils appellent : « 'Antar ! », les lances étant telles  
Les cordes d'un puits au blanc poitrail du noiraud.

(72)

Sans cesse, je les relance, du creux de sa gorge  
Et de son poitrail, qu'il se plastronne de sang.

(73)

Il a plié sous les coups de lance au poitrail  
Et il s'est plaint à moi d'un sanglot et d'un râle.

(74)

S'il savait converser, il se plaindrait sans doute  
Et s'il savait parler, oui, il me parlerait.}

On peut lire cet extrait en considérant que le v 70 et le bloc v 71-v 74 se placent au début de la bataille, et que la scène décrivant le cheval (v 71-v 74) a lieu immédiatement après l'attaque (v 70). Mais comme rien de l'intérieur du récit, sinon l'observation de la linéarité, n'impose incontestablement cette lecture, on peut supposer aussi que le v 70 renvoie effectivement au début de la bataille, alors que les événements du bloc v 71-v 74 se déroulent à un moment ultérieur, pendant la mêlée; ils peuvent alors avoir lieu en même temps que les hourras poussés dans le v 65, avant ou après eux; ils peuvent également renvoyer au moment précédant la pluie de lances que reçoit le narrateur (v 66) ou lui faisant suite, etc.

Dans cet ordre d'idées, si l'on opte pour considérer le bloc v 71-v 74 comme un seul corps, et si l'on élimine les possibilités de changement d'ordre à l'intérieur même de ce bloc (changer par exemple l'ordre entre le v 71 et le v 72, ce qui demeure réalisable), on obtient théoriquement, pour la totalité de l'extrait, 5040 possibilités de déroulement, au moins<sup>15</sup> ! Autrement dit, si la tradition a fait des choix dans notre texte (comme dans d'autres ayant eu un parcours similaire), et si l'ordre (ou les ordres, selon les versions) des vers arrêté(s) par les collecteurs impose(nt) une lecture qui devient celle reçue aujourd'hui, notre extrait, de par sa structure, continue à porter 5040 présentations différentes possibles d'un même récit de bataille.

Mais ces N versions différentes sont-elles des récits différents ? Cela ne peut être le cas que si l'on considère que le lecteur relit le texte successivement de N manières différentes, changeant à chaque fois l'ordre des vers. Pour autant, chaque fois que nous changeons l'ordre des vers, nous n'obtenons qu'une version de ce récit, qui ne saurait rendre compte de toutes les possibilités qu'il continue pourtant à offrir potentiellement.

Les N versions différentes ne semblent donc pas être N récits différents, mais il s'agit d'un récit et d'un seul, qui est celui d'une même bataille, se déroulant à la fois de N manières différentes, et non pas de N manières successives. Seul l'acte de lecture, qui s'inscrit dans un temps linéaire, peut imposer à cette bataille une lecture linéaire unique, ou une suite de N lectures différentes, dont chacune, pendant qu'elle se déroule, en donne une version unique.

Pour rendre compte, non pas des versions possibles du récit, mais du fait qu'il porte des possibilités de récits, il faut imaginer ces versions présentes simultanément. C'est-à-dire voir, à partir d'un point de départ (parmi sept, pour notre extrait), un mouvement simultané vers les six autres unités. Chaque fois qu'une unité est introduite par la narration dans le tissu actionnel, on peut imaginer que le mouvement recommence, à partir de cette unité vers les six autres, et ainsi de suite. Dès lors que toutes les unités sont introduites, elles occupent, toutes à la

fois, toutes les positions dans l'ordre du déroulement. Par exemple, dans cette logique, l'unité « aube » (v 64) devient ainsi le début de la bataille pour 720<sup>16</sup> versions possibles, et occupe en même temps la position du deuxième acte pour 720 autres versions, et ainsi de suite, pour cet acte comme pour les autres.

Cela appelle à voir en cette narration la capacité de prendre en charge plusieurs mouvements temporels à la fois, et de mettre en place, pour ce faire, une *surface narrative* apte à accueillir ce mouvement synchronique, abolissant ainsi l'univocité et la linéarité du temps et proposant une bidimensionnalité de l'acte narratif.

### ***Inachèvement - Accomplissement : le « déjà narré »***

Une surface narrative répond au besoin théorique de rendre compte à la fois de N déroulements possibles simultanés, autorisés, rappelons-le, par l'absence d'un ordre imposé par la narration elle-même. Cette simultanéité appelle, à chaque moment, à voir un départ temporel d'un point actionnel vers tous les autres; chaque fois qu'un acte est pris en charge narrativement, il devient un point de départ dans six directions différentes, et ainsi de suite. Une fois que tous les points sont en action, donc que leur polyvalence temporelle est mise en valeur, les actes de cette scène de bataille ne semblent plus se succéder de N manières différentes sur N lignes narratives possibles, mais s'avoisiner, d'une manière et d'une seule, sur une même surface narrative, celle dont il a été question *supra*.

Ainsi, « rendre compte de N déroulements simultanés » consiste en fait à aborder notre extrait comme une surface sur laquelle les actes sont éparpillés dans un désordre actionnel. Autrement dit, à voir en quelque sorte que cet extrait fait partie des textes qui, aux yeux de Genette, « exigent, pour être considérés, une sorte de perception simultanée de l'unité totale de l'œuvre, unité qui ne réside pas seulement dans les rapports horizontaux de voisinage et de succession, mais aussi dans des rapports qu'on peut dire verticaux, ou transversaux » (Genette, 1969, p. 46).

La discontinuité temporelle empêche, quel que soit le déroulement des faits, nous l'avons vu, de voir un cheminement narratif aboutissant à une situation donnée, et l'on n'a, à aucun moment de la lecture, l'impression que « quelque chose se passe », jusqu'à la fin, où l'on constate effectivement que « quelque chose s'est passée ». Le paradoxe évoqué *supra* s'explique donc, en termes plus appropriés, par le fait que ce n'est qu'après avoir posé sur la surface narrative tous les actes temporels, inachevés en tant que tels, qu'une sorte de récit prend forme. C'est un temps qui ne se déroule pas, mais qui se présente d'emblée comme temps déjà parcouru, un temps accompli.

La spatialité en donne encore un bon exemple : jamais dans le cadre spatial développé dans un vers, ne sont livrés tous les objets présents dans ce cadre ou qui sont sensés l'être. Certains éléments restent effectivement absents du texte (j'y reviendrai *infra*). D'autres semblent toutefois être absents du cadre spatial que présente un vers, du fait qu'ils ont été évoqués dans un vers précédent, ou qu'ils le seront dans un vers suivant. C'est le cas par exemple des hourras poussés pendant la mêlée (v 65), qui sont mentionnés une fois au début de l'extrait, sans itération. C'est également le cas des chevaux qui sont normalement présents à tout moment de la bataille, notamment dans les

vers où le cadre d'un espace global est ébauché (v 65; v 70; v 75), mais qui ne sont évoqués qu'au dernier vers. Enfin, c'est le cas notamment du cheval du narrateur qui, présent normalement dans le v 66 et le v 70 (qui se succèdent chez Zawzani, rappelons-le), n'y est pas mentionné une seule fois. C'est à partir du v 71 que les lances enfoncées dans son poitrail établiront rétrospectivement sa présence dans le cadre des lances tombantes (v 66) et du narrateur en attaque (v 70). Autrement dit, ce n'est que dans le v 71 qu'un cheval « manquant » à une situation narrative ailleurs prend forme.

Au-delà du fait que nulle narration ne saurait donner d'un seul coup tous les éléments constituant son champ spatial, l'absence d'éléments parfois indispensables dans notre extrait (la monture sous le narrateur, par exemple) semble provenir d'une « économie spatiale » liée, peut-être, à l'espace restreint du vers qui ne peut autoriser le développement de tous les éléments à la fois, et exige des choix. Le rapport entre l'espace fictionnel et l'espace métrique et langagier du vers, mérite d'être examiné de plus près, chose qui ne pourra malheureusement pas être faite dans les limites du présent travail.

Comme la temporalité, l'espace reste ainsi à tout moment inachevé; même si de nouveaux éléments s'insèrent dans chaque vers, les discontinuités l'empêchent de prendre forme progressivement, et on ne peut ni savoir ce qui lui « manque » à un moment donné ni présager la suite qui lui sera réservée. C'est ainsi que le v 66, pris isolément, peut tout à fait se dérouler sans le cheval, mais dès lors que ce dernier apparaît dans le v 71 comme faisant partie du cadre, il est clair que le narrateur que l'on aurait pu imaginer à pieds dans les vers précédents, se trouve y être déjà sur sa monture.

Ainsi, aucun des déroulements possibles ne peut rendre compte de l'espace qu'une fois entièrement accompli. Vu sous cet angle, l'espace de la bataille ne se construit pas, mais, une fois posés les cadres évoqués dans les différents vers qui en parlent, on constate qu'il existe déjà.

Concluons, dans la même perspective, qu'une bataille n'advient pas dans l'extrait, mais elle se trouve, lorsqu'on arrive à la fin du texte, déjà racontée. C'est un récit de bataille qui existe sans pour autant se dérouler; peut-être qu'en l'appelant un « récit accompli » on pourrait enfin rendre compte de ce paradoxe.

### III- De la potentialité

#### *Des variantes*

Notre scène de bataille, même déjà racontée, reste en effet, pour la plupart de ses actes, inachevée. Si les éléments spatio-temporels ne prennent forme qu'une fois déployés entièrement sur la surface narrative, et offrent, à ce moment-là, un récit accompli, des points de densité spatiale et temporelle entourés de zones de discontinuité et d'ambiguïté demeurent à l'intérieur même de ce récit. Ces zones laissent des ouvertures structurelles dans le texte, et l'empêchent de se clôturer.

Ces ouvertures structurelles, à la réception, interpellent et peuvent aller jusqu'à susciter, chez certains lecteurs (comme chez les commentateurs de l'âge classique arabe) le besoin irrésistible de les combler<sup>17</sup>. Lorsque la narration est localisée sur le cheval, que se passe-t-il autour du narrateur ? Quand des combattants se

gardent des lances derrière le narrateur, quel est leur nombre pour pouvoir être derrière lui ? Quel est leur comportement ? Comment sont-ils habillés ? Quelle forme a l'armée ennemie ? Comment est-elle disposée ? Que se passe-t-il de son côté, à part le seul acte qu'elle accomplit dans le texte : avancer au v 70 ?

La liste des interrogations hypothétiques stimulées par la lecture est très longue. Le texte donne de façon permanente une impression de non saturation, et en même temps qu'il invite à libérer l'imaginaire, il provoque le besoin d'un comblement. Il donne la clé de ce comblement par endroits (l'insertion du cheval dans le v 66 et le v 70, par exemple. Cf. *supra*), mais il laisse, la plupart du temps, les solutions fictionnelles suspendues et le libre choix à son récepteur d'inventer ces solutions ou de cohabiter avec son inachèvement et sa constitution hachée.

Si le texte est devenu aujourd'hui intouchable et que sa richesse fictionnelle ne se manifeste que dans l'acte de lecture ou d'analyse, il convient de rappeler qu'à l'époque où il gardait encore sa malléabilité orale et son appartenance à un imaginaire collectif, cette structure ouverte n'en a pas moins incité les transmetteurs et compilateurs classiques à la modifier, comme dans le but de combler ses « lacunes ».

Le cas des variantes illustre bien l'existence de cette structure non saturée et la tendance que l'on pourrait avoir à la combler.

C'est ainsi que, pour notre passage, Tibrīzī insère, entre le v 66 et le v 70 de Zawzanī, trois vers présents dans la traduction de Larcher sous les numéros 67, 68 et 69 :

(66 Zawzanī)

Quand ils se gardent, par moi, des lances, dont je n'ai  
 Crainte. Mais qu'il s'est rétréci, mon champ d'action !

(67 Tibrīzī)

Quand j'entendis l'appel de Mourra s'élever,  
 Les deux fils de Rabia dans la poussière noire,

(68 Tibrīzī)

[Les] Mouhallim accourant sous leur étendard  
 Et la mort est sous l'étendard des Mouhallim.

(69 Tibrīzī)

Je fus certain qu'il y aurait à leur rencontre  
 Un choc faisant voler le couard qui se couche.

(70 Zawzanī)

Quand je vis la tribu avancer tous ensemble,  
 S'excitant, je chargeai sans le moindre reproche.

Ces vers procurent au début de la bataille davantage de précision en y insérant de nouveaux personnages (Murra/Mourra, les fils de Rabī'a/Rabia et les Banū Muḥallim/Mouhallim), comme pour diminuer l'ambiguïté autour de l'armée ennemie, ou dans le but de répondre à l'une des interrogations posées plus haut sur la nature de cette armée. Avec ces précisions, le temps du début de la bataille se prolonge, et de nouveaux éléments s'introduisent dans le tissu spatial, comme le cri de Murra, la poussière sombre et l'étendard des Muḥallim.

Entre deux des vers ajoutés par la version de Tibrīzī (v 67 et v 68), Naḥḥās ajoute à son tour d'autres précisions encore, en intégrant les Banū Ḍahl et leurs braves combattants qu'ils envoient aux combats :

(67 Tibrīzī)

Quand j'entendis l'appel de Mourra s'élever,  
Les deux fils de Rabia dans la poussière noire,  
(Naḥḥās)

Les Banū Ḍahl criant : « au combat ! », faisant fuir,  
Lors de la confrontation, chaque lion dévorant !<sup>18</sup>

(68 Tibrīzī )

[Les] Mouhallim accourant sous leur étendard  
Et la mort est sous l'étendard des Mouhallim.

On peut noter dans ce nouvel ajout un enrichissement spatial et un prolongement temporel du début de la bataille, mais aussi une nouvelle augmentation de la tension déjà ajoutée chez Tibrīzī par la description de l'arrivée de l'armée ennemie avant le choc.

J'ai dit que ces ouvertures semblent liées à la structure versifiée du texte plutôt qu'à des choix délibérés. L'exemple de trois variantes dans la version de Qurašī l'illustre bien. En effet, si l'on peut s'attendre à des ajouts à un moment peu exploité dans le texte, comme le début de la bataille (l'exemple des variantes de Tibrīzī et Naḥḥās), il est assez étonnant de voir que la structure du texte peut accueillir des variantes à un endroit qui semble au premier abord saturé : la séquence consacrée au cheval. Rappelons que ces vers présentent la plus grande précision temporelle et spatiale de l'extrait. Entre le v 71 et le v 72, la version de Qurašī propose néanmoins trois vers qui trouvent aisément leur place dans l'ensemble :

(71)

Ils appellent : « 'Antar ! », les lances étant telles  
Les cordes d'un puits au blanc poitrail du noiraud.

(Qurašī 1)

Avancer, lorsque les flèches [s'abattent] comme  
Une immense nuée, sombre, de sauterelles ?

(Qurašī 2)

Avancer, lorsque les sabres luisent comme  
Un éclair scintillant dans les couches de nuages ?

(Qurašī 3)

Quand il se plaint des coups de lance au poitrail  
Je l'approche de tout sabre tranchant.

(72)

Sans cesse, je les relance, du creux de sa gorge  
Et de son poitrail, qu'il se plastronne de sang.

Voici donc qu'entre les lances enfoncées dans le poitrail du cheval (v 71) et ce même poitrail couvert de sang (v 72), trouve sa place une description de la difficulté d'avancer sous les flèches s'abattant comme une nuée de sauterelles et face à des sabres luisants; une première plainte du cheval est notée ici, alors qu'il reçoit, outre les lances, les coups des sabres.

Cet ajout inattendu donne une nouvelle valeur temporelle à l'attaque du narrateur

(v 71), et l'inscrit dans un cadre spatial mieux dessiné, et meublé davantage de couleurs et d'objets. Le plus important, c'est de souligner que la structure du bloc v 71-v 74, qui semblait plus haut solide et fermée, s'avère malléable et apte à recevoir des transformations spatio-temporelles inattendues.

### **Energie narrative - Récit potentiel**

La question doit se poser sur l'impact des variantes sur le fonctionnement du récit. Parviennent-elles à le saturer là où elles interviennent ?

En orientant le récit dans un sens donné, en modifiant sa temporalité ou sa spatialité, ces variantes ne modifient aucunement sa structure désordonnée, ni sa logique de discontinuité. Par ailleurs, si elles comblent certains vides spatiaux en insérant des personnages et/ou des objets, ou en spécifiant certaines valeurs temporelles, elles créent d'autres ambiguïtés en raison de l'inaboutissement de la formation des éléments qu'elles proposent.

Par exemple, si, en réponse à la question concernant la composition de l'armée ennemie, on sait désormais qu'elle se compose entre autres des Muḥallim qui viennent sous un étendard spécifique, ce serait sur cet étendard « inachevé » que de nouvelles questions se poseraient, sur les Muḥallim eux-mêmes, leur nombre, leurs armes, etc., sur leur éventuelle réputation de guerriers farouches qui serait à l'origine de « la mort » qui avance avec eux, ou sur leur rencontre avec le narrateur, etc.

A ce « réseau d'ambiguïté » qui se complexifie davantage avec les variantes, s'ajoute le fait que celles-ci introduisent sur la surface narrative d'autres points de densité et créent notamment d'autres zones de discontinuité spatiale et/ou temporelle, qui, tout en augmentant le degré de désordre de la scène, peuvent à leur tour accueillir de nouveaux éléments, et élargir le texte davantage. C'est le cas de la variante de Naḥḥās, qui trouve sa place non pas entre deux vers de Zawzanī, mais entre deux variantes de Tibrīzī.

Ces variantes restent donc loin de combler les vides du récit et de saturer ses possibilités. Elles le transforment avec chaque insertion en un nouveau récit, non pas dans le sens qu'elles remanieraient son contenu narratif global - il s'agit toujours de la même bataille - mais en modifiant les *possibilités d'histoires* qu'il peut générer et, encore, ses possibilités d'accueillir de nouveaux éléments.

C'est une exubérance de récits, exprimée justement par cette ambiguïté et cette économie extrême : le temps du récit ne s'avère plus être le temps des actes mentionnés, mais justement celui de tous les actes manquants qui auraient pu être mentionnés et dont le texte signale l'existence sans les explorer. Au même titre, l'espace ne consiste pas en ces rares éléments signalés dans le texte, mais devient tous les éléments spatiaux qui auraient pu s'étaler dans les zones que la structure spatiale du texte laisse ouvertes, et invite à investir.

Ainsi, s'il y a récit de bataille dans l'extrait étudié, il ne se constituerait guère de ce qui est dit au sujet de la bataille, mais, de par l'esthétique qu'il développe, il est tout ce qu'il ne dit pas : une énergie narrative en attente de libération. Je propose de l'appeler un « récit potentiel ».

## Conclusion

Si j'ai utilisé le terme « récit » à plus d'un endroit pour qualifier cette scène de bataille, la narrativité que l'on peut définir à partir de cet exemple permet-elle de parler effectivement de récit ? Ou bien faut-il continuer à exclure du corpus narratif arabe les textes archaïques, excepté le Coran (Blachère, 1966, pp. 800-3) à qui la recherche, orientaliste comme arabe, réserve un statut particulier « quasi narratif » ? Ou faut-il encore, lorsque l'on ose aborder les textes arabes en vers comme « textes narratifs », rester dans le constat « d'immaturation narrative » de la *qaṣīda*, que développent plusieurs chercheurs (voir à titre d'exemple Hlīf, 1998, pp. 10-11; Yaqīn, 1997, p. 130) pour expliquer l'écart entre les éléments narratifs qu'une *qaṣīda* peut présenter et le modèle théorique du récit développé par la narratologie moderne ?

Le modèle narratif basé sur des unités minimales, que notre extrait versifié met en valeur, les choix narratifs qu'il favorise et l'esthétique qu'il laisse transparaître, semblent proposer une réponse.

En effet, outre le fait qu'il « raconte une histoire », notre extrait propose une « façon de raconter une histoire ». Il développe une sensibilité dont l'ambiguïté, la malléabilité et la potentialité sont les principales composantes. Nous avons pu examiner la fertilité de sa structure non saturée, qui se révèle à travers sa capacité à générer des récits et à accueillir de nouveaux éléments.

Pour rendre compte de cet aspect qui constitue l'énergie narrative du texte, les outils basés sur la linéarité et l'enchaînement ne semblaient pas opératoires dans le cas de notre exemple, raison pour laquelle a été proposée la notion de « surface narrative » où l'acte narratif ne se développe pas linéairement, mais bidimensionnellement, comme dans un mouvement ondulatoire.

Si la notion de surface narrative présente un intérêt dans la solution théorique qu'elle apporte pour appréhender ce type de récit, il serait par ailleurs intéressant de l'aborder justement du point de vue de la « spatialisation de l'acte narratif » qu'elle met en avant; l'abolition de la linéarité du temps et la favorisation d'une conception plutôt spatiale du récit doivent en effet être examinées de plus près, sous deux angles : le premier tient compte du rapport entre la structure spatialisée du texte et l'espace oral dans lequel il prit forme(s) et se développa initialement; l'autre confronte ces deux espaces à celui du processus culturel du « *Tadwīn* », qui inscrira, dès la moitié du VIII<sup>e</sup> s., les textes arabes archaïques dans un nouvel espace, celui de l'écrit, dans lequel ils prendront de nouvelles formes et entameront un nouveau parcours.

## Notes

<sup>1</sup> La remarquable analyse faite par Larcher des neuf premiers vers de notre *mu'allaqa* montre par exemple que les toponymes et leurs dispositions dans le segment étudié ne sont ni absurdes ni aléatoires, et que leur usage va au-delà d'une simple convention formelle. D'un point de vue de linguiste, Larcher met en avant tantôt une symétrie tantôt une opposition créées par ces toponymes, et qui placent ceux-ci dans un réseau de significations correspondant aux thématiques développées dans le prologue.

<sup>2</sup> Cette approche globale du texte a été réalisée dans un mémoire de DEA, intitulé *Prémices d'une narrativité arabe : des tendances narratives dans les textes « antécoraniques »*. La mu'allaqa de 'Antara b. Šaddād al-'Absiyy comme exemple, dirigé par Katia Zakharia et soutenu à l'université Lumière - Lyon 2 en 2004. Dans ce mémoire de recherche, j'ai procédé au découpage du texte de la mu'allaqa en six « plans narratifs ». L'extrait étudié ici correspond, en partie, au 6<sup>e</sup> plan.

<sup>3</sup> A titre d'exemple, d'autres passages comme le prologue amoureux ou les scènes de duel (42-58) répondent mieux et plus visiblement à la logique de transformation de situation, requise par des théoriciens contemporains pour la définition du récits.

<sup>4</sup> Les vers seront désormais désignés par leurs numéros d'ordre dans la traduction de Larcher, précédés de la lettre « v » (vers 64 = v 64).

<sup>5</sup> Partant de l'idée que ces vers relatent des faits et portent une narrativité, il sera question dans la suite du travail, pour qualifier la voix dans le texte, de « narrateur ».

<sup>6</sup> Nous verrons par la suite que l'élément « aube » porte une valeur plutôt spatiale (I-B.2; I-B.4).

<sup>7</sup> La traduction entière d'un vers sera citée la première fois qu'il y sera fait référence. Par la suite, et sauf dans les cas où la citation semble indispensable, les vers seront désignés simplement par leurs numéros. Pour le fragment dans son ensemble, le lecteur est invité à se référer à la traduction de Larcher.

<sup>8</sup> Il sera vu *infra* que le v 70 porte à son tour une polyvalence, même si l'on a plus facilement tendance à le situer temporellement au début de la bataille.

<sup>9</sup> Ce point sera vu dans « Une bataille dérobée ? »

<sup>10</sup> D'autres possibilités de classement seront abordées dans II-A. Il sera montré que plusieurs lectures de ces vers comme de la globalité de notre extrait, demeurent possibles simultanément.

<sup>11</sup> « Repères temporels ».

<sup>12</sup> Les vers de la série 72-74 ne peuvent effectivement que se succéder dans un seul ordre; cependant ce bloc peut visiblement être « percé » par un vers déplacé ou ajouté, sans que sa propre chronologie ne soit touchée. Cet aspect sera abordé *infra*.

<sup>13</sup> « (Dés)ordre des vers - (Dé)construction de la bataille ».

<sup>14</sup> On peut considérer aussi, comme dans « Repères temporels », que le v 74 est une suspension spatiale du v 73. Cela accentuerait la localisation du v 73 mais ne change en rien le schéma général où l'on a une localisation extrême suivie d'un « relâchement » brusque.

<sup>15</sup> Si l'on considère la série v 71-v 74 comme un seul bloc, notre extrait se compose de sept unités : ce bloc avec les six autres vers ; le nombre d'arrangements possibles avec sept éléments :  $A_7^7 = 7! = 7 \times 6 \times 5 \times 4 \times 3 \times 2 \times 1 = 5040$ . Si l'on y intègre les possibilités de déroulement à l'intérieur du bloc fermé, le chiffre se multiplie. Il ne s'agit bien entendu pas d'arrêter un chiffre exact pour le déroulement de cette bataille, le but n'étant pas d'explorer des possibilités mathématiques, mais de montrer simplement que de multiples possibilités de déroulement existent, qui seront désignées tout simplement par N.

<sup>16</sup> Arrangement de 6 unités.

<sup>17</sup> Le commentateur, pendant qu'il « explique la signification » des vers en marge de ceux-ci, procède en effet à un anéantissement de l'ambiguïté du texte et à un comblement de ses ouvertures. La position du commentateur classique face au texte archaïque, et l'impact de sa démarche sur la structure du texte, méritent un examen approfondi qui dépasse les limites de l'actuelle démarche. Je souligne néanmoins que cet aspect fait partie de ma recherche doctorale en cours, qui aborde notamment la réécriture des récits coraniques par les exégètes classiques.

<sup>18</sup> La traduction de la variante de la version de Naḥḥās et, plus loin, des trois vers pris dans celle de Quraṣī sont les miennes. Elles sont provisoires.

## Sources citées

Bencheikh, J. E. 1989. *Poétique arabe*. Paris : Gallimard.

Blachère, R. 1966. *Histoire de la littérature arabe des origines à la fin du XV<sup>e</sup> siècle de J.-C.* Paris : Adrien Maisonneuve.

Genette, G. 1969. *Figures II*. Paris : Seuil.

Genette, G. 1972. *Figures III*. Paris : Seuil.

Husayn, Ṭ. 1926. *Fī al-Ši'r al-Ġāhili*. Le Caire : *Dār al-Kutub al-Misriyya*.

Ḥlīf, M. Y. 1998. *Buṭūlat al-šā'ir al-ġāhili wa aṭaruhā fī al-ādā al-qaṣaṣī*, Le Caire : Qibā.

Larcher, P. (traduits et commentés par) 2000. *Les Mu'allaqāt, les sept poèmes préislamiques*. Paris : Fata Morgana (Les Immémoriaux).

Larcher, P. 1994. « Fragments d'une poétique arabe. (I) Sur un segment de la *Mu'allaqa* de 'Antara : des noms propres comme "figure du langage poétique" ». *Bulletin d'Etudes Orientales XLVI*, pp. 111-47.

Lotman, I. ; Fournier, A. (traduction, russe) 1973. *La structure du texte artistique*. Paris : Gallimard.

Toelle, H. et Zakharia, K. 2003. *A la découverte de la littérature arabe*. Paris : Flammarion.

Yaqīn, S. 1997. *al-Kalām wa al-khabar : muqaddima li al-sard al-'arabi*. Beyrouth-Casablanca : al-Markaz al-ṭaqāfi al-'arabi.