

« La navette des vents »¹, essai sur le nasīb dans les *mu'allaqât*,
autour de la traduction de Pierre Larcher

Katia Zakharia
Université Lumière-Lyon II
GREMMO-UMR 5195



Synergies Monde arabe n° 5 - 2008 pp. 81-99

Résumé : *A travers l'étude du prologue amoureux des Mu'allaqât (ou nasīb), dans la traduction de Pierre Larcher, cette étude cherche à mettre en évidence la poéticité des passages examinés, leur richesse transculturelle, leur complexité structurale et narrative. Dans une première partie, l'examen de chaque fragment permet d'en souligner les particularités tout en mettant en lumière ses similitudes avec les autres passages ayant la même fonction dans d'autres poèmes. Dans une seconde partie, une synthèse programmatique met en lumière les aspects dont l'étude détaillée permettra de cerner définitivement le « genre ». Une étude de la place et fonction des anthroponymes féminins dans le corpus est proposée ensuite, à titre d'illustration, pour confirmer la faisabilité d'une telle synthèse.*

Mots-clés : *Nasīb, complexité structurale et narrative, poésie préislamique, synthèse poétique, essai.*

Abstract : *Through the study of the amorous prologue of the mu'allaqât (nâsib) in the French translation by Pierre Larcher, this paper wants to evince the poetic character of the passages under scrutiny, as well as their transcultural wealth, and their structural and narrative complexity. In the first part, each segment is examined to underline its distinctive features and, at the same time, to shed light on its similitude with other passages having the same function in other poems. In the second part, a programmatic synthesis foregrounds the aspects the detailed analysis of which will help determine the «genre». Finally, as an illustration, the study of the place and function of feminine anthroponymy in the corpus is proposed in order to confirm the operability of such a synthesis.*

Key words : *Nasīb, structural and narrative complexity, pre-Islamic poetry, poetic synthesis, essay.*

*Oui, nous, elle nous appréhendera, la mort,
Elle à nous destinée, nous destinés [à elle]²*

Il faut s'y résoudre, les admirables poèmes préislamiques dits *mu'allaqât* (poèmes suspendus, pendentifs)³, avatars probables de récits mythiques

immémoriaux, ne livreront jamais tous leurs secrets, quoiqu'ils n'aient cessé, depuis quinze siècles au moins, de retenir l'attention et de taquiner la mémoire. Par un effet de miroir, ces poèmes placent le chercheur qui, aujourd'hui, les ausculte, là où leur narrateur est fixé, osons dire « suspendu », par son propre récit : devant des vestiges captivants autant qu'estompés, dont il cherche à exhumer l'histoire et les significations, sans être tout à fait assuré d'avoir bien « reconnu la demeure imaginée »⁴, d'avoir « revu la demeure rêvée »⁵. D'autant qu'à l'écart temporel grandissant, qui sépare le récepteur de ces textes du moment où ils ont sans doute vu le jour, s'ajoute un écart culturel et subjectif : rares sont aujourd'hui, et plus rares encore seront demain, ceux qui, à l'instar de Pierre Larcher, traducteur des *Mu'allaqât*⁶ et d'autres poèmes préislamiques⁷, peuvent nourrir leur intelligence de ces textes par l'expérience, fût-elle décalée dans le temps, du nomadisme qui les façonne. De plus en plus souvent sédentaire et citadin, plus familier des chevaux-vapeur que des chamelons, des néons que des Pléiades, des tables à induction que des « pierres du foyer, noires »⁸, le récepteur verra-t-il le moment où ces poèmes ne seront plus pour lui qu'un corpus hermétique, dont il sera séparé par un abîme d'indifférence ou d'hétérogénéité, hormis quand il proclamera : « J'y fis halte, questionnant, mais comment questionner/Des [*mu'allaqât*] sourdes, éternités presque muettes »⁹ ?

Gageons qu'un tel moment ne viendra pas. Non pour quelque transcendante raison esthétique ni par conservatisme, mais parce que toute lecture est interprétation. Privé de ce qui tenait lieu de référent au récepteur contemporain du poème, le récepteur d'aujourd'hui et de demain y substituera sa lecture, réinventant le texte. La profonde résonance de ces poèmes en chacun, par les questions atemporelles qui les traversent, leur conserve une incessante nouveauté, qui vient à bout de leur archaïsme et de la caducité des modèles de vie dont ils témoignent.

Pour établir le bien-fondé d'une telle affirmation, je la mettrai à l'épreuve de l'examen de ces poèmes par le biais de leur seule traduction, ne m'autorisant que quelques rares entorses à cette démarche. J'assume ce pari risqué, que d'aucuns, qui circonscrivent la recherche à l'académisme, diront hasardeux. Le lecteur attentif ne manquera pas de voir que cette lecture est nourrie par une longue fréquentation de la version arabe de ces textes et des études leur ayant été consacrées, tant de l'auteur de la contribution que du traducteur des poèmes. Par ce *truchement*, j'espère montrer comment la part d'universel des *mu'allaqât* parle à tout récepteur disposé à entendre. Ici ou là, l'absence de données véhiculées par la langue source pourra se faire sentir. Par exemple, la polysémie de *ard al-zâ'irîn* (*mu'allaqa* de 'Antara, vers 6) : traduite par « terre de lions », elle est, simultanément, en arabe, « terre des visiteurs », option que la traduction, contrainte à un choix, ne peut restituer que par la glose. Mais parfois, inexorablement, les langues se rejoignent; ainsi, *habbu l-fanâ'* (*mu'allaqa* de Zuhayr, vers 13) : le nom arabe de cette plante de la famille des Solanées signifie littéralement « graines de l'anéantissement », une connotation funeste que rend également son nom français, la morelle.

Je ne m'intéresserai ici qu'à la première partie des *mu'allaqât*, le *nasîb* (ou « prologue amoureux »), dans lequel l'instance textuelle de l'énonciation, « le

poète-narrateur », déclare, de manière partiellement stéréotypée et pourtant, chaque fois, étonnamment originale, le manque que fait surgir en lui la trace de la présence révolue d’une aimée, dont témoignent les vestiges du campement où elle n’est plus. J’examinerai dans une première partie, chaque *nasīb* séparément, pour suggérer, dans la seconde et dernière partie, quelques éléments légitimant le regroupement synthétique de ces fragments sous un même genre¹⁰.

Le *nasīb* dans chaque *mu‘allaqa*

De même que l’origine du nom des *mu‘allaqât* pose question, la désignation du prologue amoureux par *nasīb* n’est pas sans avoir une part de mystère. Sa définition littéraire est « partie de poème composée à la louange d’une femme qu’on courtise ». Mais le terme désigne aussi celui qui appartient à la même généalogie et il renvoie à la « généalogie incontestée *surtout* du côté du père ». Dès lors, le *nasīb* littéraire référerait-il à une autre affiliation que celle de la généalogie patrilinéaire, celle liant le poète-narrateur à l’aimée absente *via* les vestiges du campement ? Et, si tel était le cas, quel en serait le lien avec le tabou du nom qui, dans l’Arabie, jusqu’au VIII^es., frappait d’exclusion sociale celui qui le transgressait ?

Si le poème ne prend sens que comme un tout organisé, l’importance dans la tradition poétique antéislamique de la rhétorique de la composition¹¹ autorise à en isoler une partie et de la traiter comme telle. Il va de soi que sa signification pleine ne saurait être mesurée que par un retour ultérieur à sa place dans l’architecture d’ensemble, une tâche excédant mon présent propos.

On peut parler de *nasīb* long ou *nasīb* court, en référence au nombre de vers et à l’importance octroyée dans le « temps du récit » aux ingrédients constitutifs du genre, dont la description du départ de la caravane, des vestiges eux-mêmes, de l’aimée ou du chagrin du poète-narrateur. Trois fragments d’une vingtaine de vers (*nasīb* de ‘Antara, Labîd et ‘Amr Ibn Kulthûm) constituent les *nasīb* longs. Trois, d’une dizaine de vers (*nasīb* d’Imru’ al-Qays, de Tarafa et d’al-Hârith Ibn Hilliza) les *nasīb* courts. Celui de Zuhayr Ibn Abî Sulmâ, en quinze vers, pose un problème de classement : est-il le plus court du premier groupe, le plus long du second, ou représente-t-il une catégorie à part ? J’ai choisi de le considérer comme le plus court des *nasīb* longs, en raison de son organisation, de la distribution du temps du récit et de la lenteur relative du rythme de la narration.

Chaque *nasīb* pourrait faire l’objet d’un long article et les nombreuses études qui leur ont déjà été consacrées, pour certaines réussies et fécondes, n’en ont pas épuisé la richesse. Dans ce sens, la brève analyse que je propose sera inévitablement incomplète. Cependant, elle propose un angle d’approche que je crois relativement original, que la démonstration justifiera en même temps qu’elle le déploiera.

Le *nasīb* de la *mu‘allaqa* de ‘Antara Ibn Shaddâd¹²

Nasīb long (21 vers)¹³, il s’ouvre sur une question qui hante toute création poétique et, plus largement, littéraire : « Les poètes ont-ils laissé pièce à poser ? » La question tisse un lien entre le bâti, de mots, du poème et celui,

de cailloux, du campement. Ce lien est renforcé par le second hémistiche « As-tu reconnu la demeure imaginée », une interrogation qui restera durablement sans réponse : les demeures dont il sera parlé sont-elles œuvres de pierres ou œuvres de pensées et de mots ? Ce premier vers vient démentir l'idée que la poésie préislamique ignorerait l'abstraction autant que la spéculation.

Le poème se poursuit par une adresse à la « demeure de 'Abla ». Ainsi définie par celle qui n'y réside plus (vers 1 à 5), la demeure est personnifiée, interpellée et saluée. Le poète-narrateur oscille entre la deuxième personne du féminin singulier (il anime la demeure et lui parle) et la troisième personne du féminin singulier (il en parle à un destinataire pris à témoin, place qu'occupe inévitablement tout lecteur ou récepteur du texte).

La demeure cède la place, par glissement, à 'Abla elle-même (vers 6), qui devient, à son tour, l'interlocutrice du poète-narrateur et, par alternance, l'objet de son discours au récepteur. La temporalité est floue : s'agit-il d'une analepse par laquelle le poète-narrateur et le récepteur remontent le temps et se retrouvent au moment où 'Abla et son clan quittaient ce qui allait devenir « la demeure imaginée » ? Ou s'agit-il d'un voyage dans la mémoire, d'un surgissement du passé au lieu même où il ne reste plus de lui que des vestiges ?

L'éloignement géographique entre le clan du poète-narrateur et celui de 'Abla rend leurs rencontres difficiles (vers 9) après que le hasard les a liés (vers 7). De ce hasard, l'amour est né et 'Abla a pris « la place de celle qu'on honore et qu'on aime » (vers 8). Mais le poète-narrateur n'est pas assuré qu'elle lui fasse le même sort : « est-ce toi qui a décidé le départ » lui demande-t-il (vers 10), pour répondre aussitôt : « oui, vos montures furent bridées par une nuit sombre », sans qu'on ne sache si ce « oui » répond à la question qui le précède, s'il ponctue le constat qui lui fait suite, ou s'il constitue une charnière jouant les deux fonctions simultanément.

Alors même que se déploie dans le texte le départ de la caravane avec son troupeau de noires chamelles laitières, que 'Abla s'en va, sortant du cadre visuel et du texte, la voilà qui s'impose de nouveau, submergeant le poète-narrateur et envahissant le récit. Dans quatre vers (13-16), qui, par-delà ce qui les différencie, évoquent une composition d'Arcimboldo, la bouche parfumée de 'Abla s'ouvre sur un jardin. Cette bouche-paysage met en relief la force poétique du texte. Certes, la bouche est une donnée concrète du visage humain et le parfum, le jardin, les plantes, l'ondée, les drachmes ou les trous sont autant de données réalistes du monde sensible. Pourtant, au moyen de ces données concrètes, sensorielles et réalistes, le poète élabore une image surréaliste, qui interdit, ou devrait interdire, que l'on aborde cette poésie de manière condescendante, pour ce qui est de sa poéticité, comme cela est parfois le cas.

Par un nouveau glissement, la bouche-paysage de 'Abla se mue en panorama et la salive-ondée en averse. L'abondance de l'eau explique la profusion des mouches (vers 18-19). Pour la tradition critique classique, il y a là l'exemple rarissime d'une image poétique inaugurale, ni reprise ni égalée. Une « pièce posée » par notre poète, répondant, *a posteriori* et en sa faveur, à la question ouvrant

la *mu‘allaqa*. En effet, ‘Antara a décrit les mouches, « remarquablement, de sorte que tous les poètes se sont abstenus d’utiliser les mêmes significations et qu’aucun n’a réussi à l’imiter », quand, habituellement, « on ne connaît pas sur terre de poète qui fut le premier à proposer à bon escient une figure fondée sur une totale analogie [...] sans que les poètes postérieurs ou contemporains, quand ils ne reprenaient pas ses termes mêmes, les pillant en partie ou s’en attribuant la totalité [comme des voleurs], ne recourent au moins aux mêmes significations [...] »¹⁴.

Le bombinement des mouches, peut-être susurrement des amants craignant d’attirer l’attention, prépare la sortie provisoire et concomitante des deux protagonistes (vers 20-21) : ‘Abla est à cheval sur sa couche et le poète-narrateur sur un noiraud bridé. La métaphore sexuelle évidente n’a pas échappé aux récepteurs. Notons que la seule couleur mentionnée dans cet extrait est la couleur noire des chamelles laitières (vers 12) et de la monture du poète lui-même (vers 20). Il est intéressant de voir ainsi valorisée la couleur qui était aussi celle de ‘Antara, poète de condition servile et de couleur noire, épris de sa cousine, la blanche et libre ‘Abla.

Le *nasīb* de la *mu‘allaqa* de ‘Amr Ibn Kulthûm

‘Amr Ibn Kulthûm a également composé un *nasīb* long (22 vers)¹⁵. A la différence de celui de ‘Antara, dans lequel les thèmes s’entremêlent pour se substituer les uns aux autres par glissements métaphoriques ou métonymiques, le découpage thématique est ici, à première vue, plus tranché : les vers 1 à 8, d’inspiration bachique, évoquent les effets jubilatoires de la boisson, libérant l’homme de son être même, sans réussir à l’arracher à la mort inéluctable. La seconde séquence (vers 9-12) rapporte un échange entre une belle, sur le point de lever le camp, et le poète-narrateur, qui l’interroge sur ce qui motive son départ, tout en lui parlant de ses hauts faits guerriers. Comme ‘Antara, le poète-narrateur surmotive le départ du clan : ce n’est plus seulement une contrainte de la transhumance, mais cela pourrait être un moyen utilisé pour le séparer de son aimée, peut-être même à la demande de celle-ci. Dans la troisième séquence (vers 13-18), le poète-narrateur abandonne le dialogue avec l’aimée pour entretenir d’elle le récepteur du poème, lui décrivant ses atours et ses charmes. Cette évocation éveille son violent chagrin qu’il exprime dans la quatrième séquence qui clôt l’extrait (vers 19-22).

L’une des caractéristiques marquantes de cet extrait est l’opposition entre les vertus lénifiantes de la boisson, décrites dans les premiers vers, et la douleur décrite dans les derniers. En effet, on aurait pu supposer que le vers 3, chantant les vins « qui libèrent l’être soucieux de sa passion », annonce par anticipation le remède à la douleur qui submergera le poète-narrateur quand il évoquera plus loin les « souvenir de la passion et désir » (vers 21). Or, il n’en est rien et la douleur est bien là, immense. De la sorte, la fin de l’extrait en éclaire différemment les premiers vers, dans lesquels le poète fait notamment reproche à une dénommée Oumm ‘Amr d’avoir dévié de lui la coupe (vers 5). En le privant de la boisson qui apporte réconfort et oubli, Oumm ‘Amr lui a-t-elle imposé prospectivement cette profonde douleur qu’il dit être inégalée ?

Cette interprétation peut être légitimée par le nom de l'échansonne : La *kunya*¹⁶ Oumm 'Amr signifie littéralement « mère de 'Amr ». Or ce surnom se superpose à celui de la mère du poète-narrateur, puisqu'il se prénomme 'Amr. L'interpellation d'une Oumm 'Amr ne peut donc être anodine. Oumm 'Amr, sevrant le poète-narrateur de vin (breuvage dit apporter l'insouciance et l'oubli), n'est-elle pas une allégorie de sa mère qui, l'ayant mis au monde, l'a mis à la souffrance ? Cette lecture allégorique peut expliquer pourquoi, dans le *nasīb* de la *mu'allaqa* de 'Amr Ibn Kulthûm, un prélude bachique précède le thème habituellement inaugural du campement. Elle explique aussi, de manière beaucoup plus convaincante qu'un discours convenu sur les rôles masculin et féminin, pourquoi le poète-narrateur, pour décrire sa tristesse (vers 19-20) quand il voit le convoi de l'aimée s'ébranler au crépuscule, dépeint par deux fois la séparation d'une mère d'avec son enfant. Mais cette lecture permet d'aller encore plus loin : si 'Amr est spécifiquement le prénom du poète-narrateur, 'Amr est aussi « le Pierre, Paul ou Jacques de la grammaire arabe »¹⁷, chacun donc ; qui peut se trouver concerné par ces propos et s'y reconnaître. L'implication du récepteur dans le discours du poète-narrateur est renforcée par les emplois alternés des premières personnes du pluriel (vers 5 et 8) et du singulier (vers 7) et nous place inexorablement devant notre destinée.

Cette hypothèse ne doit pas faire oublier le portrait de l'aimée qui s'intercale entre les deux passages. Femme-chamelonne (vers 14), femme d'ivoire (vers 15), femme de marbre ou d'albâtre (vers 18), elle est aussi femme de chair (vers 16-17) et c'est en tant que telle qu'elle possède « à la folie » le poète-narrateur (vers 17). Il faut pourtant relever, quoique le corps féminin soit évoqué dans sa nudité, que le texte laisse planer un doute sur la nature réelle des relations entre la belle et son admirateur. En effet, le vers 13 place ce dernier en position de voyeur (« Elle te laisse voir, quand tu la surprends,... ») et le vers 15 souligne l'innocence de l'aimée dont « jamais aucune paume n'a touché » le sein. S'agit-il d'un silence pudique occultant des ébats qui auraient fait suite à cette scène préliminaire, pour éviter les commentaires « des gens haineux » (vers 13) ; ou s'agit-il d'instant volés dans le cadre d'une relation espérée mais demeurée inaboutie ? Même la question directe posée dans le vers 10 (« as-tu rompu... ») ne permet pas d'y répondre tout à fait.

Le *nasīb* de la *mu'allaqa* de Labîd Ibn Rabî'a

C'est également un *nasīb* long (21 vers)¹⁸ qui inaugure la *mu'allaqa* de Labîd, le seul qui fasse mention de l'écriture, par deux fois (vers 2 et 8). D'entrée, le poète-narrateur met l'accent sur les traces effacées des campements (vers 1) sur lesquels une partie du monde naturel semble avoir sereinement repris ses droits : non sans une certaine délicatesse, la faune et la flore les ont réinvestis (vers 6-7). A l'opposé de cette reconquête paisible par une nature inoffensive, l'élément aquatique redessine le paysage (vers 4-5 et 8) avec une violence soulignée par les bruits qui l'accompagnent, tonnerres (vers 4) et grondements (vers 5). Car si Labîd, à l'instar de 'Antara, évoque l'eau, chez lui celle-ci apparaît d'abord comme l'instrument de l'érosion de la présence humaine.

Paradoxalement, dans le même temps qu'elle balaie tout sur son passage, l'eau

révèle les vestiges « comme des textes dont les plumes ont ravivé les lignes » (vers 8) et met à nu le dessin, fut-il érodé, des inscriptions (vers 2). C’est l’un des nombreux exemples par lesquels le *nasīb* témoigne de l’échec partiel de la nature, comme empêchée par elle-même, à abolir les traces de la culture. Dans ce sens, la comparaison des vestiges révélés par l’eau aux lignes d’un texte écrit va bien au-delà de la simple référence : quelle meilleure évocation de l’ordre symbolique que l’écrit ? Cette évocation de la culture est confirmée dans le vers suivant par la comparaison des mêmes vestiges à « la reprise d’une tatoueuse [...] rehaussant ses tatouages » (vers 9). Dans le monde nomade, le tatouage est la signature sur le corps humain même de l’appartenance à un clan et, par là, à l’humanité et à la culture. C’est pourquoi la présence dans divers *nasīb* du cliché « traces = tatouage » n’en affadit pas la portée, loin s’en faut.

Le processus d’érosion/révélation n’est pas inscrit dans une durée précise. Mais il est ancré dans une temporalité que le poète-narrateur définit par l’alternance des mois profanes et des mois sacrés (vers 3). La régularité du temps sinusoïdal se télescope avec le départ de la caravane (vers 11) : l’aube de ce départ, dont tout le texte porte à croire qu’elle appartient à un passé lointain, surgit dans le discours comme s’il s’agissait de l’instant présent. Projeté dans l’espace qui s’offre au regard, le souvenir devient réalité ; et l’on voit, à travers les yeux et le désir du poète-narrateur, qui mêle le « tu » et le « je », « les femmes du clan » en partance (vers 12). Remarquablement, au moment même où le récepteur se trouve entraîné, par l’interpellation du poète-narrateur et par la force de l’image qu’il formule, jusqu’à se la représenter visuellement, le charme se rompt : ce n’était que « mirage » (vers 14) ! Là où l’on voyait de dos des silhouettes féminines s’éloignant à l’horizon, surgissent le vide et l’incertitude. Non seulement l’image suggérée, comme par l’art d’un illusionniste, disparaît, mais on ne sait plus guère où se trouvent désormais la caravane et les belles qu’elle emportait (vers 17-19). Surtout, alors que l’instant du départ semble continuer à vivre, comme s’il avait conservé une éternelle immédiateté, la mémoire du poète-narrateur est déjà moins fidèle pour ce qui est de son aimée : « Mais, de Nawâr, quel souvenir as-tu ? » (vers 16). Ainsi, Nawâr apparaît assez tardivement dans l’extrait. Pour cela, il a fallu au poète-narrateur, devant le campement, réveiller les souvenirs à rebours : penser d’abord, de manière générale, à ceux qui furent là où se trouvent les traces (vers 3), puis au convoi de femmes en partance (vers 12-15), pour qu’affleure enfin Nawâr dans sa pensée et, simultanément, une question sur le souvenir qu’elle y a vraiment laissé (vers 16).

Lié à Nawâr, puisqu’il revient sur les traces de sa présence, le poète-narrateur semble néanmoins s’être fait une raison : dès lors que l’aimée est au loin, « brins ténus, forts liens, tout est rompu » (vers 16). L’inéluctable interruption du lien par les contingences de la réalité est déjà présente quand il précise que s’il interroge les vestiges, il n’en sait pas moins que l’exercice est vain (vers 10). Mais dès lors qu’il ne les en interroge pas moins, il témoigne de la persistance, hors de la réalité, d’un autre type de lien. Se dédoublant, mêlant de nouveau le « je » au « tu » qui englobe aussi le récepteur, il se/ nous prodigue des conseils : les liaisons étant « fruit du hasard » (vers 20), il n’est « rien de mieux pour qui se lie que savoir rompre ». Laissant l’impression d’être moins hédoniste que

désabusé, il conclut le *nasîb* par une incitation à partager les bons moments même si la rupture, quel qu'en soit le motif, intervient par la suite (vers 21).

Le *nasîb* de la *mu'allaqa* de Zuhayr Ibn Abî Sulmâ

Le *nasîb* de la *mu'allaqa* de Zuhayr (15 vers)¹⁹ est le plus court des *nasîb* longs. L'une de ses originalités tient au fait qu'il accorde à l'évocation des couleurs plus d'importance que les autres : les gazelles blanches (vers 3), les traces noircies et les pierres noires (vers 1 et 5), les tentures rouges des palanquins (vers 9) et, enfin, l'eau bleutée (vers 14). C'est aussi le seul des sept fragments étudiés qui mentionne expressément la durée qui sépare le moment où la caravane de l'aimée est partie de celui du retour du poète-narrateur sur les lieux. Vingt ans (vers 4) durant lesquels, comme chez Labîd, mois sacrés et profanes ont irrévocablement alterné (vers 8). Il n'est donc pas étonnant qu'au premier abord, le poète-narrateur reconnaisse à peine le campement (vers 4) dont les vestiges lui rappellent, les « retours d'un tatouage sur les nerfs d'un poignet » (vers 2), comme chez Labîd. Une fois l'hésitation passée, le poète-narrateur salue la demeure (vers 6). Pourtant, dès le premier vers, il posait le silence des vestiges comme un postulat. De manière plus nettement tranchée que les autres poètes, il dissocie ainsi, dans « l'espace littéraire », le silence inexorable des campements et le fait de s'adresser à eux. Les « objets inanimés » sont silencieux. L'insistance à les saluer ou à les interroger, reflèterait-elle des pratiques ou croyances magiques antérieures, ou ne serait-elle qu'un déplacement sur le lieu qui l'emblématise des propos que l'on voudrait adresser à l'aimée, ne saurait provoquer chez eux une parole humaine.

Changeant d'interlocuteur après avoir salué le campement, le poète-narrateur prend le récepteur à témoin des souvenirs qui lui reviennent concernant le départ de la caravane (vers 7-15), qui emportait son aimée, dont le nom, Oumm Awfâ, unique indice de sa présence dans le *nasîb*, ouvre le poème (vers 1). Il souligne l'attrait pour l'œil du spectacle du convoi des femmes « parties de grand matin, aux aurores parties » (vers 11), teignant l'aube de rouge avec les voiles de leurs palanquins et leurs franges (vers 9), comme dans la confusion dépeinte par un poète d'un autre temps et d'un autre monde, entre « une aube affaiblie » et « la mélancolie des soleils couchants ».

Une autre particularité du *nasîb* chez Zuhayr, est que la trace laissée par la caravane ne se limite pas aux vestiges du campement abandonné devant lequel le poète-narrateur se tient. Les « belles coquettes » (vers 10) laissent « en tout lieu où elles firent halte » (vers 13) des « miettes de laine teinte » (*Idem*). De campement abandonné en campement abandonné, le poète-narrateur, tel un pisteur malchanceux, identifie les indices du passage de son aimée avec un temps de retard systématique qui prolonge la séparation et l'absence. Dans les autres *nasîb*, les indices relevés sur le sol signalent la reconquête de l'espace par la nature; ici, les brins de laine teinte révèlent au contraire la persistance de la culture qu'ils permettent de suivre à la trace.

L'importance de la poursuite/quête est confirmée par le temps du récit. En effet, proportionnellement, la caravane en partance et ses pérégrinations

occupent la moitié de l'extrait (vers 7-15). L'autre moitié est consacrée à la halte devant les vestiges. Sur le plan thématique, c'est le *nasīb* le moins diversifié. La présence de deux blocs sensiblement égaux, consacrés chacun à un thème dominant, confère à l'extrait une lenteur certaine. Ce qui donne l'occasion de rappeler que des logiques narratives différentes organisent notre corpus et que, par-delà les stéréotypes, topiques, clichés et formules, nous avons des poètes différents, imprimant chacun son propre style.

Revenons à Zuhayr. C'est à peine s'il laisse deviner (vers 4 par exemple) sa tristesse. Certains récepteurs lient cette retenue à la figure du poète telle qu'il apparaît dans nombre de ses biographies, tourné vers la sagesse et peu sensible aux attraits du monde, préfigurant, peu avant l'apparition historique de l'islam, les valeurs islamiques. L'effort consenti par la critique classique pour lier les poètes préislamiques à l'islam naissant procède d'une logique patente ; en effet, toute culture humaine tente, pour asseoir ses fondements, de combler les ruptures qui la séparent de son passé mythique et historique. Mais on peut se demander s'il ne faudrait pas, plus simplement, mettre la retenue de Zuhayr, voire la relative anesthésie de sa douleur, en relation avec le temps écoulé entre le départ de l'aimée et l'instant décrit. Certes, en revenant vingt ans après sur les lieux, le poète-narrateur exprime un attachement à l'aimée qui y résidait, dont nous verrons qu'il est confirmé par son nom même. Mais force est de constater que ces vingt ans semblent avoir introduit une distance inéluctable entre lui et ses souvenirs ou sa douleur, laissant le récepteur partagé devant cette fidélité tout à la fois admirable et édulcorée.

Le *nasīb* de la *mu‘allaqa* de Tarafa

Avec le *nasīb* de Tarafa, nous abordons le premier *nasīb* court. Incluant dix vers²⁰, il est traversé par trois thèmes consécutifs. Le premier (vers 1-2) place le poète-narrateur et ses amis devant les vestiges du campement d'une dénommée Khawla, estompés tels les « restes de tatouages au revers de la main » (vers 1). C'est la troisième et dernière occurrence de ce cliché dans notre corpus. D'autre part, il est difficile de ne pas mentionner la similitude entre le vers 2 de l'extrait et le vers 5 du *nasīb* d'Imru' al-Qays (voir plus loin), puisqu'hormis le terme qui est à la rime, ils sont rigoureusement identiques. Cette similitude rappelle que les notions de plagiat ou d'imitation avaient alors une autre logique que celle qui fonde pour nous l'originalité. La citation rapportée plus haut, à propos de la description des mouches par 'Antara, l'illustre également.

Le second thème déployé (vers 3-5) est la remémoration du départ de l'aimée, déclanchée chez le poète-narrateur, comme dans tous les autres fragments, par la vue du campement abandonné. Tarafa donne de ce mouvement une image singulière et frappante : la surface irrégulière du sol désertique, éclairé par la lumière rasante de l'aube, devient une immensité liquide; les palanquins s'éloignant, portés par des montures, dont le mouvement dansant suit les irrégularités du sol, prennent l'allure de hublots et le convoi se métamorphose en un bateau se mouvant sur les vagues dans un mouvement parfois incertain (vers 3-5). Ainsi, les éléments et les êtres se confondent : terre et eau, animal et végétal (bois), chef de caravane et marin. Rapidement pourtant la

métamorphose s'inverse : le poitrail des montures était devenu proue ; voilà la proue qui devient une main vivante et humaine, séparant le sable comme celle d'un joueur au *fiyâl* (vers 5). De ce fait, l'eau redevient terre mais l'animal devient humain.

Alors que la caravane s'éloigne, surgit dans le texte la belle du poète-narrateur (vers 6-10). Elle occupe dans le temps du récit une durée équivalente à l'ensemble des deux premiers thèmes, soit cinq vers. Tarafa livre un portrait de femme « "fantastique" par la confusion faite de la femme, de la fleur et de la femelle d'animal »²¹. Pour donner à cette confusion sa pleine portée, une entorse à la démarche suivie ici, focalisée sur la traduction des poèmes, s'impose : le nom de Khawla, convoqué par Tarafa à l'ouverture de la *mu'allaqa*, signifie « gazelle ». Nous sommes loin d'être seulement en présence de la célèbre image stéréotypée : « belle jouvencelle = gazelle ». Il s'agit d'une construction figurée paroxystique. Le nom *khawla*, comme par une sorte de magie éponyme et performante, métamorphose la prénommée en une femme zoomorphe ou en un animal anthropomorphe. Métaphore remarquable fondée sur la contrainte de l'homophonie des signifiants autant que sur les éléments d'analogie entre les signifiés.

La femme-gazelle, revêtue de feuillages et ornée par les fleurs comme autant de pierres précieuses, poursuit sa transformation. Comme la bouche de 'Abla chez 'Antara, la bouche de Khawla devient un paysage fleuri et lumineux sitôt qu'elle entrouvre ses lèvres noircies au baume d'antimoine (vers 8). C'est un bel exemple du mélange dans nos poèmes d'indications « anthropologiques » concrètes et d'images poétiques de la plus remarquable facture. Le fragment livre en effet, au détour des mots et des images, des informations incidentes sur la vie quotidienne : ici, les tatouages, les lèvres teintes, plus haut les bateaux d'Adawl ou d'Eben Yâmin (vers 4). Ce type d'informations traverse au demeurant l'ensemble du corpus, habits parfumés au musc, plantes broyées, ou vin coupé d'eau...

Laissons ces considérations qui méritent à elles seules une étude, et revenons à la femme-gazelle. Il nous faut en effet nous demander - et c'est encore une autre problématique - si nous sommes en présence d'un propos exclusivement métaphorique ou si, sous-tendant ce qui, à nos yeux, est seulement une métaphore, fût-elle exceptionnelle, il n'y avait pas là, en un temps révolu, une vigoureuse croyance à caractère totémique, faisant de cet être hybride et remarquable une divinité, surprise - ou se révélant - à l'instant de ses métamorphoses. Une hypothèse que l'image qui conclut le *nasîb* ne dément pas : c'est un visage qui clôt l'extrait, enrobé de soleil, lumineux, éclatant, étincelant comme une figure astrale sacrée, encerclée par un halo; visage dont rien ne permet d'affirmer avec certitude qu'il est bien celui de Khawla ni davantage qu'il ne l'est pas (vers 9-10).

Notons pour finir que l'ordre d'apparition des thèmes dans le récit (le campement-tatouage, la caravane-flotte et la femme-gazelle) présente une temporalité inversée par rapport à l'ordre chrono-logique de l'histoire : le poète-narrateur a d'abord vu sa belle dans le campement, puis assisté au départ de la caravane, enfin, retrouvé les vestiges du campement abandonné. Son chagrin, en présence

de ces derniers, est évoqué de manière lapidaire par le biais des conseils que lui prodiguent ses amis (vers 2).

Le *nasīb* de la *mu‘allaqa* d'al-Hârith Ibn Hilliza

Court et faussement conventionnel²², le *nasīb* chez al-Hârith Ibn Hilliza met en lumière de nouvelles thématiques. Le poème ne s'ouvre pas avec un retour sur les traces du campement : c'est le moment même de la séparation des amants qu'il utilise comme point inaugural. Le poète-narrateur commence en effet par évoquer l'annonce que lui a adressée Asmâ', sa bien-aimée, qui l'a informé de son départ. Rencontrée au hasard du voisinage de leurs campements (vers 2), elle repart avec les siens dans une nouvelle transhumance. A cette occasion, le poète-narrateur va d'ailleurs énumérer les points de halte de la caravane, égrenant onze toponymes en trois vers (vers 2 à 4 inclus). Rien dans le prélude ne permet de déterminer avec certitude quand se situe le temps de la narration par rapport au temps de l'annonce faite par Asmâ'.

Le mouvement de la caravane de la bien-aimée s'accompagne de la mention de l'errance du poète-narrateur, qui la suit, sans réussir à la rattraper ni à la retrouver, ce qui suscite sa détresse et ses pleurs (vers 5). Comme d'autres poètes de *mu‘allaqāt*, Imru' al-Qays par exemple, il s'interroge sur l'utilité des larmes, ou plutôt sur leur efficacité cathartique. L'évocation des larmes est aussitôt suivie (vers 6) d'une évocation du feu. Le passage d'un thème à l'autre n'est pas fortuit ni incohérent. Il s'agit d'un glissement métaphorique : « d'une étincelle de tes yeux Hind a allumé le feu récemment qui tout là-haut la signale ». Les yeux, brûlants d'avoir trop pleuré, deviennent un brasier allumé sur une hauteur, ce qui, traditionnellement, annonçait aux voyageurs la présence d'un campement. Ce vers marque également la substitution à la première aimée d'une autre. Autrement dit, alors que les toponymes (vers 2-4) soulignent l'errance du poète-narrateur à la recherche des traces d'une introuvable Asmâ', une autre aimée, Hind, signale sa présence comme la promesse d'une consolation. Plus encore : c'est dans la détresse même du poète-narrateur que Hind puise les éléments par lesquels elle indique sa présence. Par son irruption rapide dans le texte, la substitution n'est pas sans être en partie surprenante. En effet, le récepteur aurait pu croire que le poète-narrateur était encore loin d'avoir assouvi sa passion d'Asmâ'. N'avait-il pas souligné, quand elle lui avait annoncé son départ, « de tant d'autres on se fût lassé du séjour » (vers 1) ?

Malheureusement pour lui, le feu par lequel Hind se révèle est trop éloigné ; de sorte que sa présence demeurera absente, puisqu'elle est inaccessible. Forme subtile de torture par l'espérance : le feu qui, « de très loin », éclaire le poète-narrateur (vers 7) ne lui permet guère de se réchauffer (*idem*). Quoiqu'il soit brillant telle la clarté du jour (vers 8), il est aussi visible qu'inabordable. La séparation douloureuse perdure, que la bien-aimée soit absente et ses traces estompées, ou que sa présence soit annoncée par le feu du campement, trop éloigné pour qu'elle s'y trouve encore quand le poète-narrateur aura pu y parvenir, espérant la rejoindre.

Derrière une apparente simplicité, dans les thèmes et dans l'organisation, le

nasīb d'al-Hârith Ibn Hilliza oppose, comme dans un diptyque, deux modes d'expression de l'absence et du manque. Le premier s'apparente à celui qui a déjà été évoqué à propos du *nasīb* de Zuhayr; c'est celui du « pisteur malchanceux ». Il suit à la trace Asmâ' mais c'est pour constater, de campement en campement, qu'elle n'est plus là. Le second est moins conventionnel et constitue une originalité dans notre corpus. Il inscrit l'absence, ou la séparation, dans l'instant vécu, non plus dans une trajectoire, un itinéraire ou une errance. Dans ce second cas, la bien-aimée est localisée, son campement visible mais si lointain que les effets sur la relation sont similaires. Reconnue dans un temps immobile, la présence se transforme en absence à l'instant même où l'on se met en marche pour en profiter. La présence-absence de Hind se démarque par un autre trait : en effet, les vers 7 et 8 livrent des indices explicites sur ce qu'on aurait pu logiquement supputer : il s'agit d'une scène nocturne dans laquelle le feu éclaire la nuit et se montre aussi brillant que la clarté du jour. Or, dans notre corpus, il s'agit du seul fragment de *nasīb* dans lequel la séparation des amants est nocturne. Dans les autres, il est surtout question de l'aube, parfois du crépuscule. Par contre, la nuit est habituellement, et *a contrario*, le moment favorable à la rencontre des amants.

Le passage concentre sur le feu diverses fonctions et significations. Le feu est d'abord, dans une perspective anthropologique, le signe codé de la présence d'un campement dans l'espace vide du désert. Il est ensuite, métaphoriquement, l'expression d'une irritation des yeux du poète-narrateur qui a trop pleuré. Il est, enfin, l'allégorie de la passion brûlante, d'autant plus ardente qu'elle est inassouvie.

Le *nasīb* de la *mu'allaqa* d'Imru' al-Qays

Le *nasīb*, relativement bref²³, de la *mu'allaqa* d'Imru' al-Qays est considéré comme le parangon du genre. Larcher le délimite des vers 1 à 9²⁴. J'ai choisi, pour ma part, et je m'en expliquerai, d'y inclure les vers 10 à 12. Les stéréotypes et formules qui composent ce passage, traditionnellement considéré comme le parangon du genre, en viennent à faire oublier parfois sa grande originalité. En effet, il commence, par la halte devant le campement abandonné, en compagnie d'un ou de plusieurs autres personnages²⁵ du poète-narrateur qui, debout, évoque ses souvenirs et pleure de détresse, tout en doutant de l'efficacité des larmes. Ses compagnons l'invitent à se reprendre. Il évoque à cet effet d'autres souvenirs qui ne le font que pleurer encore davantage. Ces vers, qui ne manquèrent pas de susciter des commentaires ironiques de la part des poètes novateurs²⁶, sont une remarquable pièce d'orfèvrerie.

Devant un campement qui n'est pas nommé, mais que localiseront en l'encerclant les toponymes des sites qui l'entourent (vers 1-2), le poète-narrateur réclame une halte commémorant une « aimée » qui n'est pas davantage désignée par son nom (vers 1). Si les vestiges du campement sont encore visibles, c'est parce que la navette des vents, transportant le sable, tisse deux mouvements contraires qui annulent chacun, par son action, l'action amorcée par l'autre. Les effets du mouvement doublement annulé des vents sont ceux-là mêmes qu'aurait produits l'immobilité. Les vestiges, que chaque mouvement seul

aurait effacés, demeurent intacts. Sur cet espace figé par les forces contraires des vents qui se sont abolies, annulant jusqu'à l'érosion, la nature essaie de reprendre ses droits sur le monde de la culture : les crottes de gazelles en sont la preuve (vers 3). La halte en ce lieu avive le souvenir du matin du départ de la caravane emportant l'aimée (vers 4). Remontant le temps, le poète-narrateur y assiste en spectateur ému; en disant qu'il broyait de la coloquinte (vers 5), il suggère que l'amertume de la plante le faisait pleurer. La douleur passée ne s'est pas dissipée puisque sur les vestiges du campement, ses amis le consolent et l'invitent à assumer son chagrin (vers 6), un chagrin évoqué avec plus d'insistance dans certaines des versions du poème (vers 7-8). Raisonant sur sa propre douleur, le poète-narrateur s'interroge sur l'utilité cathartique des pleurs autant que sur leur opportunité (vers 9).

On peut, c'est le choix de Larcher, clore ici le *nasīb*, considérant les vers 10 à 12 comme le récit d'un autre épisode amoureux, ces derniers ne manquant pas dans la *mu'allaqa*, au point même que le poète-narrateur joue sur la double valence du mot jour (*yawm*), désignant à la fois une unité de temps et un cycle guerrier, pour relater ses prouesses d'amant²⁷. Si je choisis néanmoins d'inclure ces vers dans le *nasīb*, c'est en raison du vers 12 dans lequel il est encore question de pleurs, si abondants qu'ils mouillent le ceinturon du poète-narrateur : ces pleurs paraissent avoir été versés devant le même lieu, durant la même halte. Dans ce cas, on peut considérer qu'après avoir exprimé ses doutes sur la valeur cathartique des larmes versées sur l'aimée anonyme (vers 9), le poète-narrateur se tourne, pour se consoler, vers le souvenir de moments agréables partagés avec deux autres belles, Oumm al-Huwayrith et « sa voisine Oumm al-Rabâb » (vers 10-12). Convoquées par leur *kunya* autant que par les traces dans l'air de leurs parfums, elles libèrent jusqu'à l'excès les larmes du poète-narrateur qu'elles étaient supposées faire sécher (vers 12).

Dans ce passage, l'air est l'élément dominant : les effets contraires des vents du Nord et du Sud ont préservé les vestiges du campement (vers 2); le vent d'Est transforme en trace olfactive de leur passage le musc dont Oumm al-Huwayrith et Oumm al-Rabâb parfumaient leurs vêtements (vers 11); enfin, dans l'une des versions du poème, la brise transporte le frou-frou de la robe de l'aimée (vers 3).

Esquisse d'une typologie/topologie du *nasīb*

On a pu s'en rendre compte aisément, les fragments présentés incluent un certain nombre de récurrences et d'analogies frappantes. Elles procèdent en partie, mécaniquement, de la poésie formulaire et des contraintes métriques, dont l'approche par la traduction ne peut être que sommaire en raison de leur nature, quel que soit le talent du traducteur (on peut citer, à titre d'exemples, les énoncés comme *'arāftu d-dâr* ou les vocatifs de type *yâ dâra ...*, etc.). Elles procèdent également du réemploi de certaines images ou clichés; c'est le cas par exemple de l'analogie entre vestiges et tatouages... Elles procèdent enfin de thèmes récurrents (le silence des campements abandonnés, la nature reconquérant l'espace, le poète-narrateur exploré etc.). Pour autant, limiter l'intérêt de cette poésie à ces seules données, comme certains le font, ou à leur part d'informations anthropologiques, reviendrait, quand le poète montre le ciel, à se focaliser sur son doigt.

Rendre justice, autant que faire se peut, au *nasīb*, c'est débusquer dans la matière même du texte, le « feuilleté sémantique », les réseaux ou isotopies, les associations d'idées inéluctables etc., les détournements et retournements imprévisibles des figures imposées autant que la manière de les réaliser avec la plus grande justesse. Les nombreuses similitudes entre nos textes, le fait qu'ils sont le produit d'un même monde, la manière dont leurs différences notables ne font pas oublier leurs points communs, cela ajouté au fait que depuis des siècles l'ensemble des *mu'allaqât* est considéré comme un tout, dont chaque pièce est en lien avec les autres, nous autoriseront à considérer que des éléments qui éclairent tel *nasīb* sont passibles de nous aider à mieux appréhender tel autre.

Éléments programmatiques d'une synthèse

Il est malheureusement impossible, dans les limites de cette contribution, de proposer une synthèse de tous les éléments susmentionnés et de tous ceux qui n'ont pu encore être abordés. C'est pourquoi, je me contenterai de signaler en 2.1, de manière programmatique, quelques pistes qui vaudraient d'être exploitées, puis j'exposerai, en 2.2, à travers l'exemple des anthroponymes féminins, la manière dont je conçois une telle synthèse.

Les toponymes dans le *nasīb* sont une première énigme qui mérite exploration. Ils paraissent à première vue avoir deux fonctions qu'il conviendra dans un premier temps de spécifier et d'isoler. Il y a ceux dont la fonction textuelle est de localiser le campement ou les vestiges abandonnés. C'est le cas par exemple de Thahmad chez Tarafa Ibn al-'Abd quand il dit : « De Khawla, les vestiges à Thahmad sont visibles » (vers 1). D'autres toponymes semblent au contraire servir à tracer des itinéraires. Al-Hârith Ibn Hilliza énumère par exemple les campements successifs d'al-Khalsa', El-Muhayyât, Saffâh, Fitâq, 'Âzib et al-Wafâ', les jardins de Qatâ', les vallées de Chourboub et les deux Chou'ba et les Ablâ'... On a donc des toponymes contingents à l'immobilité des vestiges et à la station du poète-narrateur et d'autres liés au mouvement de l'aimée et de la caravane. Mais l'étude des toponymes nécessite également une approche onomastique dont l'incidence sur nos textes n'est pas mineure. S'impose aussi, inévitablement, la confrontation de la fonction textuelle des toponymes avec leur réalité géographique. Ces toponymes auraient-ils eu pour fonction de reconstituer dans la fiction le trajet emprunté dans la réalité par telle caravane, ou les étapes d'un parcours à caractère propitiatoire, ou les stations de quelque pèlerinage révolu ? Servaient-ils seulement à faire vibrer des mots, à respecter les exigences de la métrique ou de la poésie formulaire ? Contribuaient-ils à construire les étapes d'une allégorie à travers la séparation involontaire du narrateur et de son aimée ? L'étude des multiples questions soulevées par l'*Atlas des mu'allaqât*, mis en ligne sur la bibliothèque virtuelle www.alwarraq.net, pourrait constituer un intéressant point de départ.

Autre thème fédérateur qui vaudrait d'être exploré, celui de la temporalité, centrée sur le moment du départ de la caravane et de la bien-aimée, et la manière dont chaque *nasīb* en rend compte. Ce moment, une manière de point zéro, introduit dans le poème un double mouvement : un mouvement lié à

l'action accomplie dans l'histoire et un autre mouvement, lié à la narration, puisque c'est le premier mouvement, celui qui a lieu dans l'histoire racontée, qui est le déclencheur de la narration.

La très libre expression du chagrin masculin, parfois même excessif, vaut aussi d'être analysée. Imru' al-Qays n'hésite pas à préciser que « les larmes de mon oeil coulèrent d'effusion sur ma poitrine à en mouiller mon ceinturon » (vers 12), lui qui s'interrogeait pourtant sur l'utilité thérapeutique des larmes tout en doutant de son efficacité quand ses amis l'incitaient à assumer son chagrin (vers 6). Il est frappant qu'à aucun moment, aucun de nos poètes ne conteste la virilité de l'homme qui pleure son aimée. Indissociables de ce point, la vivacité des souvenirs et la manière dont ils sont restitués doivent être étudiées.

Par-delà les personnages, la relation entre nature et culture ne peut manquer de retenir longuement l'attention. En revenant sur les lieux du campement abandonné, le narrateur semble témoigner, dans un premier temps, de sa rétrogression à l'état de nature. En effet, si les vestiges, même à peine visibles, constituent une trace qui témoigne d'une présence humaine, la faune, la flore, le minéral et les éléments naturels semblent avoir repris leurs droits sur l'espace. Zuhayr évoque par exemple « oryx aux grands yeux, gazelles blanches [...] et petits » qui « de chaque gîte, surgissent », n'éprouvant plus de crainte ni ne se méfiant du danger que pourrait représenter la présence humaine. A la différence de la partie des *mu'allaqât* consacrée au *rahîl* (voyage), dans laquelle l'opposition nature/culture est tranchée et souvent violente, la situation est ici bien plus complexe. Cette complexité témoigne d'une irréversible inscription du monde naturel dans la culture, même quand il est abandonné pour ne plus être que vestige. En effet, de manière étonnante, dans son effort même pour reprendre à l'homme l'espace qu'il a, un temps, conquis sur elle, la nature contribue paradoxalement à préserver les traces de la culture. Elle abolit elle-même ses propres effets, générant des mouvements opposés dont résulte l'immobilisme d'un temps suspendu. Nous en avons vu deux exemples frappants : celui de la « navette des vents » chez Imru' al-Qays et celui des pluies torrentielles chez Labîd.

Autre sujet d'étude, le discours sur le corps, que se soit à travers les portraits des aimées ou la projection sur l'espace d'un corps humain morcelé, particulièrement à travers la main tatouée ou la bouche-jardin. Faut-il voir dans ce morcellement un lien entre le charnel et le spatial, un résidu de panthéisme ou un zeste d'anthropomorphisme ? Cette question devra être abordée à travers le prisme des études sur le mythe autant que, de manière plus introspective ou psychologique, dans la relation entre l'absence et l'omniprésence d'un corps démesuré ou parcellaire.

Plus traditionnellement, il conviendrait de reprendre, dans une étude qui ne sépare pas poéticité et techniques poétiques, les formules, clichés, stéréotypes et lieux communs qui traversent ces textes, ou même, plus simplement, le lexique ou les tournures grammaticales récurrentes.

L'absente de tout campement

Afin d'illustrer par un exemple la faisabilité de la synthèse dont quelques éléments programmatiques viennent d'être présentés, j'examinerai dans cette dernière partie la fonction dans le *nasīb* des anthroponymes féminins. En effet, l'un des points communs à nos sept fragments est que l'émotion du poète-narrateur devant les vestiges du campement paraît liée à une figure féminine particulière. Les vestiges et le prénom de l'aimée s'emboîtent de manière telle que la règle veut que la présentification textuelle de cette figure féminine fasse de son prénom, de son affiliation tribale ou de sa *kunya*, l'ouverture du poème. Pour bien en comprendre la fonction, il n'est pas inutile d'examiner pour commencer les trois fragments dans lesquels il est, d'une manière ou d'une autre, déroge à cette règle. Les deux premiers fragments qui, en dérogeant à la règle, la mettent le mieux en exergue, sont le *nasīb* d'Imru' al-Qays et celui d'al-Hârith Ibn Hilliza.

Imru' al-Qays se contente de relier dans le premier hémistiche de son poème « un camp » et « une aimée ». Cela a été dit, il ne localise le camp qu'en nommant les sites qui l'entourent; de même, il ne donne à cette aimée aucun prénom. Peu importera ici l'effort des commentateurs pour identifier la belle ou lui forger une existence historique, comme ils le firent d'ailleurs pour les autres personnages des *mu'allaqât*. Notre poète-narrateur, lui, se contente de la dire « aimée »²⁸. Par la suite, il la comparera à deux autres, qui l'ont précédée, et qui sont, pour leur part, désignées par leur *kunyâ*, Uumm al-Huwayrith et Uumm al-Rabâb. Dans ces deux derniers cas, on peut penser qu'il s'agit probablement de jeunes mères, même si la *kunya* est parfois propitiatoire. La suite du poème montre bien que le poète-narrateur s'intéressait indifféremment à des vierges (vers 16) ou à des nourrices (vers 23) et qu'il ne répugnait pas particulièrement à donner les prénoms de ses partenaires, telles 'Ounayza (vers 18) ou Fatima (vers 26). Ainsi, l'absence d'un prénom dans le premier vers ne peut être rapportée au refus par le poète-narrateur de nommer les femmes dont il parle. Elle doit donc trouver une autre explication.

Le *nasīb* d'al-Hârith Ibn Hilliza permet de commencer à trouver cette autre explication, car il livre une clef symbolique pour lire les anthroponymes féminins qui traversent les poèmes. Dans le premier hémistiche, le poète-narrateur indique que la dénommée « Asmâ' nous a prévenu qu'elle s'en allait ». Asmâ' est un nom propre féminin, répandu dans la société ancienne comme de nos jours. Mais son homophone *asmâ'* est également le pluriel d'*ism*, autrement dit les *asmâ'* sont « les noms ». Le prénom d'Asmâ' est donc un nom qui dit tous les autres, une sorte de précipité de tous les prénoms féminins, voire de tous les noms de la langue. Ces deux poètes-narrateurs, par deux biais différents, signalent dans le *nasīb* que la figure féminine qui a pour fonction de donner sens et valeur aux vestiges du campement est, tout à la fois, une femme spécifique, LA femme absolue et toutes les femmes, potentielles ou réelles. Présente mais anonyme chez Imru' al-Qays; une, mais portant un nom qui est multiplicité de noms chez al-Hârith; elle est un idéal imaginaire, voire un paradigme, qui ne peut être aucune femme de chair et de sang.

Troisième poète à déroger à la règle du prénom inaugural lié aux vestiges, Labîd dissocie l'évocation des vestiges abandonnés et celle de l'aimée, de sorte que son *nasīb* apparaît dans un premier temps moins comme un discours amoureux que comme une évocation spéculative de la relation des humains à l'usure du temps. Même le vers 10, dans lequel il interroge, de manière convenue, les vestiges muets, ne permet pas de savoir sur quoi porte son interrogation. A partir du vers 12, l'évocation du convoi de femmes en partance ancre le passage dans les paramètres définissant le *nasīb* traditionnel. C'est enfin dans le vers 16 que ce dernier s'imposera définitivement, quand le poète narrateur évoquera Nawâr, pour spécifier dans le vers suivant qu'elle est fille des Murra. Cette évocation impose une relecture rétrospective : le récepteur interprétera les premiers vers en considérant que, d'entrée, les vestiges évoqués réfèrent à Nawâr.

Les autres poètes-narrateurs, même Tarafa et sa femme-gazelle évoquée plus haut, nous ramènent en apparence sur un terrain moins meuble, là où les aimées ont un nom qui les spécifie, les identifie et les relie explicitement, dès le début du poème, au campement dont il est question.

Ainsi, 'Antara évoque d'entrée la « demeure de 'Abla » (vers 2), pour répéter le prénom de son aimée dans le second hémistiche du même vers, puis vers 4. Il va ensuite la désigner par son surnom Oumm al-Haytham (vers 5), enfin par son affiliation clanique, fille de Makhram (vers 6). 'Abla est donc triplement définie socialement : par son propre prénom, par sa descendance et par son ascendance.

Tarafa commence son poème en signalant « De Khawla, les vestiges [...] sont visibles » (vers 1). Il va ensuite évoquer l'affiliation tribale de Khawla (vers 3). Une fois posé ce cadre qui respecte autant les usages sociaux que poétiques (les vestiges sont à Khawla et Khawla à son clan), il se laissera emporter dans la dernière partie du *nasīb*, dans les vers étonnants abordés plus haut, ouvrant le poème sur le mythe.

Zuhayr inaugure son poème, en nommant l'aimée par la *kunyâ* Oumm Awfâ. Il faut ici souligner le lien du prénom Awfâ et du superlatif *awfâ* (le/la plus fidèle). Oumm Awfâ, littéralement « Mère d'Awfâ » ou « mère du plus fidèle », peut également signifier « Celle qui a le plus fidèle [amant] ». Car les termes père et mère s'utilisent parfois pour signifier l'appartenance comme dans l'expression « Oumm 'uyûn sûd », « Mère d'yeux noirs », signifiant « celle qui a les yeux noirs ». Chez Zuhayr, le nom de l'aimée, seule trace dans le *nasīb* de sa présence, établit un lien entre elle et le poète-narrateur dont il emblématise la fidélité : n'est-il pas revenu vingt ans plus tard se souvenir de sa présence en ce lieu ? Plus que l'identité de l'aimée, c'est à l'évidence la fidélité de l'amant qui est centrale dans cet extrait.

Enfin, nous avons eu l'occasion d'aborder plus haut les pistes de réflexion que soulève dans le *nasīb* de 'Amr Ibn Kulthûm la désignation de l'échansonne par la *kunyâ* Oumm 'Amr, utilisée par deux fois.

Quel que soit le *nasīb*, nous observons que le prénom de l'aimée, présent ou absent, est surdéterminé, quoique la règle postérieure selon laquelle il doit être cité à l'entame du poème ne s'applique que dans quatre poèmes sur sept. L'aimée d'Imru' al-Qays est anonyme, comme s'il n'était plus sûr

de savoir laquelle de ses nombreuses amantes il pleure contextuellement, ou s'il les pleurait toutes; ou peut-être emblématise-t-il l'absence de l'aimée par l'absence de son prénom. Vide du prénom chez Imru' al-Qays, trop plein chez al-Hârith : le prénom de son Asmâ' porte en lui tous les noms. Labîd doit activer sa mémoire pour y retrouver Nawâr. Le lignage de 'Abla s'impose à 'Antar, l'amoureux sans lignage. Femme-gazelle, Khawla se métamorphose jusqu'à ce qu'on ne sache plus si elle est humaine, animale ou divinité astrale. Enfin, Oumm 'Amr, qui peut être la mère du poète-narrateur, peut devenir par son nom la mère de tout un chacun. Partout présente, « ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre », l'aimée que le poète-narrateur évoque à l'ouverture de sa *mu'allaqa* est en tous cas l'absente de tout campement.

Notes

¹ Larcher, 2000, p. 47. Lorsqu'un vers spécifique sera cité, le renvoi se fera de la manière suivante : Larcher, 2000, p. X, nom du poète, numéro du vers. Ici, par exemple, Larcher, 2000, p. 47, Imru' al-Qays, v. 2.

² Larcher, 2000, p. 87, 'Amr b. Kulthûm, v. 8.

³ On ignore l'origine du terme. Rappelons que, depuis le X^e siècle, l'explication fort répandue, selon laquelle on aurait suspendu les poèmes sur les murs de la Ka'ba est considérée comme fantaisiste.

⁴ Larcher, 2000, p. 31, 'Antara, v. 1.

⁵ Larcher, 2000, p. 77, Zuhayr, v. 4.

⁶ Larcher, 2000, p. 77, Zuhayr, v. 4.

⁷ Larcher, 2004.

⁸ Larcher, 2000, p. 77, Zuhayr, v. 5.

⁹ Larcher, 2000, p. 117, Labîd, v. 10. Dans le texte : Des [roches] sourdes.

¹⁰ Genre est utilisé ici pour « convention pragmatique : cela veut dire que l'oeuvre en relève non comme *texte* mais comme *acte*, comme *effet*, comme interaction sociale (voilà sa dimension rhétorique). Le genre permet à l'auteur de faire reconnaître son oeuvre comme acte spécifique ». (<http://www.fabula.org/compagnon/genre2.php>)

¹¹ La place de la rhétorique de la composition dans le Coran, dont l'étude est dans l'air du temps (avec parfois des prémisses irrecevables), ne saurait faire sens que parce la même logique gouvernait la poésie préislamique.

¹² Deux études de la *mu'allaqa* de 'Antara ont retenu mon attention, l'étude confirmée présentée dans Larcher, 1994 et un DEA prometteur soutenu sous ma direction en 2004 par monsieur Iyas Hassan.

¹³ Larcher, 2000, p. 31-33.

¹⁴ Verdict attribué au célèbre polygraphe Jâhiz (m. 869).

¹⁵ Larcher, 2000, p. 87-89.

¹⁶ La *kunya* est un surnom qui croise les liens généalogiques et la métonymie : une personne est nommée par son statut de père, ou mère, d'Un(e) tel(le); de fils, ou fille, d'Un(e) tel(le). Constitutive du « nom propre », elle peut se substituer au prénom.

¹⁷ Larcher, 2000, p. 43.

¹⁸ Larcher, 2000, p. 117-119.

¹⁹ Larcher, 2000, p. 77-78.

²⁰ Larcher, 2000, p. 61.

²¹ Larcher, 2000, p. 60.

²² Larcher, 2000, p. 103.

²³ Larcher, 2000, p. 47-48.

²⁴ Larcher, 2000, p. 46.

²⁵ Le texte arabe a fait l'objet de multiples interprétations. Le poète est accompagné au moins d'une personne, le plus probablement deux, peut-être davantage.

²⁶ « Dis à celui qui, faisant halte, debout, pleure sur les traces estompées d'un campement : T'asseoir pour ce faire n'est guère préjudiciable » proclame par exemple Abû Nuwâs (mort en 815).

²⁷ Larcher, 2000, p. 48-49, Imru' al-Qays, v. 13, v. 14, v. 18, v. 23, v. 25.

²⁸ Si le récepteur de notre temps peut être arrêté par la forme du terme arabe employé, *habîb*, aujourd'hui utilisé pour le masculin, cela « découle du fait que les adjectifs de forme *fa'il* sont primitivement épiciens : c'est l'apparition ultérieure d'un féminin, qui fera prendre la forme de départ pour un masculin » (merci à Pierre Larcher pour cette remarque linguistique).

Travaux cités

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

Larcher, P. traduits et commentés par) 2004. *Le Guetteur de mirages. Cinq poèmes préislamiques d'al-A'shâ Maymûn, 'Abîd b. al-Abras et al-Nâbigha al-Dhubyanî*. Paris et Arles : Sindbad/Actes Sud.

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.