



HAL
open science

Genres poétiques et intra-textualité dans *Sîrat al-Malik al-Zâhir Baybars* : L'exemple des trois premiers volumes

Katia Zakharia

► To cite this version:

Katia Zakharia. Genres poétiques et intra-textualité dans *Sîrat al-Malik al-Zâhir Baybars* : L'exemple des trois premiers volumes. *Arabica*, 2004, *Sîrat al-malik al-Zâhir Baybars de l'oral à l'écrit/From Performance to Script*, 51, pp.189 - 211. 10.1163/157005804322783591 . hal-01456690

HAL Id: hal-01456690

<https://hal.science/hal-01456690>

Submitted on 5 Feb 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Genres Poétiques et Intra-Textualité dans *Sīrat Al-Malik al-Zāhir Baybars* : L'exemple des Trois Premiers Volumes

Par
Katia Zakharia
Université Lumière Lyon 2 *

Comme l'a signalé Georges Bohas dans sa contribution à ce numéro¹, nous avons pu, dans notre édition commune du texte arabe de *Sīrat al-Malik al-Zāhir Baybars*² (dans la recension de Damas), établir avec l'aide précieuse de l'informatique que cinquante-quatre citations poétiques, figurant dans les trois premiers volumes, se retrouvaient dans un ou plusieurs autres ouvrages.

Pour quarante-six de ces citations, il est légitime de parler d'emprunt. Elles sont en effet puisées dans un ouvrage relevant du patrimoine classique savant ; trente-trois ont pu être associées au nom du poète, célèbre ou moins connu, qui les a composées³. Lorsque les vers empruntés ne figurent que dans des sources tardives, ou y figurent aussi, on pourrait être tenté d'attribuer leur circulation entre les deux littératures au fait que les parois séparant 'amma et ḥāṣṣa avaient commencé, aux alentours du XIV^e siècle, à perdre de leur étanchéité ; a fortiori plus tard. Pour autant, cet argument ne saurait servir à relativiser notre hypothèse selon laquelle le(s) "compositeur(s)"⁴ du Roman aurai(en)t été cultivé(s), car une telle relativisation devient impossible quand on observe que certains vers ne figurent que dans une seule source connue et composée à une période bien antérieure. C'est le cas pour un vers mentionné à deux reprises⁵ et emprunté à la *Yatīma*⁶. On peut y associer un autre⁷ ne figurant que dans la *Yatīma* et le *Ši'r wa-al-šu'arā*⁸. L'absence de ces vers dans les sources classiques postérieures porte à proposer deux interprétations : la première consisterait à penser qu'ils auraient circulé oralement pendant des siècles sans retrouver de place dans le patrimoine écrit ; cela paraît

* Depuis 2015 CIHAM UMR 5648

¹ Voir *supra* p. 3-32.

² *Sīrat al-Malik al-Zāhir Baybars ḥasab al-riwāya al-šāmiyya ḥaqqāqa-hu wa-'allaqa 'alay-hi Ğūrğ Būhās wa-Kātyā Zaḥariyya*, Damas, Publications de l'Institut Français de Damas ; 2000, volume 1 ; 2001, volume 2 ; 2002, volume 3.

³ Sur l'identité de ces poètes, voir *infra* l'article de G. Bohas.

⁴ En l'état actuel de la recherche, je préfère ce terme à celui d'"auteur", quoiqu'il soit très tentant, au vu des particularités du texte et des éléments désormais connus de son histoire, de risquer l'hypothèse d'un auteur au sens habituel du terme. Mon "compositeur" est l'instance élaborant le texte, dans ce qu'elle a de mouvant, qu'il soit un ou plusieurs personnages.

⁵ *Baybars*, 1, p. 173 et 3, p. 83.

⁶ Ouvrage du IX^e s. Son auteur, Ta'ālibī est mort en 1038.

⁷ *Baybars*, 3, p. 337.

⁸ Ouvrage du IX^e s. Son auteur, Ibn Qutayba, est mort en 889.

peu probable, notamment quand on admet que les encyclopédies tardives, à l'instar du *Mustaṭraf*, ne se sont pas limitées à consigner les vers figurant dans les grands manuscrits savants.

La seconde interprétation, qui a ma préférence, consisterait à admettre que le "compositeur", familier des ouvrages tardifs, connaissait aussi des ouvrages plus anciens, au moins la *Yatīma*. Et, n'aurait-il connu que ce seul document, cela vaut d'être relevé et mérite de retenir l'attention.

En revanche, parler d'emprunts devient plus délicat pour les huit citations figurant à la fois dans le *Roman* et dans les *Mille et une Nuits*. Au sujet de ce dernier ouvrage, je reprends à mon compte la remarque de G. Bohas⁹ selon laquelle une partie de l'information nous échappe à l'heure actuelle, car nous ne disposons pas d'une version électronique des autres *siyar*¹⁰ ; autrement dit, qu'il reste à vérifier quels vers circulent entre l'ensemble des Romans pour parvenir à déterminer si ces ouvrages se les empruntaient les uns aux autres ou s'ils les puisaient également dans la mémoire collective, voire à une même source. À revoir aussi, ultérieurement, par comparaison avec le thesaurus d'un million de vers, disponible depuis peu, et encore inexistant quand nous avons entrepris ce travail¹¹, si d'autres citations ne trouvent pas leur pendant dans la littérature savante.

Ces deux dernières remarques n'empêchent pas de souligner déjà une interpénétration plus importante que beaucoup le pensaient jusqu'ici entre la littérature savante et cette littérature populaire, amenant à réviser un certain nombre d'affirmations considérées à ce jour comme définitives sur le patrimoine populaire en langue arabe. Dans cet article, je traiterai l'ensemble des citations poétiques figurant dans les trois premiers volumes du *Roman*, que leur auteur soit identifié ou non. Je commencerai par décrire rapidement l'ensemble du corpus. Je m'intéresserai ensuite à sa distribution par genres poétiques, puis aux marques textuelles annonçant ces citations et, enfin, aux personnages qui les déclament.

1. Nombre et distribution des citations poétiques

Les citations poétiques dont nous avons pu identifier l'origine ne constituent qu'une partie de celles contenues dans les trois premiers volumes de l'édition du texte arabe (les trente premiers des deux-

⁹ Voir *infra* p. 29.

¹⁰ On pourrait imaginer en faire une lecture linéaire exhaustive, un crayon à la main. Tout en admettant sans peine qu'il y a eu une vie avant l'informatique (et qu'il y en aura probablement plus d'une autre après), je préfère cependant confier au traitement automatique les aspects mécaniques de l'établissement de la documentation.

¹¹ Principalement, rappelons-le, à partir de la bibliothèque virtuelle www.alwaraq.com et du CD Rom *al-Mawsū'a al-šī'riyya*, archivant un corpus de 500 000 vers. Une nouvelle *Mawsū'a al-šī'riyya* rassemblant plus d'un million de vers n'a pu être consultée pour ce travail.

cents fascicules du manuscrit)¹². En effet, ces volumes incluent au total 135¹³ citations poétiques, représentant 631 vers. La source de 40% de ces citations a donc pu être identifiée, en l'état actuel de la recherche. La répartition de la totalité de ces citations varie selon les fascicules et, partant, les volumes :

- 28 citations dans le premier volume (dont 08 identifiées) soit 28,6% ;
- 31 citations dans le second volume (dont 09 identifiées) soit 29% ;
- 76 citations dans le troisième volume (dont 35 identifiées) soit 46%.

Si le nombre de citations s'accroît d'un volume à l'autre, cette progression ne peut être présentée comme une constante : le travail sur le prochain volume, sous presse à l'heure où j'écris¹⁴, permet déjà de le dire. Reste à déterminer, mais il faut pour cela que l'édition soit plus avancée, si ce nombre varie de manière sinusoïdale ou aléatoire.

2. Les "genres" poétiques

Principales caractéristiques du corpus en vers

Les thèmes abordés, les clichés, formules et topiques utilisés dans les vers, permettent de les classer et, de manière plus générale, de les répertorier selon un certain nombre de "genres" poétiques connus. Comme il n'est pas possible d'examiner dans le détail toutes ces citations dans le cadre du présent article, je commencerai par une rapide description de l'ensemble des composantes génériques de ce corpus et de leur distribution par genre ; puis, je montrerai, au moyen de trois exemples examinés de plus près (*gāzal*, *ḥamriyya*, *martiyya*), comment les vers prennent sens, contextuellement, dans la dynamique interne du *Roman*. Les "genres" qui dominent les citations poétiques, que ce soit en nombre de citations ou en nombre de vers sont la poésie sapientielle¹⁵ et le *fāḥr* (le plus souvent mêlé de *tahriḏ*, en tous cas généralement lié aux batailles¹⁶).

¹² Rappelons que ces trois volumes représentent trente fascicules sur deux cents.

¹³ Pour alléger la lecture, j'utiliserai les chiffres arabes pour tout ce qui concerne la description de la composition de ce corpus.

¹⁴ Parution prévue fin 2003.

¹⁵ J'entendrai ici par sapientiel, tout extrait vers exprimant une part de sagesse et/ ou de conseil, même s'il peut être secondairement rapporté à une autre typologie.

¹⁶ Thème majeur de la *Sīra*, les batailles (dans leurs descriptifs, rites, rituels, ou formules littéraires) sont d'ailleurs examinées dans ce même numéro d'*Arabica*, dans leur dimension terrestre (J.-P. Guillaume) et maritime (A. R. Vidal Luengo) ; voir respectivement, p. 55-76 et 162-188.

Les citations à caractère sapientiel sont au nombre de 57 (soit 42% du corpus¹⁷). Elles traitent de ces thèmes convenus que les héros doivent pourtant avoir à l'esprit pour se débrouiller avec les réalités du monde. Elles rappellent ainsi que la roue tourne, que la Providence veille, que les bienfaits sont récompensés par les nobles et méconnus par les lâches, qu'il ne convient pas de divulguer les secrets, que les amis sont rares dans l'adversité, qu'il ne faut pas minimiser la jalousie meurtrière des adversaires et des méchants, que l'argent mène le monde... Prises isolément, quelques-unes de ces citations pourraient être rattachées à d'autres "genres" poétiques, comme ceux que l'on désigne par *ṣakwā al-dahr* ou *iḥwāniyyāt*. J'ai considéré ici que si ces derniers se différencient par leur unité thématique et — éventuellement — par leur nombre de vers, on pouvait néanmoins les inscrire dans le cadre de la production poétique à portée sapientielle, si on en retient une définition élargie, d'autant que les citations examinées ici sont généralement courtes : totalisant 121 vers pour 57 citations, elles sont 79% à être composées seulement d'un ou de deux vers (27 dans le premier cas et 19 dans le second). Les personnages les plus divers les mentionnent pour appuyer les propos qu'ils adressent à leur entourage ou pour se conforter eux-mêmes dans leurs convictions.

Il faut noter que sept de ces citations sont récitées par le *rāwī*, qui intervient pour déclamer des vers à treize reprises (dans les trois volumes) ; ses six autres interventions relèvent du *ḡazal* (voir ci-dessous). Cette distribution permet de signaler déjà que le *rāwī*, qui n'a pas le monopole des thèmes poétiques dont il use lui-même, est exclu de certains types de poésie réservés aux héros intradiégétiques¹⁸, tels le *fahṛ* ou le *madīḥ*.

Les vers à caractère sapientiel

Dans les vers à caractère sapientiel, deux citations méritent d'être abordées un peu plus en détail. La première comprend seize vers¹⁹. Il s'agit d'un poème récité par le vizir Šāhīn devant ses collègues, pour les inciter à se réconcilier avec Baybarṣ contre lequel ils ont comploté et qui a décidé de ne plus avoir affaire à eux. Ces vers, qui font l'éloge de l'amitié, examinent son sens profond et décrivent les

¹⁷ *Baybarṣ*, 1, p. 22, 24, 26, 28, 31, 33, 34, 36, 42, 44, 70, 144, 170, 178, 179, 190, 252, 263, 309, 317 ; *Baybarṣ*, 2, p. 41, 48, 49, 125, 128, 137, 279, 335, 337 ; *Baybarṣ*, 3, p. 27, 46, 59 (2), 74, 75, 76, 102 (2), 104, 141, 174, 188, 189, 208, 225, 270, 279, 285-6, 286, 297, 326, 335, 337, 342, 343, 359.

¹⁸ Terme emprunté à G. Genette. Ces héros apparaissent à l'intérieur du récit rapporté par le *rāwī* qui y est lui-même extérieur. Cette configuration diffère de celle où, comme dans les *Maqāmāt* par exemple, le *rāwī* se retrouve parfois dans les deux positions.

¹⁹ *Baybarṣ*, 3, p. 188.

comportements qui l'expriment, peuvent être rapportés sur le plan thématique, hors contexte, aux *ihwāniyyāt* alors que leur fonction dans le récit relève du conseil. En réalité, c'est l'amitié qui lie Šāhīn et Baybarṣ qu'ils décrivent et non celle qui lierait ce dernier aux autres vizirs et chefs militaires, qu'ils paraissent décrire. Le vizir Šāhīn n'ignore pas que ses pairs n'ont pour Baybarṣ ni estime ni affection ; il feint de croire à leur sincérité parce qu'il entend les amener à présenter leurs excuses à celui sans lequel le pouvoir se transformera en chaos. Une autre citation de neuf vers²⁰ peut être considérée comme le contre-point thématique de ce poème. Loin de peindre un mode de relations idéal fondé sur l'estime, le respect et l'affection, l'aubergiste Muḥammad Maṅgak, auquel je reviendrai, y affirme crûment tout son mépris pour le rôle social de l'argent, qui inverse les valeurs, les certitudes et les vertus et parvient à dominer le monde : l'avidité de ses adversaires a précipité sa déchéance mais Baybarṣ interviendra pour le restaurer dans ses droits et sa dignité.

Les vers de *fahṛ*

25 citations (soit 18,5% du corpus) relèvent du *fahṛ*²¹. Elles totalisent 156 vers (soit près du quart du total). L'essentiel des propos qui y sont abordés a un caractère directement guerrier. Importantes sur le plan numérique, ces citations n'en sont pas moins réservées à des situations spécifiques : quatorze sont déclamées par des *fidāwiyyeḥ*²² et quatre par Baybarṣ au moment même où ils entrent sur le champ de bataille²³, rappelant ainsi la tradition pré-islamiques d'associer jactance et invectives pour se donner du courage. En effet, si ces vers contiennent une part non négligeable d'attaques verbales contre l'ennemi, celui-ci, dans la plupart des cas, est trop éloigné pour les entendre. Ils visent donc moins la déstabilisation de l'adversaire que l'auto-émulation et/ ou l'encouragement des troupes. Si ces poèmes puisent leurs racines dans le passé pré-islamique, ils s'en démarquent systématiquement : le dernier vers est toujours associé à l'islam²⁴, par le biais d'un éloge sacralisant le prophète Muḥammad. Ce vers transforme rétrospectivement la signification de l'ensemble, valorisant le courage brutal²⁵ revendiqué par le récitant en le mettant au service de la foi. Certes, la

²⁰ *Baybarṣ*, 3, p. 279.

²¹ *Baybarṣ*, 1, p. 151 ; *Baybarṣ*, 2, p. 89, 113-14, 189, 211, 212, 296 ; *Baybarṣ*, 3, p. 71-2, 206, 209-10, 229, 230, 249, 256, 257 (2), 257-8, 258, 324, 350 (2), 351, 352, 352-3, 354-5.

²² Les héros ismaéliens de la *Sira*.

²³ Sur les rituels et formules propres à ces batailles, voir *infra*, la contribution de J.-P. Guillaume.

²⁴ Parfois, une autre allusion à Allah ou à l'islam traverse le poème.

²⁵ La plupart des images traitent, dans une sorte de "sereine violence", des effets du combat au corps à corps ou à l'arme blanche.

présence d'une telle poésie n'a rien de surprenant dans un roman guerrier ; il n'en est pas moins intéressant de relever qu'elle est, le plus souvent, directement associée à des actions qui en authentifient le bien-fondé. Il ne s'agit pas de se proclamer courageux, mais de l'être et de le démontrer, en réalisant dans les faits les actes héroïques que l'on s'est attribué dans les vers (que ce soit par l'évocation de souvenirs ou par l'anticipation). Il ne s'agit pas davantage d'être courageux pour imposer sa force ou sa puissance, mais de l'être pour servir l'avènement d'un ordre islamique. Par ailleurs, en l'état actuel de notre recherche et malgré leur caractère fortement stéréotypé, seules quatre de ces citations incluent des segments ou des fragments pris chez d'autres poètes. Les emprunts au patrimoine classique sont ici plus de deux fois moins importants que pour l'ensemble du corpus. Ce n'est pas faute d'une représentation de ces thèmes dans ce patrimoine mais plutôt, et malgré la stéréotypie, en raison d'une nette personnalisation : les guerriers de la fiction rappellent leurs hauts faits et se glorifient de leur généalogie (notamment en référence à d'autres épisodes de la *Sīra* que ceux où les vers sont déclamés). En d'autres termes, c'est la nécessité narrative qui impose ici de manière patente et directe le contenu des passages versifiés. Le combattant trace par ses mots son auto-portrait idéalisé et finalisé au service de sa foi puis se lance dans le combat pour agir en conformité avec cette image.

Les vers de *madiḥ*

En ce qui concerne le *madiḥ*²⁶, son importance se mesure moins au nombre de citations (16) ou au nombre de vers (66) qu'à ce qui peut être désigné comme sa "spécialisation"²⁷. En effet, malgré la profusion de personnages principaux ou secondaires susceptibles de faire l'objet d'un éloge ou d'un panégyrique dans la *Sīra* (notables, chefs militaires, divers vizirs ou princes, rois musulmans ou francs, etc.), cette poésie a deux héros seulement pour destinataires, à une exception près. Le premier destinataire du *madiḥ* est al-Ṣāliḥ Ayyūb. Jusqu'à sa mort (au début du troisième volume), c'est également le seul. Après son décès, on trouve le cas particulier de deux vers d'éloge récités par Baybarṣ pour accueillir le vizir Ṣāhīn qui lui rend visite, espérant le convaincre de renoncer à son deuil solitaire pour reprendre pied dans la vie de la cour. Par la suite, le *madiḥ* n'a plus que Baybar pour objet. Autre particularité : si les éloges servent parfois de prélude à une requête (demande de

²⁶ *Baybarṣ*, 1, p. 38, 193, 271, 284 ; *Baybarṣ*, 2, p. 129, 216, 257, 258, 298 ; *Baybarṣ*, 3, p. 61 (2), 191-2, 199, 259, 344, 355.

²⁷ *Baybarṣ*, 1, p. 38, 193, 271, 274 ; *Baybarṣ*, 2, p. 129, 216, 257, 258, 298 ; *Baybarṣ*, 3, p. 61 (2), 191-2, 199, 259, 344, 355.

soutien, de pardon...), ils n'ont jamais de lien avec une récompense d'ordre matériel. Les destinataires sont à l'évidence traités comme les titulaires du pouvoir mais à aucun moment comme de potentiels mécènes, pas même quand leur générosité est soulignée. Sur neuf fragments adressés au roi al-Ṣāliḥ Ayyūb, c'est d'ailleurs Baybarṣ lui-même qui en récite cinq. Le lien tissé par le *madīḥ* entre les deux monarques conforte leur statut particulier dans le *Roman*. Ils sont, chacun à sa manière et selon son style, pareillement dignes de l'autorité qui leur est confiée et des compliments qu'on leur adresse.

Après cette présentation rapide des vers à caractère sapientiel, ceux relevant du *madīḥ* ou du *fāḥr*, j'aborderai maintenant successivement et de manière un peu plus détaillée, les citations relevant de la poésie amoureuse, bachique ou élégiaque.

3. Les vers de *ḡazal*

Les vers d'amour, qu'ils soient de *nasīb* ou au *ḡazal* (*ḡilmānī* inclus), sont représentés par 21 citations (soit 15,5% du corpus), dont 12 ont un auteur identifié (soit 57% du corpus, c'est-à-dire largement au-dessus de la moyenne générale). Comme cela a été précisé plus haut, six de ces citations sont rapportées par le *rāwī*²⁸, ce qui constitue près de la moitié de ses interventions, le reste étant consacré aux vers sapientiels. L'objet des vers d'amour, leur insertion dans le *Roman* ou leur détournement sont autant d'éléments qui informent le lecteur sur l'arrière-plan du récit. Ainsi, à trois reprises, ces vers servent à parler de l'amour d'une mère pour son enfant. À deux volumes d'intervalle, Sitt al-Ṣām²⁹ et Ṣaḡarat al-Durr³⁰ citent le même vers, sensiblement dans les mêmes circonstances. La première le déclame en confiant son fils adoptif Baybarṣ au vizir Naḡm al-Dīn al-Bunduqdārī (qui doit le conduire en Égypte), et la seconde en confiant son fils Ḥalīl à Baybarṣ (qui veut le porter sur le trône). Dans les deux cas, la citation est précédée par le même acte : la mère prend la main de son fils et la met dans la main de celui auquel elle le confie. Enfin, dans ces deux exemples, le vers d'amour est déclamé en présence de celui qui en est l'objet, tout en étant adressé à un tiers. Ce sont également des vers de *nasīb* que récite la reine chrétienne convertie à l'islam, Maryam al-

²⁸ *Baybarṣ*, 1, p. 199 ; 2, p. 248 ; *Baybarṣ*, 2, p. 249-50 ; 3, p. 36 ; *Baybarṣ*, 3, p. 47 ; 3, p. 177.

²⁹ *Baybarṣ*, 1, p. 173. Grande dame damasquine inspirée par une demi-soeur de Saladin, elle joue un rôle fondamental dans la formation de Baybarṣ.

³⁰ *Baybarṣ*, 3, p. 83. Inspirée par la reine historique homonyme.

Zunnāriyya³¹, après avoir été contrainte à abandonner son nouveau-né sur une île déserte, comptant sur la providence pour le sauver de la mise à mort certaine qui l'attend si elle le garde à ses côtés. Ces occurrences étant les seules dans lesquelles des vers d'amour sont récités par des femmes, il est possible de dire qu'utilisé par un personnage féminin dans notre corpus, le *ḡazal* exprime l'amour maternel. De manière plus générale, le *Roman*, s'il évoque régulièrement, le plus souvent de manière allusive, ce qui peut se passer entre un homme et une femme, est assez silencieux sur la façon dont cela est vécu par les femmes et à peine plus bavard pour ce qui est des hommes³². Une seule exception, mais elle est en prose : la description des émois (aussi physiques que naïfs³³) de Maryam al-Zunnāriyya³⁴ en présence de Ma'rūf, émois pour lesquels elle se fera rappeler à l'ordre à deux reprises, et par l'intéressé et par le prisonnier musulman dont elle a fait son confident³⁵.

Deux autres poèmes³⁶ détournent les vers d'amour de leurs objets traditionnels. Il s'agit de ceux récités par le derviche derrière lequel se cache Šīḥā Ġamāl al-Dīn, ce champion du déguisement et précieux allié de Baybarṣ. Dans les deux cas, il utilise le *ḡazal* pour exalter l'amour du divin. Mais, s'il parle de Dieu, son discours s'adresse directement à Baybarṣ auquel il a un message à transmettre. Il le fait une première fois en lui remettant le poème par écrit, la seconde en le déclamant. Mais il arrive aussi à Šīḥā d'utiliser le *ḡazal* dans un cadre plus usuel. Déguisé en Bakrūma, jeune aubergiste chrétien, il agrmente une soirée en chantant un poème d'amour à la demande de son entourage³⁷ qui le prend pour l'enfant prodigue enfin de retour. En effet, le véritable Bakrūma chantait fréquemment ces vers avant de quitter les siens. Le *rāwī* précise que Šīḥā les avait mémorisés quelques instants plus tôt.

Inversement à l'utilisation par le derviche de vers parlant des amours humaines dans un contexte mystique, le récit détourne deux vers d'Ibn al-Fārīd, relevant expressément du *ḡazal* mystique, pour parler des amours humaines³⁸ : ils servent au *rāwī* à expliquer l'état de trouble dans lequel s'est

³¹ *Baybarṣ*, 2, p. 277. Voir K. Zakharia, « A quoi rêvent les jeunes filles... ou les versions arabes de l'histoire de Maryam la Ceinturière », *Langues et littératures du Monde Arabe (LLMA)*, 3, 2002.

³² J'y vois, pour ce qui me concerne, moins un effet de censure qu'un effet de pudeur.

³³ *Baybarṣ*, 2, p. 247.

³⁴ Homonyme d'une héroïne des *Nuits* rappelons-le.

³⁵ Cela ne doit pas conduire à penser que les femmes ne jouent pas un rôle dans le *Roman*. Voir K. Zakharia, « Les principales figures de femmes musulmanes dans *Sīrat Baybarṣ* », *LLMA*, 4, 2003.

³⁶ *Baybarṣ*, 3, p. 190 et 260.

³⁷ *Baybarṣ*, 3, p. 377.

³⁸ *Baybarṣ*, 2, p. 249.

trouvée la reine Maryam, quand le *fidāwī* Ma' rūf s'est rendu chez elle à sa demande³⁹. Rien ne permet de déterminer si ce détournement est fortuit ou délibéré. Le "compositeur" a pu choisir au hasard deux vers qu'il connaissait et qui lui paraissaient convenir dans ce contexte. Mais il a pu aussi bien décider de jouer sur une relative ambiguïté, dans la mesure où les amours de Maryam et de Ma' rūf mêlent à la confusion des sentiments, les visions prémonitoires, la quête de la foi et la conversion à l'islam⁴⁰.

Les citations restantes sont utilisées de manière plus habituelle. Deux concernent une fois de plus la reine Maryam. Une nuit, irrésistiblement attirée par son aimé, elle pénètre dans sa tente, défiant tous les usages et la bienséance. Elle tente de reproduire dans la réalité l'élan qui, dans un songe, l'avait jetée dans les bras de Ma' rūf. Il se réveille et la regarde. Le *rāwī* intervient alors pour décrire en vers la beauté de Maryam et l'amour immense qu'elle pourrait inspirer⁴¹. Mais Ma' rūf y reste insensible, profondément choqué par la tache qui souillerait son honneur si la présence dans sa tente de cette femme, confiée à sa garde, venait à être connue. Il la congédie après l'avoir réprimandée.

Maryam arrive néanmoins à ses fins (conformes aux desseins divins) et le mariage est célébré. Peu de temps après, en l'absence de Ma' rūf, la jeune femme est enlevée par les siens, fort mécontents et de sa conversion et de son union avec un musulman. Quand Ma' rūf découvre la disparition de sa jeune épouse, à laquelle il s'est entre-temps beaucoup attaché et qui porte son enfant, il récite un poème de treize vers, utilisant les poncifs du *nasīb*⁴². Rappelons que Maryam avait, quant à elle, utilisé le *nasīb* pour pleurer la séparation d'avec son nourrisson. Pour ce qui est de son enlèvement et de sa séparation d'avec Ma' rūf, elle récite pour sa part un poème triste⁴³ dans lequel elle demande la miséricorde divine et un peu d'aide humaine, sans toutefois y exprimer de sentiments amoureux. Ibrāhīm, un autre *fidāwī*, jouant un rôle central dans le *Roman*⁴⁴, succombe aux charmes d'une belle, ismaïlienne comme lui, la *labweh* Nāfila al-Ḥaṣūn. Quand il la voit pour la première fois, elle est

³⁹ *Baybars*, 2, p. 249-250.

⁴⁰ Rappelons rapidement que Maryam avait vu en rêve Ma' rūf, le chef *fidāwī* et décidé qu'il serait son époux. Pour aller à sa rencontre, elle prétexte un pèlerinage à Jérusalem, sachant qu'il devra alors assurer sa garde. Dans le même songe, elle voit un certain nombre de faits curieux, dont l'interprétation la conduira rapidement à se convertir à l'islam, devenu pour elle la seule vraie foi. Voir Zakharia K., « Maryam al-Zunnariyya... ».

⁴¹ *Baybars*, 2, p. 248.

⁴² *Baybars*, 2, p. 273.

⁴³ *Baybars*, 2, p. 274.

⁴⁴ Voir *infra*, F. Guinle, « Ibrahim's embassys ».

habillée en garçon. Dans le récit rétrospectif qu'il fait à Baybars de cette rencontre, et pour décrire son émotion à la vue de ce cavalier qui vient de mettre pied à terre près d'un point d'eau, il déclame deux vers en hommage à sa beauté⁴⁵. Décontextualisés, ces deux vers pourraient être considérés comme relevant du *ghazal ḡilmānī*. Cependant, une prolepse⁴⁶ subtile abolit une telle confusion. En effet, avant de réciter les vers, Ibrāhīm passe du masculin au féminin : « *ḥayyāl muqbil... wa-huwa... Waṣal ilā... 'an waḡhi-hi... fa-bāna la-hu waḡh... ka-mā qāla fī ḥaqqi-hā*⁴⁷ *al-šā'ir* »⁴⁸. La belle Nāfila et la dot que devra lui procurer Ibrāhīm vont conduire celui qui est déjà surnommé « *sarraq °I-bôš °I-mahbūl* »⁴⁹ à tenter de voler le bétail de sa propre famille.

La déraison qui accompagne la passion amoureuse atteint aussi le roi Aybak, adversaire de longue date du héros Baybars. Il s'éprend d'une belle bédouine, proclame sa passion dans un *mawwāl*⁵⁰, l'épouse et s'installe avec elle, en oubliant ses fonctions royales et ses deux autres épouses. Il le paiera de sa vie : veuve d'al-Šāliḥ Ayyūb, la reine Šaḡarat al-Durr, qui a épousé Aybak en secondes noces, y voit un irréparable outrage... Mais avant qu'Aybak récite son *mawwāl*, le *rāwī* intervient pour décrire en vers la remarquable beauté de la jeune bédouine, comme pour justifier l'égarement du roi⁵¹. Un autre émir du roman est frappé par le mal d'amour et en subira d'amères désillusions. Il s'agit du bédouin, frère de lait de Baybars, Muḥammad. Envoyé par les siens à la recherche de Maḥmūd/Baybars, qui avait été arraché à sa famille et vendu comme esclave, il s'éprend follement d'une almée et abandonne tout pour la suivre et la servir. Ayant retrouvé son frère, sans toutefois l'avoir reconnu, il lui raconte ce qui lui est advenu, incluant dans son récit trois fragments en vers. Les deux premiers, que Muḥammad déclame pour rendre compte des origines de sa passion, sont

⁴⁵ *Baybars*, 3, p. 301.

⁴⁶ La prolepse temporelle est une anticipation (terme emprunté à G. Genette).

⁴⁷ C'est moi qui souligne.

⁴⁸ *Baybars*, 3, p. 301. Certains y verront peut-être une erreur de copiste. Une "erreur" qui serait si opportune s'impose comme procédé littéraire.

⁴⁹ *Baybars*, 3, p. 300. Les glissements de l'arabe dialectal à l'arabe littéral dans la *Sīra*, leurs modalités et leur interprétation ont été étudiés *supra* par D. E. Kouloughli. Comme cela a été souligné dans l'avertissement, les caractéristiques de la langue du *Roman* ont des incidences et sur la lecture et sur les transcription ou translittération. Faute d'une graphie conventionnelle unifiée pour restituer l'arabe syro-libanais en caractères latins, je m'accommoderai au mieux au texte : j'utiliserai, le o et le ô, pour rendre compte de la prononciation du *wāw* dans certains termes syro-libanais, le ° pour la voyelle épenthétique produisant les liaisons ou remplaçant parfois certaines voyelles brèves. Je conserverai le *qaf* sous la forme q, qu'il puisse être produit q ou '. Enfin, si *'ammīyya* et *fūṣḥā* s'entremêlent dans un énoncé, j'utiliserai, pour la *fūṣḥā* le code de translittération d'*Arabica* et les italiques, et pour la *'ammīyya* un code mélangé en caractères standard.

⁵⁰ *Baybars*, 3, p. 178.

⁵¹ *Baybars*, 3, p. 177.

communs au *Roman* et aux *Nuits*⁵². L'un chante la beauté de l'almée, l'autre s'adresse à Allah, Lui rappelant que l'amour des hommes pour la beauté reflète Sa propre beauté et Son amour du Beau⁵³. Mais, rapidement, la passion enthousiaste des premiers temps devient douloureuse puis insupportable ; Muḥammad décrit dans le dernier fragment, une souffrance, aussi inéluctable que l'amour qui la fonde, qui, affirme-t-il, le conduit progressivement dans la mort⁵⁴.

Ce n'est pas seulement chez les personnages musulmans du *Roman* que les vers de *ğazal* signalent les amours malheureuses. Dans le camp des chrétiens, c'est pour l'amour de la belle Rūmā que Sayf al-Rūm, le *burṭuquš*, servant d'aide à l'ignoble Ğawān⁵⁵, s'est engagé dans cette entreprise (qu'il n'apprécie que modérément). Rūmā est en effet la fille de son indigne mentor, qui lui a promis de lui accorder sa main s'il acceptait de le seconder loyalement⁵⁶. Le *rāwī* explique, dans quatre vers empruntés au poète Bahā' al-Dīn Zuhayr⁵⁷, comment la beauté de la jeune fille lui attache bien des cœurs, dont celui de Sayf al-Rūm. Quand le maître de ce dernier lui demande de réciter quelques vers d'amour, pour agrémenter une soirée, il répond aussitôt par une citation empruntée à Kuṭayyir, qui constitue une déclaration d'amour par anti-phrase (« non, je ne confesserai pas mon amour pour 'Azza... »)⁵⁸. Enfin, c'est le diabolique Ğawān qui va, dans l'unique citation poétique qu'il déclame dans le corpus, vanter lui-même la beauté de sa fille⁵⁹ pour reprendre de l'ascendant sur Sayf al-Rūm. Celui-ci, excédé par sa méchanceté, semblait prêt à se rebeller. Effectivement, les vers (pris ici chez Maġnūn) rendront au subalterne toute sa docilité. Il est intéressant de souligner que ces trois citations successives de *ğazal* proviennent du patrimoine classique. À la fiction, rien d'impossible : Ğawān et Sayf al-Rūm parlent d'amour avec les mots des poètes *'udrītes*, là même où le lecteur/auditeur n'aurait pas été surpris de voir les Francs du *Roman* déclamer pour la circonstance des vers de leur composition ; y compris dans un arabe approximatif, un peu à la manière de la reine Maryam pour laquelle Ma'rūf est son *ḥabībī* et *rūḥī*. Mais, sans doute en raison du caractère universel attribué par la *Sīra* à la langue arabe et à son patrimoine, c'est de manière tout à fait banale que Ğawān et Sayf al-Rūm citent, pour évoquer l'amour, les vers les plus adaptés à de tels propos.

⁵² *Baybars*, 2, p. 82.

⁵³ Il s'agit la célèbre citation, inspirée par le *ḥadīṭ*: *wa-anta ġamīlun tuḥibbu l-ġamāla fa-kayfa 'ibādu-ka lā ya'saqūna*.

⁵⁴ *Baybars*, 2, p. 84.

⁵⁵ Le double négatif de *Baybars*.

⁵⁶ Ce qui n'empêchera pas Ğawān de faire à d'autres la même promesse. Voir, par exemple, *Baybars*, 3, p. 326.

⁵⁷ *Baybars*, 1, p. 199.

⁵⁸ *Baybars*, 3, p. 204.

⁵⁹ *Baybars*, 3, p. 236-237.

Reste à évoquer trois citations de *ġazal ġilmānī*. Toutes trois figurent dans le même épisode, celui qui décrit l'accès au pouvoir, les comportements douteux et la mort accidentelle du roi 'Īsā al-Ġāzī, dont nous verrons aussi qu'il était particulièrement porté sur la boisson. Sollicité pour monter sur le trône, 'Īsā commence par refuser, craignant de devoir abandonner la vie de plaisir qui est la sienne. En effet, contrairement à son père, le très pieux roi al-Ṣāliḥ, auquel Baybars présume à tort qu'il ressemble, il est « *s'kkarġī ḥabbāb w'f'd* »⁶⁰. Sur les conseils de Mas'ūd 'Āġā, gouverneur de Brousse, Rasūl 'Āġā, l'émissaire de Baybars, va demander au mamelouk Ġannantū/Ġannanto⁶¹ de l'aider à convaincre le prince héritier d'accepter le trône. Le *rāwī* intervient alors pour décrire la beauté de ce serviteur particulièrement influent auprès de son maître⁶². D'ailleurs, la manœuvre réussit.

Un peu plus tard, Baybars étant venu à la rencontre du nouveau roi avec ses mamelouks d'élite, l'un d'entre eux, prénommé Bīleh, séduit — bien malgré lui — 'Īsā al-Ġāzī par sa beauté. Le *rāwī* intervient une nouvelle fois pour décrire en vers les charmes de ce jeune homme⁶³. À 'Īsā, qui s'enthousiasme avec insistance sur ses mamelouks, Baybars en offre quelques-uns, qu'il lui laisse choisir, sans avoir décodé le véritable sens de l'intérêt que le roi leur manifestait. 'Īsā essaie vainement de soudoyer le jeune Bīleh pour le faire céder à ses désirs. Baybars, témoin de la scène, à la demande même de son ancien serviteur, en conçoit alors un vif mépris pour le nouvel héritier du trône. Incapable de s'adapter aux comportements que l'on attend de lui, 'Īsā feint d'assurer ses fonctions mais s'arrange, avec la complicité de Ġannanto, pour avoir toujours à portée de main de quoi satisfaire son goût pour la boisson. Invité, selon l'usage, à suivre de loin le déroulement d'un combat, il demande à son serviteur de lui servir à boire et récite à cette occasion un petit poème⁶⁴. L'objet de ce poème de *ġazal ġilmānī* pourrait sembler à première vue être Ġannantō lui-même. Une lecture plus attentive permet toutefois d'affirmer que c'est au contenu de son verre que le roi s'adresse. Si la poésie bachique traditionnelle nous a habitués, notamment chez Baššār Ibn Burd ou Abū Nuwās, à l'identification du vin à la femme aimée, l'équation vin= éphèbe est plus rare et peut être considérée comme l'une des (nombreuses) marques de littéarité et d'originalité du récit.

⁶⁰ *Baybars*, 3, p. 35.

⁶¹ La graphie arabe est identique pour les deux. Lu avec ū, le prénom signifierait « vous l'avez rendu fou », avec o « je l'ai (ou tu l'as) rendu fou ».

⁶² *Baybars*, 3, p. 36.

⁶³ *Baybars*, 3, p. 47.

⁶⁴ *Baybars*, 3, p. 69.

Cet aperçu des citations de *ġazal* permet d'esquisser une approche de leur fonctionnement contextuel général : les vers qui traitent de l'amour ne sont déclamés en présence de leur destinataire que lorsqu'ils détournent le discours sur l'amour, au sens convenu du terme, vers un autre discours ; c'est le cas de l'amour maternel ou encore, de l'amour divin dont témoigne Šiḥā tout en s'adressant à Baybars. Sinon, les vers de *ġazal* sont utilisés par le *rāwī* pour faire percevoir au lecteur/ auditeur la beauté d'un personnage, ou dans des récits à la première personne dans lesquels un héros tente de faire partager à son interlocuteur ce qui a motivé sa folie amoureuse (Ibrāhīm ou Maḥmūd, Sayf al-Rūm). Cela, qui n'est pas propre à ce seul *Roman*, n'en rend pas moins compte de la manière dont il traite spécifiquement cette poésie d'amour.

Trois situations se démarquent dans cet ensemble : le monologue récité par Ma'rūf lors de l'enlèvement de Maryam, le *ġazal ġilmānī* utilisé par al-Ġāzī pour parler de sa passion pour la boisson et enfin, l'utilisation par Ġawān du *ġazal* à des fins de manipulation.

4. Les vers bachiques

La *ḥamriyya* est représentée par deux citations seulement (soit 1,5% du corpus) et 5 vers (moins de 1 % du total). Ces citations figurent dans une même page⁶⁵ et s'annulent réciproquement. La première est une libre restitution des quatre premiers vers du fameux poème d'Abū Nuwās contestant la conception du pardon divin chez le mu'tazilite al-Nazzām (*da' 'anka lawm-ī...*). La seconde inclut un seul vers, pris dans la *Lāmiyya* d'Ibn al-Wardī et préconisant une totale abstinence. Les deux fragments sont mentionnés par Muḥammad Maṅgak. Dans une longue analepse, celui-ci raconte à Baybars, qui se fait passer pour l'émir bédouin Fahīd, comment, ayant refusé de vendre le caravansérail dont il était propriétaire à Ġazza à un officier, ce dernier réussit à le circonvenir avec l'aide du *qāḍī* du lieu, en l'enivrant. Dans cet épisode, l'ivresse est présentée sans ambigüité comme une chose grave. Mais, plus grave encore que l'ivresse est l'injustice avec laquelle a été traité Muḥammad Maṅgak : cette injustice est au centre de la séquence et son importance particulière est soulignée par l'intervention surnaturelle qui ouvre la narration : trois "revenants"⁶⁶ expliquent à Baybars qu'il devra faire halte là où le décidera son cheval pour sauver la victime d'une iniquité inacceptable. Cette victime n'est autre que Muḥammad Maṅgak. Le lecteur/auditeur est donc

⁶⁵ *Baybars*, 3, p. 283.

⁶⁶ *Baybars*, 3, p. 274-75

informé que ce personnage, de prime abord plutôt désagréable, et qui s'est laissé enivrer, n'en mérite pas moins d'être rétabli dans ses droits. Dans son récit, Maṅḡak insiste sur le caractère intolérable de la transgression de l'interdit islamique de boire⁶⁷. Très choqué de voir le *qāḏīs*'y prêter et l'y inciter (par la première citation poétique), il refuse d'obtempérer (par la seconde), puis finit par s'exécuter sous la pression, de crainte d'être, sinon, mis à mort, alors qu'il a une famille à sa charge. Trois ans durant il expiera sa faute. Alors seulement, il découvrira qu'il avait, sous l'effet de l'ivresse, vendu son caravansérail. Ses adversaires avaient laissé passer le temps, non seulement pour réussir à le dépouiller totalement, mais aussi pour le faire travailler gratuitement à leur service. Il en vint à se demander si cette situation n'était pas le châtimeut qu'il recevait pour sa ponctuelle, et bien involontaire, intempérance.

Baybars interviendra pour appliquer la loi. Il sanctionnera ses propres représentants dans la région, ces dignitaires peu soucieux de l'ordre et de l'équité, ne s'informant pas dans le détail des affaires du royaume. Il punira également ceux qui ont mis au point cette "vente" illicite et transgressé, de surcroît, les interdits religieux. Enfin, il rendra à Maṅḡak ses biens.

Le lecteur ne sera certes pas surpris de voir une place si réduite consacrée aux vers bachiques dans un *Roman* traitant de la restauration du pouvoir sunnite. La "mise en texte" de ce rejet n'en est pas moins intéressante, d'autant que dans les épisodes précédents, il avait été question de personnages buvant sans vergogne, notamment le roi 'Īsā al-Ġāzī, fils et successeur d'al-Ṣāliḡ Ayyūb⁶⁸. La soif débordante d'al-Ġāzī, contrée par Baybars, vaudra d'ailleurs au premier de mourir accidentellement peu après s'être repenti. Toutefois, al-Ġāzī ayant été présenté d'emblée par le narrateur comme un mauvais prince, ses comportements transgressifs en découlent logiquement et sa propension à trop boire sert à le tourner en ridicule ou à le montrer du doigt, dans les passages de prose, sans nécessiter d'être mis en exergue par la poésie.

5. Les vers de *riṭā'*

Quoique la mort soit omniprésente dans le *Roman*, tant par les dangers constants que par les nombreuses exécutions, l'élégie funèbre n'apparaît qu'au début du troisième volume, représentée

⁶⁷ *Baybars*, 3, p. 282-284.

⁶⁸ Voir notamment *Baybars*, 3, p. 49-52. On le sait, le *Roman* utilise aussi bien des faits que des figures historiques pour les adapter à sa cause. Dans l'étude des citations poétiques, je ne m'arrêterai donc pas aux interférences entre réalité et fiction.

seulement par 3 citations (2,2% du corpus)⁶⁹ totalisant 50 vers (près de 8% du corpus). Si le *ritā'* n'est pas beaucoup plus présent que la *ḥamriyya* pour ce qui est du nombre de citations, il est clair, vu le nombre de vers qui lui sont consacrés, que sa place dans la *Sīra* est plus importante. Ce nombre le rapproche davantage du *madīḥ* que de la poésie bachique. L'objet de la poésie funèbre représente un autre point commun avec le *madīḥ* : elle est exclusivement destinée au roi al-Ṣāliḥ (qui décède effectivement) et à Baybars (supposé mort mais en fait bien vivant). La première de ces citations, la plus remarquable, est un poème de quarante-quatre vers. Pour deux de ces vers, le poète a été clairement identifié. Les autres sont truffés de clichés, formules, topiques ou thèmes si familiers, qu'ils laissent sur une impression de déjà connu. Il n'est pas à exclure que de plus amples vérifications permettent d'attribuer d'autres vers à leur auteur, voire l'ensemble à un même poète. En effet, le poème est introduit par l'énoncé suivant : *wa-li-llāhi darr man naẓama ḥādīhi al-martīya al-adabīyya ḥaytu yaqūl al-ṣā'ir*⁷⁰. Unique énoncé de ce type dans notre corpus, il laisse entendre que le poème a bien un auteur qui mérite les éloges, sans toutefois le nommer.

Cette élégie funèbre est récitée par al-Ṣāliḥ Ayyūb lui-même, anticipant sa propre mort, dans un récit qui entremêle le réalisme, les prédictions, l'intuition des fins dernières, les propos édifiants et la description de certains aspects de l'existence post mortem. Quelques instants avant de réciter ce poème, le roi blessé et se sachant mourant avait consolé Baybars. Ce dernier, auquel il transmettait sa *waṣīyya*, se tenait à ses côtés et appelait de tous ses vœux sa prompte guérison. Le roi lui avait rappelé la vanité du monde et le caractère inéluctable de la mort, puis avait récité ce poème, qui constitue la plus longue des citations poétiques des trois premiers volumes de la *Sīra* et, indubitablement, l'une des plus complexes sur le plan narratif, qu'il s'agisse d'un jeu sur l'espace, le temps et les voix, ou des mises en abîme successives... Il n'est pas possible d'entrer ici dans le détail de cette richesse littéraire. Il faut quand même souligner que ce poème pourrait faire à lui seul l'objet d'un long article.

Après une introduction générale de deux vers, rappelant que la mort est le suprême exil, le roi s'adresse à son âme lui rappelant qu'il n'est aucune provision, aucun bagage, aucun appui qui soit de quelque utilité pour ce voyage-là. Il va ensuite, dans les vers 5 à 10, insister sur la bonté divine opposée au caractère désobéissant et pécheur de l'homme qu'il est. Dans le vers 12, les larmes de

⁶⁹ *Baybars*, 3, p. 28-29, 31, 222.

⁷⁰ *Baybars*, 3, p. 28-29.

repentir se transforment en larmes de deuil : *anūḥu 'alā nafsi wa-andubu-hā'*. Le messager de la mort (*rasūl al-mawt*)⁷² attend de l'emporter. Il se voit malade, étendu sur sa couche parmi les siens, un médecin à son chevet. Au vers 16, la mort s'est emparée de son âme. Dédoublé, il voit son cadavre gisant ; il voit les siens, qui le pleurent, le recouvrir d'un linceul. Il les voit le laver. Il s'adresse alors à eux (souhait d'un agonisant ou voix d'outre-tombe ?), réclamant d'être lavé par un expert en la matière (vers 19). Il voit l'homme dévêtir son cadavre, l'étendre sur une planche, le laver avec célérité, le revêtir du linceul qui sera son dernier vêtement. Il voit les siens réciter les prières rituelles, l'accompagner jusqu'à sa tombe, l'y faire descendre, le pleurer, le recouvrir de terre puis le laisser. Seul dans la tombe, il continue de pleurer, effrayé par les questions que lui adressent Nakīr et Munkar. Dans le même temps, les siens se sont partagé son héritage, sa veuve s'est remariée et son enfant est maltraité par ceux qui l'entourent. Il se lamente encore devant ce que sont devenus son destin et le leur. À partir du vers 38⁷³, il abandonne cette sorte de vision, revient au monde pour recommence à inciter son âme au repentir et à la vertu. Malgré la force qu'il dégage et le caractère fort peu réjouissant des thèmes qu'il aborde, le poème ne fait ensuite l'objet d'aucun commentaire, ni de la part des personnages ni de la part du *rawī*. Le roi, sitôt le poème terminé, charge Baybars d'une mission que ce dernier va accomplir. À son retour, il apprend qu'al-Ṣāliḥ est mort.

Si al-Ṣāliḥ est particulièrement prolix dans sa propre élégie funèbre, qu'il récite très peu de temps avant sa mort, Baybars le pleurera seulement en deux vers⁷⁴. Il exprimera sa douleur par d'autres voies, vivra son chagrin et son deuil en s'écartant longuement des sphères du pouvoir, avant d'être sollicité par les vizirs pour reprendre son activité. Il n'en demeure pas moins que ces deux vers, en eux-mêmes, par comparaison avec le poème présenté ci-dessus et qui les précède de peu, ou avec les cérémonies entourant la mort du roi, sont d'une banalité convenue et d'un laconisme partiellement décevants pour le lecteur/ auditeur. Ils ne sont pas personnalisés et n'évoquent même pas al-Ṣāliḥ par son nom. Pourtant, si l'on en croit le *rawī*, Baybars « [...] qu'Allah le prenne en Sa miséricorde - était le plus poète des gens de son temps, compétent en poésie, métrique et logique, connaisseur des langues arabes et de ce qui se trouve rassemblé dans un dictionnaire »⁷⁵. Deux

⁷¹ *Baybars*, 3, p. 28.

⁷² *Id.*

⁷³ *Baybars*, 3, p. 29.

⁷⁴ *Baybars*, 3, p. 31.

⁷⁵ *Baybars*, 3, p. 261.

lectures peuvent être faites de cette brièveté qui confine au mutisme : la première consiste à y voir un indice du sérieux et de la réserve du héros ; la seconde consiste à y voir seulement, ou y voir aussi, un indice du caractère singulier que revêtent dans la *Sīra*, et al-Ṣāliḥ et sa mort.

En effet, cette configuration dans laquelle c'est al-Ṣāliḥ lui-même qui parle le plus longuement de son propre décès, confirme la fonction particulière du dernier sultan ayyūbide dans le roman : acteur de la fiction, il en est aussi l'une des figures symboliques les plus marquantes. Présent sur la scène du pouvoir, il vit à égale distance entre le Monde du Secret et le monde des vivants. Les autres le pleureront, certes ; mais, qui mieux que lui, qui a déjà un pied dans l'au-delà, aurait pu parler de cet ultime voyage, qu'il effectue, pour ce qui le concerne, en étant déjà au fait, par des moyens surnaturels, de ce qui adviendra après lui dans le monde terrestre de l'islam ?

La dernière citation relevant du *ritā*⁷⁶ est particulièrement touchante, puisque 'Uṭmān pleure Baybarṣ qu'il pense être mort assassiné et que le lecteur/auditeur sait, lui, être vivant. 'Uṭmān, que l'on peut qualifier avec Jean-Patrick Guillaume de « saint rigolard »⁷⁷ est véritablement désespéré. Il essaie de s'exhorter à la sagesse, à accepter le verdict divin, mais les propos sensés qu'il déclame, tout en témoignant de sa douleur, ne l'empêchent pas de donner sans retenue libre cours à celle-ci. Cette fausse mort qui joue, conjoncturellement, le rôle d'une ruse pour feinter l'ennemi et éprouver les alliés, a aussi, de manière plus générale, une fonction symbolique. Baybarṣ, qui était devenu du vivant du roi Aybak, le roi dissident al-'Ādil, traverse à partir de cet événement qui a lieu durant la bataille d'al-'Ariṣ, une série d'épreuves (combats individuels, apparitions surnaturelles, circulation souterraine par des passages secrets, justice rendue là où on ne s'y attend guère, voyage sous un déguisement,...), avant de devenir ensuite le sultan al-Zāhir, successeur et alter ego de l'emblématique al-Ṣāliḥ. Et il n'est guère surprenant que ce soit 'Uṭmān, son fidèle palefrenier, mais aussi son compagnon de route, auquel il incombe de le pleurer. 'Uṭmān joue d'ailleurs, plus généralement dans le *Roman*, le rôle d'une mémoire. Non seulement il continue de temps en temps à appeler Baybarṣ « soldat Naybak »⁷⁸, son premier surnom à partir de son arrivée au Caire, mais il ne cesse d'évoquer auprès de divers personnages certaines de leurs actions qu'il a estimées répréhensibles. Ainsi, par exemple, le vizir Ṣāhīn n'est pas seulement pour lui le *ḥāgg' Ṣāhūr*⁷⁹, mais

⁷⁶ *Baybarṣ*, 3, p. 222.

⁷⁷ *In Fleur de Truands*, Sindbad, 1986 ; Actes Sud, 1998 ; p. 29.

⁷⁸ Écrit dans le texte *al-kundī Naybak*, et prononcé à l'égyptienne, pour *ḡundī*. Voir par exemple, *Baybarṣ*, 3, p. 273.

⁷⁹ 'Uṭmān déforme régulièrement la plupart des noms et bon nombre de termes ou d'expressions.

surtout le *wakkāl⁸⁰s-sukkar balās⁸⁰*. Enfin, 'Uṭmān, comme al-Ṣāliḥ, communique avec le Monde du Secret. Pourtant, rien n'est venu l'informer ici que la mort annoncée de son maître n'était qu'une ruse. Trop franc pour feindre, il n'aurait pu d'aucune manière simuler un chagrin qu'il n'aurait pas éprouvé. Il fallait donc qu'il soit trompé pour que les autres, plus retors, le soient aussi. Il est à noter également que le récit, s'il s'est étendu sur la douleur de 'Uṭmān, persuadé d'avoir perdu un maître et un ami, est totalement silencieux sur la joie (ou la colère ?) que le pauvre palefrenier n'a pu manquer d'éprouver en apprenant que Baybarṣ était toujours vivant.

6. Marqueurs de la citation poétique et représentation de la poésie

En présentant rapidement les principales caractéristiques du corpus des vers, je pense avoir confirmé que l'emploi de ces citations ne relève pas d'une sorte de coutume littéraire ni d'une manière de réflexe conditionné consistant à en insérer ici ou là quelques-uns, mais bien d'un emploi organisé et faisant sens. Il est temps de dire maintenant quelques mots sur la manière dont la narration insère ces fragments dans le texte en prose, autrement dit la manière dont elle les annonce. Une étude complète de la fonction textuelle de ces annonces supposerait non seulement de décrire en détail la totalité du corpus mais aussi de vérifier si le choix d'un énoncé déterminé est lié à la nature des vers transmis ou à l'identité de leur transmetteur, ou peut-être aux deux. Cette analyse longue et très détaillée n'entre pas dans mon présent propos. Celui-ci sera limité à la présentation de quelques cas particuliers puis, surtout, à esquisser la représentation qu'avaient de la poésie les "compositeur(s)" et récepteurs de la *Sīra* au vu de l'emploi qui en est fait.

Trois annonces de citations constituent des cas particuliers qui doivent être traités séparément. Les deux premières concernent des vers transmis dans une épître. Ils sont donc écrits et leur découverte se fait par la lecture, non par l'audition. Pour ces deux citations graphiées, le verbe introductif est d'ailleurs *yarā*: *yarā fi-hi hāda al-bayṭ⁸¹*, dans le premier cas, et *yarā fi-hi maktūb hādihi al-awzān lā ziyāda wa-la nuqṣān⁸²* dans le second. Le premier fragment poétique écrit se trouve dans une missive, qui ne contient que ce seul vers, adressée par le roi al-Ṣāliḥ Ayyūb au *fidāwī* Ma' rūf, le sommant d'assurer la protection de la princesse chrétienne Maryam al-Zunnāriyya. Le second fragment est un

⁸⁰ *Baybarṣ*, 3, p. 222 et *passim*. En référence à du sucre de canne que Baybarṣ lui avait offert à la grande fureur de 'Uṭman.

⁸¹ *Baybarṣ*, 2, p. 240.

⁸² *Baybarṣ*, 3, p. 261.

poème, consigné et remis par Šiḥā, alors déguisé en derviche, à Baybarṣ. C'est un message codé dont le héros décryptera sans difficulté les significations. Le troisième et dernier cas particulier concerne une lacune du manuscrit : la citation annoncée à la fin du fascicule 27⁸³ est absente au début du suivant⁸⁴. Elle est introduite par : s^emi' wāḥad 'ammāl y^eqūl *hādīhi al-abyāt*⁸⁵.

Quatre citations⁸⁶ ne sont précédées d'aucune annonce et semblent s'insérer dans le texte comme la suite logique des propos qui les ont précédées. Elles figurent toutes dans le troisième volume, sont récitées par quatre personnages différents, dans des circonstances diversifiées, et traitent de thèmes variés. Je n'ai pu leur attribuer aucune fonction narrative ni même en suggérer une, sous forme d'hypothèse. À l'inverse, quatre citations sont précédées d'une annonce dans laquelle figurent l'indication de son caractère poétique et le nom du poète auquel les vers sont empruntés⁸⁷. La première, élogieuse, concerne Baha' al-Dīn Zuhayr, présenté par sa *kunya* Abū al-Faḍl ; elle annonce de vers de *ḡazal* qui lui sont empruntés. Dans ce savoureux mélange de *fiṣḥā* et de *'āmmiyya*, qui fait l'un des attraits du texte, le *rāwī* annonce : m^en g^emlet mā waṣaf-hā m^en 's-šu' *ār al-šā'ir al-šahīr Abī (sic.) al-Faḍl al-amīr ḥayṭu yaqūlu hādīhi al-abyāt*⁸⁸. Cette formulation confirme que l'illustre poète tardif n'était pas inconnu de notre "compositeur".

Deux citations, toutes deux de *fahṛ*, sont annoncées comme un emprunt à 'Antara/'Antar. Le vers unique dont se compose la première est introduit par : *fā-qultu la-hum miṭl mā qāla 'Antar bnū 'Absī (sic.)*⁸⁹. Les deux vers de la seconde sont précédés de : *wa-anā wa-llāhi la-a 'malu bi-mā qāla 'Antar Banū (sic.) 'Abs*⁹⁰. Le dernier poète nommé est Ibn al-Wardī dans le segment : *a-mā sami'ta mā qāla Ibn al- Wardī*⁹¹, introduisant le vers rappelant la prohibition du vin, mentionné plus haut.

Un énoncé signalant une prise de parole sans préciser qu'elle se fera en vers introduit 27 des extraits. Il s'agit d'énoncés comme *wa-qāla, wa-qīla*. Quelques marqueurs prennent directement à partie le destinataire des vers ; ceux-ci lui sont cités pour confirmer un conseil qui vient de lui être donné ou

⁸³ *Baybarṣ*, 3, p. 277.

⁸⁴ *Baybarṣ*, 3, p. 279.

⁸⁵ *Baybarṣ*, 3, p. 277

⁸⁶ *Baybarṣ*, 3, p. 61, 141, 335, 352.

⁸⁷ *Baybarṣ*, 1, p. 199 ; *Baybarṣ*, 2, p. 296 ; *Baybarṣ*, 3, p. 249, 283.

⁸⁸ *Baybarṣ*, 1, p. 199.

⁸⁹ *Baybarṣ*, 2, p. 296.

⁹⁰ *Baybarṣ*, 3, p. 249.

⁹¹ *Baybarṣ*, 3, p. 283.

une suggestion qui vient de lui être faite. Le vers est pris comme un proverbe, un énoncé présentant une vérité générale.

Huit sont introduits par la question *a-mā sami'ta...*⁹², cinq étant suivis par *mā qāla al-šā'ir*. On y relève aussi un plaisant *a-mā sami'ta mā qālū* hadôl⁹³, illustrant cette forme particulière de littéarité dans laquelle l'enchevêtrement de la langue savante et de la langue parlée ne saurait être rapporté à une "faute"⁹⁴, marqueur procédant de la même logique que *ka-mā qīla fī ḥaqqi-hā al-šā'ir*⁹⁵.

Mais l'un des aspects les plus intéressants des marqueurs de citation est qu'ils attestent que ni l'"amétrie", manifeste dans les exemples analysés par Georges Bohas ni le caractère aléatoire de la métrique dans les citations poétiques, même quand elles sont empruntées à d'illustres poètes, n'affectent leur perception dans la *Sīra* comme de la poésie, ayant un caractère de poéticité. Qu'il s'agisse de la nature du discours (vers), de la qualité de son auteur (poète) ou du comportement de son énonciateur (réciter, déclamer), aucune notion de correction ou d'erreur dans la composition métrique ne peut être relevée dans le texte⁹⁶. En effet, pour ce qui est de la nature du propos, 29 marqueurs de citations incluent les termes *bayt* ou *abyāt*, auxquels on peut associer 2 occurrences de *manzūmāt*, une de son "doublon" *munazzamāt*, enfin une de *nizām*⁹⁷. 40 marqueurs désignent l'auteur de la citation par *šā'ir*⁹⁸, s'ajoutant aux quatre occurrences dans lesquelles ledit poète est nommé. Quant au récitant, s'il advient que ses propos soient introduits par *qāla* ou *ašāda*⁹⁹, ils le sont souvent par *anšada*¹⁰⁰. Même si on exclut les énoncés dans lesquels deux de ces indications apparaissent en concomitance, comme *wa-anšada yaqūlu hādāyn al-baytayr*¹⁰¹, il reste que le '*ilm al-ārūd*' ne paraît pas conditionner ici ce qui est pris sans conteste pour de la poésie. Sans en être exclue, la métrique n'en est pas un constituant, ni pour le *ḥakawātī* ni pour son auditoire. Nous

⁹² *Baybars*, 1, p. 22, 33, 190 ; *Baybars*, 2, p. 48, 49 ; *Baybars*, 3, p. 102, 247, 270, 283, 297, 354-355.

⁹³ *Baybars*, 2, p. 48.

⁹⁴ Voir note 49.

⁹⁵ *Baybars*, 2, p. 248.

⁹⁶ À la différence de la prose, pour laquelle la *Sīra* a ses quelques critères de "normativité", nullement syntaxiques mais fondés sur l'appartenance ethnique (Francs, Turcs), régionale (Égypte, Syrie) ou plus rarement individuelle ('Uṭmān parle son propre égyptien).

⁹⁷ *Baybars*, 1, p. 193, 199, 284 ; *Baybars*, 2, p. 82, 84, 113-4, 129, 189, 240, 257, 258, 273, 277, 282 ; *Baybars*, 3, p. 27, 31, 69, 71-2, 204, 209-10, 229, 230, 238, 247, 257, 258, 261, 277, 279, 286, 287, 350, 354-5, 377.

⁹⁸ *Baybars*, 1, p. 22, 24, 26, 28, 33, 34, 36, 42, 44, 70, 170, 173, 178, 179, 190, 199, 263, 317 ; *Baybars*, 2, p. 49, 248, 249-50, 335, 337 ; *Baybars*, 3, p. 28-9, 36, 46, 47, 59, 102, 177, 199, 225, 236-7, 261, 296, 301, 326, 342, 345, 347, 359.

⁹⁹ *Baybars*, 1, p. 38 ; 2, p. 189, 258, 274, 277 ; 3, p. 350, 351.

¹⁰⁰ *Baybars*, 1, p. 121, 193, 271, 274, 284 ; 2, p. 89, 113-114, 125, 211, 212, 216, 257, 273, 282, 298 ; 3, p. 61, 69, 76, 178, 189, 196, 199, 204, 206, 209-10, 222, 256, 257, 257-8, 259, 264-5, 283, 285-6, 287, 344, 351, 352-3, 355, 377.

¹⁰¹ *Baybars*, 1, p. 193.

sommes bien loin de l'allégorie du bédouin, qui, à l'instar d'un Monsieur Jourdain d'avant l'heure, faisait de la métrique sans le savoir, et tout aussi loin de l'impardonnable *maksūr* des savants ou poètes de métier.

7. Les récitants

Il reste à dire quelques mots de ceux qui, dans la *Sīra*, utilisent la poésie soit pour exprimer leurs sentiments soit pour inscrire leurs propos conjoncturels dans un cadre général, comme pour les référer à un modèle. Comme je l'ai indiqué plus haut, les personnages les plus variés citent des vers. Quelques-uns cependant se démarquent. La poésie est relativement fréquente dans les analepses, quand un personnage secondaire témoigne de son histoire ou qu'on la raconte. Ainsi, le marchand d'esclaves qui fera l'acquisition de Baybars, 'Alī Āġa, en récite-t-il cinq face à ses déconvenues ; Muḥammad Manġak, l'aubergiste enivré et trompé, en déclame sept ; Muḥammad, le frère de lait du héros, trois. Mais l'examen de l'identité des récitants permet surtout de voir dans la *Sīra* la principale démarcation narrative entre Baybars et al-Šāliḥ, quand tout le reste les met en parallèle. En effet, le dernier des Ayyūbīdes ne déclame au total que quatre fragments en vers (à égalité avec 'Uṭmān ou Šiḥa déguisé en derviche¹⁰²). Par contre, avec trente-cinq citations, Baybars non seulement le "dépasse" largement mais se pose comme le principal utilisateur de vers dans ces trois volumes, puisque le second est le *rāwī* avec treize citations seulement.

Mode d'expression digne d'un roi, la poésie apparaît aussi dans la *Sīra*, en opposition à une autre de ces images traditionnelles, comme le mode d'expression des vérités générales, des affirmations proverbiales et des descriptions précises. Le récit tranche quinze situations difficiles par *ṣadaqa al-šā'ir* ou *ṣadaqa man qāla* suivis de vers. Et quelle meilleure conclusion donner à cet article que la réponse faite par Baybaq à son mentor et prédécesseur, qui vient de lui confier une importante mission :

Il a dit vrai, celui qui a dit :
Qui ne meurt par l'épée, mourra par autre chose ;
Diverses en sont les causes, mais il est une seule mort¹⁰³.

Il ignorait que, sans cesse, la *Sīra*, le ferait renaître.

¹⁰² Šiḥā récite au total sept fragments.

¹⁰³ *Baybars*, 2, p. 136-137.