

**Poétique du merveilleux dans le roman de fantasy saoudien :
lecture narratologique des *Jardins d'Arabistan* d'Osamah Al-
Muslim**

Poetics of the Marvelous in the Saudi Fantasy Novel: A Narratological Reading of Osamah Al-Muslim's Arabistan Orchards

Salwa ALMAIMAN^{*1}

¹University of King Abdulaziz, (Arabie Saoudite), salmaman@kau.edu.sa

Date de soumission : 11/10/2025

Date d'acceptation 19/12/2025

Date de publication :29/12/2025

Résumé :

Le roman de science-fiction et de “fantasy” fait de plus en plus d’adeptes en Arabie Saoudite. Le lectorat, majoritairement jeune et féminin, est épris de ce genre romanesque dont Osama Al-Muslim est aujourd’hui l’un des principaux représentants.

Dans le prolongement de la tradition fantastique arabe, ses œuvres semblent établir une certaine continuité générique au sein de l'écriture narrative. Fortement inspirées des *Mille et Une Nuits*, elles puisent leurs éléments dans la tradition narrative arabe et orientale.

Cette étude a pour objet d'examiner les procédés narratifs et les stratégies textuelles dans *Les Jardins d'Arabistan*, premier volet d'une trilogie-épopée parue en 2016.

Mots clés : Science-fiction ; Fantasy ; Merveilleux ; Arabie Saoudite ; Roman.

Abstract :

Science fiction and fantasy novels are gaining popularity in Saudi Arabia. The readership, predominantly young and female, is enamored with this genre, of which Osama Al-Muslim is one of the leading representatives today.

In keeping with the Arab fantasy tradition, his works seem to establish a certain generic continuity within narrative writing. Strongly inspired by the Arabian Nights, they draw their elements from the Arab and Eastern narrative tradition.

This study aims to examine the narrative techniques and textual strategies in *Arabistan Orchards*, the first part of an epic trilogy published in 2016.

Keywords: Science fiction; Fantasy; Marvelous; Saudia Arabia; Novel.

***Auteur correspondant.**

1. Introduction

La littérature de science-fiction arabe est peu connue dans le monde occidental¹. Il est même souvent question de la rareté historique du genre au sein du discours critique et celui des écrivains eux-mêmes. De la critique universitaire aux colonnes de revue, « l'absence de la littérature de science-fiction » (*giyāb adab al-ḥayāl al-'ilmī*)², « sa fragilité » (*du'f*) sont des motifs récurrents : « Malgré l'abondance des titres littéraires qui occupent les étagères des librairies, celles-ci sont pauvres en science-fiction et en fantasy », affirme Al-Muslim³ qui regrette le modèle unique du roman arabe⁴. Peu traduite et peu étudiée, cette production est pourtant bien présente. En effet, les pays arabes ne sont pas si coupés des littératures de l'imaginaire : on y trouve des auteurs créatifs, des romans, des épopées et de multiples conférences organisées autour de cette production. Le genre, dont on retrouve les prémices dès les années 1950 dans le monde arabe s'est développé à partir des années 1970 en termes de production.

En Arabie Saoudite, l'épanouissement du genre est plus récent mais non moins remarquable. En 2013, le premier roman d'Ibraheem Abbas, *Ḥawjan*, (*HWJN*)⁵ fait fureur : numéro 1 des ventes de la librairie Jarir, un équivalent de la Fnac française, ce roman déclenche un succès inattendu auprès des lecteurs⁶. Peu après, l'écrivain-scénariste auteur de ce best-seller et Yasser Bahjatt, en quête d'une représentation officielle à la mesure de l'engouement croissant des fans pour la science-fiction, fondent « la Ligue arabe de science-fiction » (*Rābiṭat al-ḥayāl al-'ilmī al-'arabī*). Pour célébrer l'événement, cinq auteurs du Golfe se sont rassemblés pour une séance de dédicace à Djeddah en juillet 2017 : Ibraheem Abbas signe ses trois romans *Ḥawjan*, *Hunāk* (*Là-bas*, 2014) et *Binyamīn* (*Benyamin*, 2015) ; le co-fondateur de la ligue, Yasser Bahjatt son unique roman *Yaqṭīniya* (*Yaqtinia, l'ancien monde*, 2015). Monther Alkabbani, médecin et écrivain, que certains qualifient de « Dan Brown » du monde arabe⁷, jouit déjà d'un grand succès auprès des lecteurs depuis la parution de son premier roman *Ḥukūmat al-ẓill* (*Le Gouvernement de l'ombre*, 2006), grâce à ses épopées semi-historiques *Fursān wa-kahana* (*Chevaliers et prêtres*, 2012), *Qutuz* (*Qutuz*, 2014) et *Qarīn* (*Le Double*, 2016). Se joint à ces jeunes écrivains saoudiens 'Abd al-Wahhāb al-Rifā'ī, auteur précurseur de l'écriture de l'imaginaire au Koweït. Lorsqu'Al-Muslim rejoint la ligue, il a déjà publié son premier roman *Ḥawf* (*La Peur*, 2015). La première édition, à frais d'auteur à défaut de maison d'édition, a

été tirée à 1000 exemplaires. Ce roman le propulse sur la scène littéraire et il est ensuite tiré à 150000 exemplaires.

Ce jeune écrivain, né en 1977 dans la région est de l'Arabie, est diplômé en littérature anglaise de l'Université du Roi Fayçal à Hufuf (Al-Hassa). En 2015, il publie les deux œuvres qui le propulsent au-devant de la scène littéraire : *Hawf* obtient la neuvième place des meilleures ventes de la librairie « Jarir » et connaît un véritable succès au Salon du livre de Riyad en 2016, au stand de son éditeur *Markaz al-adab al-'arabī. Basātīn 'Arabstān* (*Les Jardins d'Arabistan*), premier volet éponyme d'une trilogie à venir, connaît un succès similaire. Aujourd'hui sa réputation n'est plus à faire. Ces deux romans ont été traduits en anglais ; il est suivi par 110.000 personnes sur Twitter et il est partout reçu comme l'un des représentants majeurs de la *fantasy* saoudienne. Auteur de 26 romans et d'un recueil de nouvelles, il a récemment dévoilé le projet d'une adaptation cinématographique de sa trilogie produite par la chaîne saoudienne MBC, filmée dans la ville futuriste de NEOM avec un casting entièrement saoudien⁸.

Cette œuvre, publiée entre 2015 et 2021, prend la forme d'une vaste épopée en 6 volumes composée de deux trilogies : la première, *Basātīn 'Arabstān*, (*Les Jardins d'Arabistan*), regroupe *Basātīn 'Arabstān* (*Les Jardins d'Arabistan*), *'Uṣbat al-ṣayātīn* (*La Troupe des démons*) et *Riyāḥ al-hajr* (*Le Vent de l'exode*). La seconde, *Al-'Arjā'* (*La Boîteuse*) est constituée de trois volets : *Al-'Arjā'*, *Al-Sāhira al-hajīna* (*La Sorcière hybride*) et *'Arīn al-asad* (*L'Antre du lion*). Les volumes, à l'instar des tomes d'un roman-fleuve, peuvent se lire séparément et prennent la forme d'un récit cyclique centré sur les mêmes personnages et/ou les mêmes lieux. Mettant en scène deux personnages féminins, Afsār et Da'jā', la première trilogie est toute entière traversée par le thème de la vengeance. En effet, Afsār, fille du grand sorcier perse 'Āšūr, nourrit depuis des années le dessein de se venger du meurtrier de son père, 'Aṣbān, père de Da'jā'. Ce moteur narratif n'est pas sans rappeler le récit-cadre des *Mille et Une Nuits*, ces contes merveilleux qui ont inspiré Osamah Al-Muslim⁹. Écrivain de *fantasy*, il puise ses thèmes dans cette œuvre du passé et dans une tradition narrative arabe dont ses œuvres se veulent le prolongement.

« Ce livre a eu un impact majeur sur moi, j'en ai aimé chaque aspect et voulait lire plus de cette magie qu'on y trouve. Mais à ma grande surprise, il n'y

avait pas de littérature qui se rapprochait assez de cette série merveilleuse. Donc [...] je l'ai créé moi-même »¹⁰.

Cherchant ses sujets dans la tradition arabe du merveilleux, ses œuvres semblent établir une certaine continuité générique en perpétuant des pratiques textuelles et une structure narrative proches de ce récit composite qui échappe à toute classification, tout en leur donnant un traitement contemporain. Pour des raisons d'ordre pratique, cette étude portera uniquement sur le premier tome de la saga, *Les Jardins d'Arabistan*, un récit étrange colporté à travers le temps.

2. Un narrateur-conteur

Le roman s'ouvre sur un prologue en prose rimée, séparé du texte principal, qui a deux fonctions principales. La première est de situer le récit dans le temps. La seconde inscrit le récit dans une tradition orale, en tant que discours attribué à un ou plusieurs individus, que le narrateur entreprend de fixer par l'écriture.

Dans des temps très anciens,
Loin derrière Pharaon, Moïse et la bague de Salomon,
Bien avant Jésus et Mahomet,
Bien avant l'islam, son histoire et le droit chemin,
Il était un récit qui n'a pas été transmis par l'Histoire,
Mais qui est passé oralement d'un conteur à l'autre.
Je vais le transcrire sur ces pages qui pourront à peine les contenir
Et le livrerai à l'épreuve du temps¹¹. (p. 5) Ossama¹²

Pour commencer son récit, le conteur explique d'où il tient son histoire et de quelle manière il l'a reçue. Il évoque ainsi une chaîne de transmetteurs, une génération de « *qāṣṣ* »¹³, qui rappelle la tradition orale du conte. C'est aussi un procédé narratif et rhétorique récurrent chez les auteurs arabes médiévaux, comme le souligne Ghersetti. « La chaîne de transmetteurs, [...] est habituellement adoptée dans le domaine littéraire pour conférer autorité et véridicité à la narration, même dans les cas où celle-ci n'a aucun rapport avec la réalité »¹⁴.

Il s'agit donc d'un récit basé essentiellement sur la mémoire et sur la transmission orale d'une histoire relatée par des sources que le narrateur évoque mais dont il ne dévoile pas l'identité. Partant d'un fonds collectif, le narrateur-

conteur, dernier maillon de la chaîne, s'engage à retranscrire un épisode occulté de l'Histoire. Dès les premières lignes du roman apparaissent ainsi les enjeux du récit : les conditions de son élaboration, la fonction de la narration, mais aussi dans une certaine mesure sa capacité à résister au temps.

Le conteur ici est le narrateur, un certain « Usāma ». Il appartient à la lignée des transmetteurs et se veut à la fois porteur d'une tradition et le dernier maillon du passage de l'oralité à la mise à l'écrit d'un épisode qui s'inscrit dans le conflit mythique entre Perses et Arabes. Tant que le récit appartient à la littérature populaire, qu'il est une production collective, il ne peut être attribué à un ou des narrateurs déterminés (*min qāṣṣ li-āḥar*). Dès lors qu'il se voit digne d'être transmis par écrit / retranscrit, le nom du narrateur apparaît et prend en charge le récit. Il disparaît ensuite lorsque le récit commence et laisse place à un narrateur omniscient présent dans la majeure partie du récit. Les événements et leurs protagonistes y sont relatés à la troisième personne. Toutefois, le narrateur hétérodiégétique cède la place, de temps à autre, à d'autres narrateurs, hétérodiégétiques et intradiégétiques, qui prennent en charge à leur tour des récits emboîtés. La pluralité des narrateurs constitue en effet un trait distinctif de l'enchâssement qui structure le roman et la tradition des contes.

3. Une structure narrative complexe

Le roman débute par ce que l'on découvre être un cauchemar récurrent dans lequel Afsār revit la scène du meurtre de son père, le puissant sorcier perse 'Āṣūr. Ce cauchemar constitue, du point de vue narratologique, une première analepse à visée explicative. En effet, Afsār est une petite fille de sept ans qui a assisté au meurtre de son père. Quand le récit débute, c'est une vieille femme de 70 ans « au front ridé » (p. 8). Hantée par le meurtre de son père, elle attend depuis des années de se venger de Da'jā', la fille du sorcier arabe qui a tué son père. Par cette mise en abyme, « le récit lui-même va dire pourquoi il y a récit » (Chraïbi, 2015 :26) : « Nous vengerons bientôt votre père, maîtresse » (p. 9), promet l'une des sorcières de la troupe d'Afsār. Car le roman tout entier tourne autour de ce projet longtemps différé. L'incipit constitue une première analepse au sein de l'énorme toile narrative que constitue le roman.

Afsār est désormais une femme mûre, entourée de sorcières aguerries, fidèles, prêtes à se venger. Ce récit-cadre constitue le premier niveau narratif.

Motivé par la réalisation du désir de vengeance, il laisse place à une nouvelle analepse qui occupe une grande partie du roman, le récit des combats entre les belligérantes n'ayant lieu que vers la fin du roman, lorsque « Da'jā' s'élance violemment vers Afsār, l'affrontant avec ses plus puissants sortilèges » (p. 509). La trame narrative est interrompue, la vie d'Afsār est racontée rétrospectivement dans le cadre du récit premier. Cette analepse externe est primordiale puisqu'elle permet d'éclairer le passé des personnages. Par la suite, la trame narrative se démultiplie, laissant place à de nombreuses séquences narratives qui correspondent chacune à un épisode de la constitution des troupes de sorcières dans les deux clans, arabe et perse, jusqu'au jour de l'affrontement final.

Le récit enchâssant accueille donc plusieurs métarécits dont le fil narratif est la composition progressive des troupes de sorcières. Ceux-ci suivent alternativement les deux héroïnes, Afsār, et Da'jā' selon une structure « tressée »¹⁵, jusqu'à ce qu'elles se retrouvent face à face dans l'excipit.

Le roman fonctionne comme un ensemble de récits reliés au sein d'une intrigue englobante, mais qui occupent l'essentiel du texte. Dans le roman, Al-Muslim s'approprie une structure signifiante des *Mille et Une Nuits*.

« Dans *Les Mille et Une Nuits*, une histoire en amène une autre, et souvent même plus d'une. À l'opposé de la raison unificatrice, l'imagination est un principe de démultiplication, tant à l'intérieur d'une même histoire qu'entre celles qui sont racontées. Cette accumulation des histoires consiste à dédoubler le fil principal en plusieurs fils (histoires) parallèles, qui se font concurrence » (Kremer, 2019 :6).

Ce procédé place donc le récit dans la lignée d'une production arabe médiévale que l'on peut également faire remonter à l'un de ses textes fondateurs, *Hurāfa*, qui utilise à la fois la technique de l'enchâssement et le genre du conte ou *l'histoire étonnante* (Chraïbi, 2015 :24). Le schéma narratif du roman s'apparente à celui du conte *Hurāfa* et obéit aux règles structurales soulignées par Propp en 1928. La situation initiale est marquée par un équilibre lié à la sérénité de l'enfance : Afsār enfant se souvient de jardins fleuris, d'un père protecteur derrière lequel elle se cache, de jeu avec une autre enfant (p. 7).

Cet équilibre est bouleversé par le meurtre de son père. Elle décide donc de se venger et de mettre peut-être fin à ce cauchemar qui la hante. Pour cela,

Afsār doit constituer une troupe de sorcières et se lancer dans une série de voyages au cours desquels elle choisit ses recrues. Parallèlement, Da'jā', fille du meurtrier d'Afsār, se prépare elle aussi à l'affrontement en constituant sa propre troupe. Au terme de ces péripéties, les deux femmes s'opposent enfin.

Si, à la manière de Propp, l'on considère le récit comme une série de séquences élémentaires puis complexes, le texte offre une grande diversité d'agencements narratifs. Le récit repose essentiellement dans ses séquences complexes sur le procédé de « l'accolement », chaque chapitre faisant référence à l'une ou l'autre des héroïnes et se développant simultanément (Dansereau, 1979 : 381).

Il s'agit donc d'une intrigue complexe dans laquelle le lecteur suit en même temps l'histoire des deux personnages principaux. À ces deux récits s'ajoute un troisième récit parallèle : celui du djinn bleu, Azraq. Celui-ci apparaît en tant que personnage à la fin du deuxième chapitre comme le fidèle amoureux de Ḍannā, membre de la troupe des sorcières arabes. Au chapitre suivant, le narrateur raconte l'histoire de la tribu des djinns bleus, son passé glorieux, puis son extermination qui a fait du djinn bleu le seul rescapé de cette lignée. Ce récit a donc une portée explicative, sous la forme d'une biographie, qui permet de comprendre la situation actuelle du personnage. Cependant, l'histoire du djinn bleu est éclatée, ses épisodes sont disséminés dans la narration première. Évoqué au chapitre 2, son histoire commence au chapitre 3 puis se poursuit tout au long du roman suivant un ordre chronologique, parallèlement au récit premier, avant de s'y greffer lorsque le djinn bleu se joint à la troupe de Da'jā'.

Dans ce récit de premier niveau s'enchâssent d'autres récits qui, outre leur fonction explicative, retardent le dénouement de l'intrigue principale et créent une tension constante. Dans ces récits autres, un protagoniste prend en charge le récit face à des destinataires qui font eux-mêmes partie du récit-cadre, de la même manière que Shéhérazade s'adresse au sultan. C'est le cas lorsque Da'jā' se fait conteuse et raconte des histoires (*qiṣaṣ*) à ses jeunes sorcières. Une fois sa troupe constituée, elle décide de récompenser ses filles et d'offrir à chacune une bague au choix parmi les dix bagues qui lui ont été remises par le grand sorcier. Elle saisit l'occasion pour leur raconter l'histoire de deux anneaux aux pouvoirs magiques. Ainsi commence l'histoire du « démon captif » (*al-ṣayṭān al-asīr*) : « - Voulez-vous entendre son histoire ? (...) - Il y a bien longtemps vivait un roi tyran qui

s'emparait de toutes les villes et de tous les villages des alentours afin de les annexer à son immense empire. » (P. 416-417). Au chapitre suivant, elle prend à nouveau la parole et propose aux jeunes filles d'écouter l'histoire de l'anneau de l'amant de Nūrā (*Āṣiq Nūrā*) (p. 429-450) : « Je vais vous raconter maintenant l'histoire de cet anneau... l'anneau de l'amant de Noura. [...] Écoutez » (p. 429).

Dans ces cas de récits enchâssés, la narration met en œuvre le procédé du « bout à bout » : les séquences se suivent, « la clôture de la première coïncide avec l'ouverture de la seconde » (Dansereau, 1979 : 381). Ces récits enchâssés relèvent d'une même configuration textuelle : l'énonciatrice-protagoniste annonce le récit (« je vais vous raconter » /*sa'uḥbirakun*, « écoutez » /*asmi'na*), elle amorce le récit par des marqueurs temporels (« il y a bien longtemps ») ou spatiaux (« il existait à l'ouest de la péninsule un royaume » (p. 431). Entre l'annonce et le récit, un changement de chapitre marque le changement de séquence/niveau. Ce n'est toutefois pas le cas pour tous les récits enchâssés. Da'jā', toujours en quête de nouvelles recrues pour sa future troupe, a repéré une jeune femme vivant chez un sorcier. Son aspect lui fait penser que celui-ci la maltraite. Elle décide donc d'aller libérer la malheureuse. Arrivée chez lui, elle apprend qu'il ne lui a jamais fait aucun mal et le sorcier lui propose alors de lui raconter l'histoire de Ratika : « Veux-tu écouter l'histoire de cette jeune fille ? » (p.135).

Les métarécits dans le roman sont donc déterminés, dans leur rapport au récit premier, par autant de fonctions que de possibilités narratives¹⁶. Toutefois, la grande majorité de ces métarécits fonctionnent comme « des récits intercalaires », des tableaux qui introduisent les personnages, notamment les sorcières qui vont constituer, peu à peu, les troupes d'Afsār et de Da'jā'. On compte autant d'épisodes axés sur la troupe d'Afsār que de Da'jā'.

4. Un foisonnement de personnages

Dans le roman, une histoire en amène une autre. « Continuer, dévier et intercaler » (Kremer, 2019 : 5) sont autant de stratégies mises en œuvre dans *Les Jardins d'Arabistan* comme dans *Les Mille et Une Nuits*. Elles impliquent non seulement une dilatation du temps, mais aussi la création d'une immense toile narrative qui regorge de personnages. Ces pratiques narratives semblent opérer dans le roman d'Al-Muslim qui, à plus d'un titre, dévoile des techniques mises en

œuvre dans les contes de la littérature médiévale, comme le souligne Chraïbi : « Le nombre et la complexité des personnages s'expliquent par la nature de l'événement : une tromperie amoureuse. Il nécessite au moins trois participants et, surtout, s'annonce comme le terrain d'exercice préféré des ruses des femmes dans la littérature médiévale. Autrement dit, nous sommes encore face à un standard » (Chraïbi, 2015 : 38).

Dans *Les Jardins d'Arabistan*, il n'est pas question de tromperie, mais de vengeance, et pour cela, les deux femmes ennemies ont besoin de constituer des troupes. Une troupe (*'uṣba*)¹⁷ était généralement constituée de trois ou six sorcières, ou de l'un des multiples de trois, et était soumise à une stricte réglementation. Ces troupes obéissaient à une hiérarchie intransigeante. Seule une sorcière aguerrie et dotée d'une longue expérience dans la sorcellerie pouvait constituer une telle troupe qui était destinée à prévenir les attaques des sorciers. Le niveau premier du récit met dès lors en scène deux « armées » constituées chacune de sept personnages féminins. Du côté perse, Afsār commande à Nāzānīn, Anmār, Mahranāz, Jarīra et Artimīs. Quant à Da'jā', elle dirige Hanān, Ḍanna, Ratīka, Ḥūd, Rabūḥ et le djinn bleu.

Au sein de ce récit-cadre qui relate l'adhésion de chacune des jeunes sorcières apparaissent également de nombreux personnages. Ceux-ci ont rarement un prénom et sont plutôt désignés par leur fonction (le guide/*al-muršid*, le berger/*al-rā'ī*, le marchand/*al-tājir*, le messenger/*al-rasūl*) ou par un aspect physique (le djinn bleu/*azraq*, le démon visqueux/*al-šayṭān al-laziġ*, le démon rouge/*al-šayṭān al-aḥmar*) ou encore par leur place dans la société (le gouverneur/*al-ḥākim*, le roi/*al-malik*).

S'ajoute à cette multitude de personnages, un grand nombre d'hommes, jeunes ou vieux, de « vieilles femmes », et surtout de « sorciers ».

Les personnages sont ainsi caractérisés par un trait dominant et sont dépourvus d'une grande profondeur psychologique.

Dénués d'identité et unidimensionnels, ils jouent un rôle bien précis au sein de l'intrigue. Cette multitude de personnages secondaires varie entre adjuvants et opposants qui orientent le parcours des héroïnes.

Ils fonctionnent donc essentiellement en tant qu'élément d'une relation et ne sont pas définis par ce qu'ils sont mais par ce qu'ils font. De ce point de vue, ils tiennent du personnage du conte que Propp définit comme une unité d'action au détriment de l'agent : « Dans l'étude du conte, la question de savoir ce que font les personnages est la seule importante [...] ; qui fait quelque chose et comment il le fait sont des questions qui ne se posent qu'accessoirement » (Propp, 1970 : 29 ; 110). Après la mort de son père, « Afsār se réveilla à bord d'un bateau en direction de la Perse, en compagnie d'un homme arabe étrange qu'elle n'avait jamais vu auparavant. Il la tenait si fort qu'on eut dit qu'il craignait de la voir s'envoler [...]. Il la confia à son oncle paternel puis s'en alla, elle ne le revit plus ». (p. 18)

Cet homme qui sauve Afsār laissée seule dans une contrée étrangère disparaît aussitôt qu'il accomplit sa mission. « Ce trait est probablement lié aux formes typiques de l'oralité, dans lesquelles le récit se base sur l'action et non sur la description, et les actions des personnages ne sont pas dictées par les mouvements de l'âme mais des stimuli externes » (Cassarino, 2009 : 64). En atteste la rareté des descriptions : d'une manière générale, les lieux, les objets et les personnages sont tout juste nommés. La brève description physique de Ratīka a pour unique fonction de motiver l'action des personnages : Da'jā', préoccupée par le sort de cette « jeune femme maigre aux veines apparentes et aux os saillants, borgne » (p. 132), compte la délivrer de son maître et peut-être l'intégrer à sa troupe.

Au cours des diverses péripéties que traversent les deux héroïnes, d'autres personnages interviennent en leur fournissant une monture, un objet magique ou simplement en leur prodiguant des conseils. À l'inverse, un grand nombre de personnages ont pour fonction d'empêcher leur progression et leur imposent des épreuves supplémentaires. Ils peuvent également adopter une double fonction et intervenir comme des alliés. Ce type d'« agents », « doués d'initiative et d'intérêts propres » (Bremond, 1966 : 65) selon Bremond, apparaît souvent soudainement et son « aide est alors un sacrifice consenti dans le cadre d'un échange de services », « dans l'attente d'une compensation future » (Bremond, 1966 : 66). Afsār consent ainsi à sacrifier cinq années de sa vie à servir chez le berger afin d'entrer en contact avec le grand sorcier de « *Taht Sulaymān* » (p. 23).

Plus loin sur son chemin, elle rencontre un vieil homme qui lui propose de l'aider à venger son père et son mari, en échange de l'enfant qu'elle porte (p. 33).

Da'jā' est également sauvée à trois reprises sur le chemin du retour vers Hajr par un homme qui lui demande en retour trois services qu'il ne dévoile pas (p. 88-89). Les héroïnes étant souvent dans des états d'urgence, la négociation de l'aide et de son prix n'est pas longue, elles cèdent aussitôt aux conditions de l'allié-adversaire.

Ce personnage ambivalent est le plus souvent un homme. En effet, si les femmes occupent une place de choix dans le roman, les hommes, non moins nombreux, sont rarement bienveillants. Ils ont pour habitude de qualifier les sorcières qu'ils croisent de « trainées » (*sāqiṭāt* ; *'āhirāt*) ; ils maltraitent les femmes et les exploitent. Au-delà de son ambition de se venger de son ennemie, Afsār veut créer une troupe afin de sauver les femmes de l'oppression et de la mort. « Afsar savait que dans la société des sorciers les femmes étaient en général considérées comme un groupe vulnérable et qu'elles étaient la proie facile et appréciée de tout sorcier en quête de plaisir ». (p. 16). Da'jā' partage ce même sentiment et tient à Rabūḥ un discours aux allures féministes lorsqu'elle lui fait part de son désir de constituer une troupe (p.130-131). Ce projet a donc pour première intention de s'unir contre les hommes. Il n'en reste pas moins qu'au terme de leurs péripéties, les femmes éliminent leurs adversaires masculins et s'affrontent dans une lutte exclusivement féminine. Al-Muslim explique l'importance qu'il accorde à la gent féminine dans ses romans par sa conviction « que les femmes possèdent une meilleure prédisposition à être des héroïnes »¹⁸. En cherchant à créer de nouvelles *Mille et Une Nuits*, il vise à pallier également l'absence d'héroïnes féminines dans la littérature arabe¹⁹.

Tous ces personnages évoluent dans un même espace terrestre selon une bipartition humain- non humain. Le monde des non humains renferme des démons (*šayāṭīn*), des djinns (*ḡinn*), des génies-éfrits (*'afārīt*) bénéfiques ou maléfiques. Entre ces deux mondes, les sorciers et sorcières sont des humains qui ont appris l'art de la sorcellerie et tirent leurs pouvoirs de formules magiques, *talāsim*, qu'ils acquièrent au cours de leur formation, souvent auprès de sorciers expérimentés. Elles leur permettent de se télétransporter, de libérer un djinn, de se métamorphoser ou d'anéantir un lieu. Les sorciers ont à leur disposition des objets magiques, notamment des anneaux ou encore des potions aux pouvoirs guérisseurs. Dans ce monde merveilleux, tous ces groupes se meuvent dans le même espace auquel tous ont accès sans difficulté. Ils respectent également une

certaine hiérarchie au sein de leur groupe : dans les troupes de sorcières, au sommet de la hiérarchie, il y a la *hāla* ou la '*amma* dont la désignation évoque à la fois le respect mais aussi un lien d'ordre affectif. Ses « filles » ne discutent pas ses ordres et lui sont entièrement dévouées. Les djinns sont aussi organisés en tribus qui se définissent par leur identité collective et font autorité dans un domaine. C'est le cas de la tribu des djinns bleus réputés pour leur capacité à retrouver les disparus. « Fiers de leurs origines et de leur ascendance pure, ils ne se mêlaient jamais aux autres races de djinns » (p.57). Dans ces histoires, démons, djinns, et autres référents culturels évoluent dans un univers où le merveilleux est omniprésent : la magie, les éléments surnaturels ont leur place dans le récit et le plongent dans le '*ağab* (*l'étonnant*), un prétexte et un instrument, utilisé pour son puissant potentiel dramatique. Al-Muslim emploie un motif narratif et une technique de narration partagés avec les *Mille et une nuits*, mais aussi avec la production arabe prémoderne. Il puise également ses personnages dans les légendes arabes et soumet *Zarqā' al-Yamāma*, cette puissante femme qui avait le pouvoir de détecter les ennemis à une distance de trois jours, à la ruse de Da'jā'.

Êtres surnaturels ou mortels aux pouvoirs extraordinaires, ils n'en sont pas moins doués de sentiments et ont un caractère profondément humain. Ils ont des qualités et des défauts et sont mus par les mêmes sentiments que les humains. Afsār s'effondre en pleurs à plusieurs reprises dans le récit, à la mort de son père, puis lorsqu'elle réalise qu'elle a tué à tort son mari ou qu'elle doit abandonner son enfant. Elle se lie d'amour avec le berger (*al-rā'ī*) qu'elle consent à épouser et en oublie presque son dessein de vengeance. Les jeunes sorcières qui composent les troupes ont peur, aiment, sont jalouses. Les djinns aussi aiment, ont le sens de la gratitude et du devoir : le djinn bleu exécute les promesses qu'il a faites au jeune homme qui l'a libéré, il retrouve sa sœur et veille sur la jeune femme qui l'a sauvé de ses blessures et qui n'est autre que Danna, la sorcière arabe.

5. Traitement du temps et de l'espace

Dans cette multiplicité d'intrigues dans laquelle les destins des personnages se croisent, le récit contient plusieurs « fils » qui rendent l'ordre chronologique impossible. Ce dédoublement implique naturellement des conséquences sur la temporalité du récit. En effet, à l'image de la multiplication des histoires, s'opère un dédoublement du temps en plusieurs temporalités

concurrentes. Le roman repose essentiellement sur une double analepse qui varie selon sa portée (plus ou moins loin du récit premier), et/ou son amplitude (selon l'étendue de la tranche temporelle prise en charge par l'analepse) (Genette, 1972 : 89). La première analepse, qui occupe les premières pages, évoque le meurtre du père d'Afsār. Il s'agit d'une analepse externe, un retour en arrière qui transporte le lecteur au-delà du temps du récit premier (environ soixante ans plus tôt comme il apparaîtra quelques pages plus loin). Elle est d'autre part partielle puisqu'elle ne restitue pas la vie d'Afsār jusqu'au moment où s'ouvre le récit premier. En revanche, une grande partie du roman constitue une analepse complète qui retrace le passé des deux héroïnes qui ne se croisent qu'à l'âge de 70 ans. Ce retour en arrière dans le temps relate la constitution des troupes de sorcières arabes et perses, jusqu'au jour de l'affrontement final.

Le prologue installe un premier cadre temporel : le temps de la fiction. Il place le récit dans une période transitoire, antéislamique, située entre le règne de Pharaon et avant l'avènement de l'Islam. L'évocation de Moïse qui affronta les magiciens de Pharaon, de Salomon et de son anneau, par lequel il commande aux démons et parle aux animaux, plonge dès le prologue le lecteur dans un monde où la magie et le surnaturel ne sont pas étrangers. L'histoire se situe d'emblée dans une imprécision temporelle qui rend possible les changements de lois. Pourtant celle-ci n'exclut pas une temporalité de l'œuvre : « Celle du narrateur se manifeste incontestablement dans ce qu'il raconte, les personnages évoluent dans un univers temporel différent de celui de l'acte de narration, chaque personnage a sa propre temporalité » (Perbet, 2017 :).

En effet, si le conte ancre les événements de l'histoire dans un cadre temporel éloigné et vague, les personnages évoluent dans une temporalité qui peut se lire à travers l'expression et la représentation du temps. Divers marqueurs et procédés linguistiques font osciller le récit entre temporalité et atemporalité. Prenant source dans un passé lointain non daté, le récit déploie une temporalité de la succession des jours, des semaines et des mois. Il existe plusieurs niveaux de relations temporelles au sein de la narration : celles qui unissent les épisodes-chapitres entre eux et qui ne sont pas à chaque fois évoquées (notamment lorsque les récits des deux héroïnes alternent), celles qui relient les actions au sein d'un même épisode. Celles-ci se lisent notamment à travers des indicateurs temporels « anaphoriques » qui prennent pour repère un point du temps fixé au préalable

dans le texte ou dans l'énoncé. Ils proposent un repérage *cotextuel*, qui fait référence à un élément apparu précédemment dans la chaîne verbale. Pendant qu'Afsār creuse la tombe de son mari, surgit soudain l'homme qui lui avait remis le sortilège la veille. Ces indicateurs introduisent généralement des ellipses récurrentes dans le récit : « les jours, les semaines, les mois qui suivirent » (p. 79), « quelques semaines plus tard » (p. 256), « les années passèrent » (p.111) ponctuent la narration. Le dénouement final lui-même prend la forme d'une ellipse et le combat tant attendu se résume en quelques lignes dont la prose rimée rappelle étrangement celle du prologue :

Après des heures d'amers soupirs...
Des dizaines de sortilèges lancés...
Des fleuves de sang déversé... (p. 510)

Les indications temporelles font le plus souvent référence au temps objectif : « au crépuscule » (p. 166), « après le coucher du soleil » (p. 101, « le soir venu » (p. 192). Quant au temps relatif, il n'apparaît qu'au sein des dialogues. « Demain nous partirons à la recherche de votre cinquième sœur » (p. 224), « nous n'avons pas de temps à perdre, allons-y maintenant » (p. 132), dit Da'jā' à ses filles lorsqu'elle part en quête d'une nouvelle recrue. Parfois, le temps se compte en termes de distance, notamment au cours des pérégrinations des personnages qui se déplacent à dos de cheval ou de chameau, seuls ou dans des caravanes. Da'jā' se retrouve seule dans le désert, sans monture, à une distance de dix jours de sa destination. Zarqā' al-Yamāma a le pouvoir de détecter les ennemis à une distance de trois jours.

Le temps peut se lire également à travers l'âge des personnages. Cet indice permet de suivre la biographie d'Afsār : elle perd son père à sept ans, puis grandit chez son oncle jusqu'à ses 27 ans. Elle quitte ensuite le foyer de son oncle afin de se préparer à venger son père. Elle vit un temps indéfini chez le gouverneur de Hajr. Lorsqu'elle rencontre Zarqā', âgée d'environ 80 ans, elle se donne un an pour exécuter le plan qu'elle a mis en place. Quand l'affrontement final a lieu, c'est une femme âgée, tout comme son ennemie. Il en va de même pour l'histoire du djinn bleu dont l'histoire est temporalisée par l'âge du jeune homme qui entreprend de le libérer. Celui-ci a 12 ans au moment où il rencontre le djinn. Dix ans plus tard, il revient une première fois en vue de le libérer, mais le sortilège

dont il dispose n'est pas assez puissant. Puis il délivre enfin le djinn à l'âge de 40 ans. Une trentaine d'années se sont ainsi écoulées entre l'extermination de la tribu des djinns bleus et la délivrance de son ultime rescapé.

Ces ellipses ont un effet d'accélération du rythme narratif qui, à l'inverse, se trouve ralenti dans les dialogues qui occupent près de la moitié du roman et dont l'abondance favorise probablement l'adaptabilité du roman en production cinématographique. Les séquences dialogales sont en réalité des scènes où, à l'inverse des séquences narratives, le temps de la fiction coïncide avec celle de narration. L'utilisation du discours direct attribue aux paroles des personnages diverses fonctions narratives. En l'absence de description, il assure notamment une fonction de caractérisation ou de descripteur qui permet de présenter les traits caractéristiques des personnages (même lorsqu'ils sont stéréotypés), leurs intentions, leur comportement. D'autre part, le dialogue joue un rôle structurel dans le récit puisqu'il participe de l'action et fait avancer l'action. Les paroles sont des composantes essentielles de l'intrigue, capables d'engager des séquences d'action. La fonction du dialogue est alors dramatique : lié au déroulement de l'intrigue, il dévoile les tensions entre les personnages, révèle des défis, des menaces, des serments ou des aveux.

Si le prologue place le récit dans le temps, le titre du roman délimite son espace. Un espace qu'Al-Muslim considère propice à l'imaginaire : « Ses événements ont lieu dans la Péninsule arabique, l'Égypte ancienne, la Perse, l'ancienne Mésopotamie [...] car le monde arabe porte en lui une civilisation qui suffit à la création d'une fantasy arabe exceptionnelle »²⁰. Car écrire l'imaginaire n'exclut pas le choix d'espaces localisés, comme le rappelle André Ferré : « Dans beaucoup d'ouvrages d'imagination où intrigue et personnages sont inventés, seuls les lieux ne sont pas imaginaires : l'auteur les y introduit avec leurs noms et les réalités topographiques qui s'y rattachent » (Ferré, 1954 :156). Dans le roman, les lieux évoqués ont une toponymie réelle : Bastak, Taḥt Sulaymān font référence à la Perse, Hajr et Yamāma font partie de 'Arabistān, qu'il faut prendre dans son sens étymologique de terre des Arabes. Da'jā' et Rabūḥ vivent un temps dans le Hedjaz. Il est question également d'un souk à Damas où Da'jā' recueille Rabūḥ. Tous ces référents spatiaux semblent ancrer la fiction dans un lieu réel. Ce sont certes des espaces situés avec plus ou moins de précision, mais jamais décrits, et leur exploitation n'est pas motivée par un souci de réalisme.

En effet, les lieux se construisent dans le texte, non pas à travers la perception des personnages, mais à travers leurs déplacements et leurs actions. Car le roman raconte des itinéraires de vie, il décrit un parcours, de l'enfance à la maturité, mais aussi de chez soi à chez l'adversaire. Les personnages y sont en constant mouvement. La trame narrative se résume à une série de déplacements motivés par la quête des deux héroïnes. Afsār quitte le foyer de son oncle en Perse et se dirige vers une vallée appelée *Taht Sulaymān*, à la recherche d'un puissant sorcier qui l'initiera à la sorcellerie. Car depuis la mort de son père, « elle attend le jour où elle pourra retourner à 'Arabistān, se venger du meurtre de son père » (p.18). Da'jā' quant à elle est en quête de sorcières. Les lieux sont donc étroitement liés aux voyages qu'effectuent les protagonistes, aux distances qu'ils parcourent et aux directions qu'ils prennent. En atteste le champ lexical du voyage qui parsème le texte : montures, caravanes, points cardinaux, points de repère, ou encore des espaces géographiques : déserts, vallées, montagnes. Les lieux participent ainsi de l'intrigue et font avancer l'action.

En revanche, les espaces fermés sont des lieux imprécis, où le temps et l'action sont suspendus. Afsār doit vivre cinq ans dans la cabane du berger, elle passe à nouveau cinq ans, emprisonnée dans une cabane par un inconnu qui lui donne à lire des ouvrages sur la sorcellerie. Le djinn bleu attend de longues années avant de pouvoir quitter la grotte dans laquelle il est enfermé. En réalité, les lieux, localisés ou indéterminés, sont autant une façon d'ancrer le récit dans le conflit qui oppose les sorcières arabes aux sorcières perses, que de construire la narration.

6. Les marques de l'oralité

Par la référence à une chaîne des conteurs, le narrateur inscrit le récit dans une tradition orale, mais à ce stade de la chaîne, la parole se transmet par l'écrit. Le texte n'en est pas moins imprégné de marques de l'oralité. Lorsque Da'jā' entreprend de raconter ses histoires, elle le fait à la manière traditionnelle du conteur, devant une assemblée d'auditeurs à la tombée de la nuit, comme si le jour n'était pas propice au merveilleux : « Le soir, Da'jā' rassembla ses filles [...] assises à même le sol autour d'un feu » (p. 414). Ces marques sont révélatrices d'un certain nombre de procédés caractéristiques de la structure des contes traditionnels : la répétition et la variation.

En effet, la répétition constitue un trait important dans la structure des récits. Cette technique narrative, que l'épopée partage d'ailleurs avec le conte et qui semble, dans la narration, éminemment liée à l'oralité, peut prendre différentes formes. Elle est également inhérente à une autre forme de narration dans l'héritage littéraire arabe, le *ḥabar*, notamment dans *Les Journées des Arabes* (*Ayyām al-'arab*), où Al-Qāḍī relève des « alternatives narratives », c'est-à-dire « des événements relatés de différentes manières dans plusieurs endroits du livre », des « versions qui ne diffèrent les unes des autres qu'au niveau des détails » (Al-Qadi, 1999 : 363). Un personnage peut par exemple répéter un même acte ; c'est le cas notamment de l'homme qui vient in extremis au secours de Da'jā' trois fois lors de son voyage entre Yamāma et Hajr, et ce en contrepartie de trois services qu'elle devra exécuter. Il arrive aussi qu'un même acte soit répété par plusieurs personnages. Les sorciers ont pour habitude d'agresser les femmes, autant de scènes de violence relatées sous différentes formes dans le texte. La jeune Anmār est mise à mal par le sorcier de la ville de Tīrāzīs, Afsār est torturée par un sorcier de Taḥt Sulaymān, Afsār rencontre sur son chemin un groupe de jeunes filles, attachées, nues, avec des traces de violence sur le corps. Tout au long du roman, les personnages se dupent, se tendent des pièges, viennent au secours les uns des autres. Les mêmes actes se répètent, les personnages et les conditions varient.

Cette figure de style se retrouve également au niveau linguistique sous forme de motifs stéréotypés qui scandent le récit. Ce procédé qui relève clairement de la composition orale, trouve de nombreuses occurrences dans l'ensemble du texte. Les deux héroïnes rencontrent au cours de leurs pérégrinations nombre de personnages, adjuvants ou opposants, mais qui commencent toujours par leur demander où elles vont et pour quelles raisons elles sont là. « Yamāma : d'où viens-tu, Rawḍa ? - Je viens du nord de la péninsule. – C'est une bien longue distance d'ici jusqu'au nord... Comment es-tu arrivée à Yamāma ? » (p. 77-78)

Une autre répétition remarquable par sa récurrence est le refus des hommes de partager les lieux avec les femmes. Les hommes ne cessent de leur répéter de s'en aller, car elles n'ont pas leur place en ces lieux. « Retourne d'où tu viens, femme, ta place n'est pas là » (p. 19 et 31), « - Quelle est cette ville ? », demande Da'jā' - Un lieu auquel tu n'appartiens pas... Pars au crépuscule et ne reviens jamais ici ». (p. 103)

De la même façon, les affrontements entre les personnages se terminent par des issues semblables. La femme vaincue se réveille après avoir perdu connaissance, « les os brisés, entourée d'animaux sauvages qui, appâtés par ses blessures ensanglantées, étaient sur le point de la dévorer » (p. 20). Da'jā' est violentée par des bandits qui l'ont laissée « enchaînée, bâillonnée et couverte de marques de coups et de blessures. A l'approche de la nuit, elle se mit à entendre les pas des animaux désertiques, attirés par l'odeur du sang et s'approchant pour la dévorer ». (p. 87)

La variation consiste davantage en une réitération qu'en une répétition fidèle, suivant les mêmes termes ou les mêmes paroles. Elle touche à la fois au mot et à la phrase mais aussi aux personnages et aux lieux et constitue un moteur narratif des contes, décliné à l'envi.

7. Conclusion

Le roman d'Al-Muslim se caractérise par la diversification de sa structure narrative et de ses formes. Son inventivité repose sur la construction de mondes foisonnants, en personnages, en aventures et en voyages. La *fantasy* libère le discours et ouvre à l'infini les possibilités narratives. L'imaginaire des *Mille et Une Nuits* a certes fasciné l'écrivain, mais il puise de manière générale dans la tradition narrative arabe.

Il se saisit de la matière du conte merveilleux, de ses techniques et de sa composition orale, mais puise également dans une tradition narrative faite de légendes, contes merveilleux, fables et récits semi-historiques qui mêlent l'étonnant et l'étrange au réel.

Le roman partage ainsi certains traits de l'épopée arabe, *sīrā*, notamment celles qui prennent place dans la période antéislamique, *al-Jāhiliya*, et dont les récits mêlent réalité et fiction. Ces récits populaires puisent eux-mêmes dans un patrimoine oral de contes et d'histoires merveilleuses, représenté notamment par la *ḥurāfa*, l'histoire étrange et étonnante. La *fantasy* exploite le récit merveilleux et s'inscrit d'une certaine manière dans une continuité générique, en rattachant le genre à un patrimoine arabe.

8. Références bibliographiques

¹ Les romans de science-fiction écrits en langue arabe sont encore relativement peu traduits à l'étranger, et la réciproque est également vraie.

² Nous utiliserons le système de translittération *Arabica*.

³ Nous retiendrons l'orthographe des noms d'auteurs tels qu'ils apparaissent sur les livres traduits en anglais, le cas échéant. Les titres du corpus arabe ainsi que les citations en arabe sont traduits par nos soins, sauf mention contraire.

⁴ À l'occasion d'une conférence sur « la magie et l'écriture » qui s'est tenue au salon du livre de Sharjah le 31 octobre 2018. <https://alwatannews.net/Gulf/article/801406>

⁵ Il n'existe pas de traduction française du roman. La traduction anglaise a opté pour ce titre, sous forme de lettres majuscules, qui reproduiraient la typographie de la version arabe ح و ج ن.

⁶ En quatre mois de commercialisation, les ventes se hissent à 25.000 exemplaires répartis entre Amazon et le marché saoudien. Le roman a été traduit en anglais par son coauteur Yasser Bahjatt en 2014.

⁷ Cette comparaison a probablement vu le jour dans certains blogs avant d'être constamment reprise lorsqu'on évoque le nom de l'auteur. Dans une interview accordée au journal saoudien « Al-Watan », Alkabbani avoue ne pas se sentir à l'aise par ce rapprochement. « Alkabbani s'inquiète du surnom de Dan Brown et considère que l'autobiographie a dominé le roman » (القباني: يقلقه لقب "دان براون" ويعتبر أن السير الذاتية طغت على) (الرواية), *Al-Watan*, n°2324, 9 février 2007, consulté le 22/01/2024.

⁸ Entretien avec Osamah Al-Muslim à *Al-Arabiya*, 15 mai 2022. <https://www.alarabiya.net/culture-and-art/2022/05/15/>

⁹ L'auteur a révélé, à plusieurs reprises dans ses entretiens dans la presse, son engouement pour *Les Mille et Une Nuits* dont il s'est inspiré, notamment pour son roman *Les Jardins d'Arabistan* : « J'adore la fantasy. Mes premières lectures furent *Les Mille et Une Nuits*. Depuis, je me suis épris de la fantasy par amour pour la fantasy arabe », (أحب «الفانتازيا» وكانت بدايتي مع القراءة من خلال سلسلة «ألف ليلة وليلة»، ومن هنا عشقت «الفانتازيا» من خلال «الفانتازيا» *Adab news*, 27 janvier 2021. <https://adab-news.com/2020/01/27>.

¹⁰ « Ossama Muslim : “Je pense que les femmes font de meilleures héroïnes de roman”, *Kawa*, 5/7/2019. <https://kawa-news.com/ossama-muslim-je-pense-que-les-femmes-font-de-meilleures-heroin-es-de-roman> en arabe. (Cet entretien est disponible en anglais et en français, langues de la revue digitale).

¹¹ Sauf mention contraire, toutes les citations dans le corps du texte sont traduites par nos soins. Pour ne pas encombrer le texte, nous indiquerons uniquement la page de la citation dans l'œuvre originale.

¹² Il s'agit de la même traduction proposée dans notre article « L'Arabie Saoudite découvre la science-fiction », *Orient XXI*, 19 janvier 2018. <https://orientxxi.info/lu-vu-entendu/l-arabie-saoudite-decouvre-la-science-fiction,2222>.

¹³ Cette chaîne de *rāwī* (*isnād*) rappelle naturellement l'élaboration des *corpus* de *ḥadīth*, mais aussi la manière dont nous est parvenue la littérature archaïque arabe (chroniques sur l'expansion arabe, *dīwāns*, recueils biographiques). Cf. Régis Blachère, « Regards sur la littérature narrative arabe au Ier siècle de l'Hégire », *Analecta*, IFPO, p. 175.

¹⁴ Ghersetti, cité in Mirella Cassarino, « Système, genres et mode dans la littérature arabe classique », *Synergies Monde arabe*, numéro 6, 2009, p. 63.

¹⁵ Aristote dans sa *Poétique* qualifie par ce terme la structure de *l'Odyssée*, car elle entremêle les récits du retour d'Ulysse et du voyage de Télémaque, ce qui en fait un modèle d'épopée complexe, par opposition à *l'Illiade*. Aristote, *Poétique*, 1459b.

¹⁶ Gérard Genette choisit l'appellation de « métarécit » et de « récit premier » pour rendre compte de l'existence de deux niveaux narratifs : le préfixe « méta » renvoie au passage au second degré, tandis que le « récit premier » sert à désigner le récit-cadre ou enchâssant. Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 202 ; *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 238-239.

¹⁷ Probablement un équivalent du « coven » anglo-saxon.

¹⁸ « Ossama Muslim : “Je pense que les femmes font de meilleures héroïnes de roman”, *Kawa*, 5/7/2019, *op.cit.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Osamah Al-Muslim dans l'entretien accordé à Adab News, <https://adab-news.com/2020/01/27/>

"من هنا أصدرت رواية "بساتين عربستان" وتدور أحداثها في الجزيرة العربية، مصر القديمة، بلاد فارس، بلاد الرافدين "العراق"، فالوطن العربي يضم حضارة كافية لتقديم "فانتازيا" عربية رائعة"

²¹ ABBAS Ibraheem, Ḥawjan, Yataḥayyalūn, 2013.

²² ABBAS Ibraheem, Hunāk, Yataḥayyalūn, 2014.

²³ ABBAS Ibraheem, Binyamīn, Yataḥayyalūn, 2015.

²⁴ BAHJAT Yasser, Yaqṭīniya al-ʿālam al-qadīm, Yataḥayyalūn, 2015.

²⁵ AL-MUSLIM Osamah, Ḥawf, Markaz al-adab al-ʿarabī, 2015.

²⁶ AL-MUSLIM Osamah, Basātīn ʿArabstān, Markaz al-adab al-ʿarabī, 2015.

²⁷ AL-MUSLIM Osamah, ʿUṣbat al-ṣayāṭīn, Markaz al-adab al-ʿarabī, 2016.

²⁸ AL-MUSLIM Osamah, Riyāḥ al-hajr, Markaz al-adab al-ʿarabī, 2016.

²⁹ AL-MUSLIM Osamah, Al-ʿArjāʾ, Markaz al-adab al-ʿarabī, 2018.

³⁰ AL-MUSLIM Osamah, Al-Sāḥira al-hajīna, Markaz al-adab al-ʿarabī, 2020.

³¹ AL-MUSLIM Osamah, ʿArīn al-asad, Markaz al-adab al-ʿarabī, 2021.

³² QABBANI Monther, Ḥukūmat al-ẓill, Al-Dar al-ʿarabiyya li al-ʿulūm, 2007.

³³ QABBANI Monther, Fursān wa-kahana, Al-Dar al-ʿarabiyya li al-ʿulūm, 2013.

34. QABBANI Monther, Qutuz, Al-Dar al-ʿarabiyya li al-ʿulūm, 2014.
35. QABBANI Monther, Qarīn, Al-Dar al-ʿarabiyya li al-ʿulūm, 2016.
36. Al-QADI Muhammad (1999), « La composante narrative des « Journées des Arabes », *Arabica*, T.46, Fasc. 3, Vers de Nouvelles Lectures de la Littérature Arabe/Towards New Approaches of Arabic Literature, pp. 358-371.
37. ARARA, S. (2016). « Réécriture du conte « Sindbad de la Mer » dans la littérature algérienne contemporaine : entre oralité et écriture ». *IMAGO Interculturalité et Didactique*, 15(1), 36-50. <https://asjp.cerist.dz/en/article/68736>
38. AYED Kawthar (2018), communication sur « la science-fiction arabe », Université de Tunis, laboratoire IMIAC, juillet 2018. https://www.researchgate.net/publication/327670975_la_science-fiction_arabe
39. BESSON Anne (2013), « Aux frontières du réel : les genres de l'imaginaire », *La revue des livres pour enfants*, CNLJ, p.90-97.https://cnlj.bnf.fr/sites/default/files/revues_document_joint/PUBLICATION_8907.pdf
40. BLACHÈRE, R. (1975). « Regards sur la littérature narrative en arabe au Ier siècle de l'Hégire », *Analecta* (1-). Presses de l'Ifpo, Damas. <https://doi.org/10.4000/books.ifpo.6237>
41. BREMOND Claude (1966), « La logique des possibles narratifs », *Communications*, 8. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. pp. 60-76. www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1115
42. CAILLOIS Roger (1966), « De la féerie à la science-fiction », *Anthologie du fantastique*, tome 1, Paris, Éditions Gallimard.
43. CASSARINO Mirella, « Système, genres et mode dans la littérature arabe classique », *Synergies Monde arabe*, numéro 6, 2009, pp. 55-71.
44. CHRAÏBI Aboubakr (2015), « Personnification, enchâssement, étonnement et littérature arabe médiane », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 29, p. 23-42.
45. CHRAÏBI Aboubakr (1998), « Classification des traditions narratives arabes par « conte-type » : application à l'étude de quelques rôles de poète », *Bulletin d'études orientales*, T. 50, pp. 29-59.
46. DANSEREAU Stéphanie (1979), « Des méthodes d'analyse pour comprendre et exploiter des documents scripto-visuels », *Revue des sciences de l'éducation*, volume 5, numéro 3, p. 373-386. <https://id.erudit.org/iderudit/900117ar>
47. FERRÉ, André (1954), « Le problème et les problèmes de la géographie littéraire », *Cahiers de l'AIEF*, 1954, 6, pp. 145-164.
48. GENETTE Gérard (1972), *Figures III*, Seuil, Paris.
49. KREMER Nathalie (2019), « La fin infinie. Stratégies de durée narrative dans *Les Mille et Une Nuits* », *Fabula / Les colloques*, Les fins intermédiaires dans les fictions

narratives des XVIIe et XVIIIe siècles. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document5932.php>.

⁵⁰. LUFFIN Xavier (2018), « Temporalité et religion dans la tradition épique arabe. Trois cas de figures », *Les Temps épiques : Structuration, modes d'expression et fonction de la temporalité dans l'épopée*, sous la direction de Claudine Le Blanc et Jean-Pierre Martin, Publications numériques du REARE, 15 novembre 2018,

⁵¹. URL : <http://publis-shs.univ-rouen.fr/reare/index.php?id=460>

⁵². LUFFIN Xavier (2011), « La tradition épique arabe, un genre à redécouvrir en Occident », www.bon-a-tirer.com, numéro 152, 15 mars 2011.

⁵³. PERBET Héloïse, « La temporalité dans le conte : quelles attentes ? Le cas de la locution adverbale « *Once upon a time* » », *Textes et contextes*, 9 | 2014, 05 December 2017 URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=1157>

⁵⁴. PROPP Vladimir (1970), *Morphologie du conte*, Seuil.

⁵⁵. TODOROV Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.

⁵⁶. WARFA, Dominique, « Le roman d'aventures aux sources de la science-fiction » (Les univers de la science-fiction, Galaxiales, 1998) In: Une brève histoire de la science-fiction belge francophone et autres essais: Recueil d'articles, Liège, Presses universitaires de Liège, 2018. <http://books.openedition.org/pulg/2780>