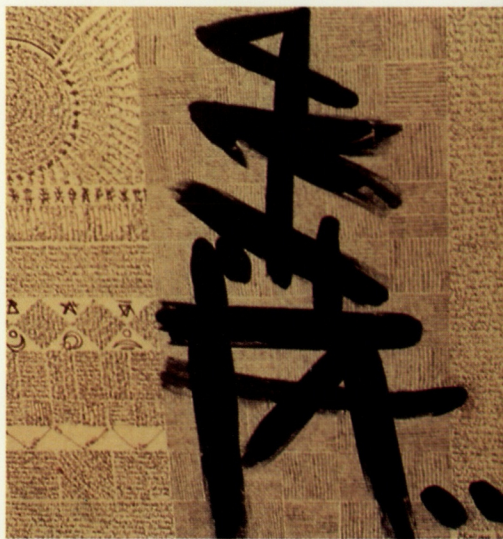


BENCHEIKH

poétique arabe



TEL gallimard

TABLEAU DES SIGNES COMPLÉMENTAIRES UTILISÉS POUR LA TRANSCRIPTION DE L'ARABE EN CARACTÈRES LATINS

ḏ : d emphatique.

ṭ : th anglais de *the*.

ġ : dj = j anglais de *joy*.

ġ : gh = r français de *roi*.

ḥ : h anglais de *holy*.

ḥ : kh = j espagnol ou ch allemand.

ṣ : s emphatique.

š : ch français ou sh anglais.

ṭ : th = th anglais de *thought*.

ṭ : t emphatique.

ā ī ū : voyelles longues.

Le 'aïn arabe est transcrit par le signe '.

Le qāf arabe par la lettre q.

AVANT-PROPOS

Depuis l'époque pré-prophétique jusqu'au début du ^{xx}e siècle, la littérature de langue arabe classique est essentiellement poétique. On peut le dire tout en ayant conscience de donner à ce terme de littérature une acception qui mutile la réalité de la culture arabo-islamique. Celle-ci privilégie en effet des domaines et des langages qui, de convention, ne prennent pas place, en Europe par exemple, au sein de la littérature.

Notre observation liminaire ne signifie donc pas que la poésie fut l'unique fruit d'une culture, mais qu'elle en fut le premier, qu'elle reste l'expression la plus significative et, dans ses omissions mêmes, la plus originale de son génie. Car il faut se bien convaincre d'une chose : la poésie arabe s'est toujours voulue le conservatoire d'une culture et d'une histoire, le monument élevé à la gloire d'une communauté, le champ d'exercice d'une conscience collective et non point individuelle. L'œuvre du prince des poètes Shawqî, mort en 1932, illustre encore parfaitement cette conception d'un art.

Cette permanence d'une quinzaine de siècles atteste une stabilité d'un exemple assez rare pour qu'on s'y arrête. En ces temps où la société arabe s'efforce de définir sa modernité, et de mettre pour cela son passé en/à la question, il nous a semblé légitime d'interroger des textes qui interprètent une culture et désignent les choix de l'homme qui l'a vécue. Ainsi n'avions-nous pas, faisant œuvre de médiéviste, le sentiment de nous livrer à une ratiocination de clerc.

Restait la double tentation, d'ordre théorique et méthodologique, de substituer à l'homogénéité concrète d'une réalité, la cohérence abstraite d'une théorie, et de rester, dès lors, inopérant. L'exemple d'opérations audacieuses menées sur les textes pouvait nous conduire à bousculer, sans même nous en rendre compte, la vérité *historique* d'une production, ou à ne l'utiliser que pour nous en servir.

Par ailleurs, comment analyser le discours poétique sans le rompre ? Un poème est un tout qui tend non pas à se détacher de la réalité qui l'a produit, mais à la dépasser. Car ses relations avec le réel n'épuisent pas ses significations, à moins que l'on dénie au discours poétique toute fonction autonome de ses propres structures.

Il nous semble au contraire que le poème, en sa totalité, se charge de ses propres significations, et chacun de ses éléments participe à cette auto-sémantisation. Cet ensemble paraît alors se refermer sur soi ; il résiste à une analyse qui s'organise, elle, en démarches successives, qui exige par conséquent le démembrement.

L'alternative est assez cruelle : paraphraser et parodier le poème, n'y point toucher pour le laisser intact ; ou le pénétrer pour en faire un champ de décomposés où ses éléments, réduits à eux-mêmes, ne vivraient plus de la seule vie qui les anime, celle de leur ensemble.

Tout à la fois l'histoire et l'œuvre nous imposaient donc leurs exigences de totalité et de spécificité. La seule façon, avons-nous alors pensé, d'éviter et la redondance et l'attentat, était d'oser le geste du poète, de faire fonctionner comme lui les instruments de sa création. Dans cet univers de la poésie arabe médiévale, où tout semble venir à rebours d'une sensibilité moderne, il nous fallait réinventer les modes d'une création, car leur connaissance seule pouvait authentifier l'intelligence que nous recherchions d'une production.

Celle-ci offre l'avantage pour notre projet d'exhiber ses moyens de façon spectaculaire. La syntaxe du discours, la rhétorique des formes y apparaissent en toute clarté. Nous ne sommes à aucun moment sorti de leur pertinence pour recomposer le mouvement qui mène à l'achèvement de l'œuvre.

ESSAI SUR UN DISCOURS CRITIQUE

C'est au cours des deux premiers siècles de l'hégire que se décide la stratégie culturelle arabo-islamique. L'une de ses dispositions majeures est la distinction établie entre les sciences fondamentales, qui organisent les savoirs religieux, et les sciences annexes qui hiérarchisent les savoirs profanes en les assignant à des fonctions délimitées d'une façon précise. Les disciplines qui touchent au langage font l'objet d'une attention tout à fait remarquable et se voient chargées d'une mission décisive, celle de mettre au point un instrument linguistique capable de répondre aux besoins des sciences fondamentales.

Rappel nécessaire : c'est au cœur d'une réflexion de nature épistémologique que se définit le statut de la poésie. La production poétique réunie par les philologues est considérée comme le *corpus* par excellence devant servir à l'élaboration des connaissances linguistiques. La poésie est tenue comme une pratique capable de légitimer l'usage qu'on veut établir d'une langue arabe unifiée. A partir de cette situation va s'effectuer une opération complexe dont il convient d'analyser quelques caractéristiques.

La première d'entre elles touche à la prééminence du savant en matière de poésie. Les philologues imposent l'argument d'autorité. Le corps des clercs linguistes se constitue et définit les règles qui doivent présider à ses activités. Fin du II^e/VIII^e siècle, début du III^e/IX^e, al-Djumahî résume parfaitement cette attitude en écrivant : « Les savants peuvent diverger sur certains points de poésie, comme d'ailleurs sur d'autres questions. Mais dès lors qu'un *consensus* s'établit entre eux, il n'est permis à personne de ne pas en tenir compte¹. » Cette notion, juridique, d'*idjmâ'* appliquée à la poésie désigne, dans un premier temps, les savants comme seuls capables de prononcer l'authenticité d'une production. Elle décide en fait que tout le savoir concernant la poésie doit se constituer en science sous l'autorité des '*ulamâ*. Il se forme ce que Paul Veyne appelle une

1. *Ṭabaqât ash-shu'arâ*, Beyrouth, 1982, p. 26.

puissance d'affirmation. L'auteur désigne ainsi la constitution d'un groupe (il emploie le mot *classe*) de professionnels du savoir qui se chargent de la mise au point, de l'organisation et de la diffusion de la connaissance².

Coup de force remarquablement conduit si l'on y songe bien. Déjà chassés de la tribu par Muḥammad qui règle avec eux un problème ontologique, les poètes se voient dessaisir de leur propre production dont ils n'ont plus à juger. L'irrésistible ascension du philologue instaure un positivisme scientifique dont la pression s'exerce sur plusieurs points.

Le premier est le *corpus* poétique auquel grammairiens et lexicographes ont besoin de se référer. Il s'est agi de réunir les œuvres dont l'utilisation était possible dans le cadre de la mission fixée aux philologues : mettre au point une langue arabe unifiée, lexicalement inventoriée, grammaticalement codifiée, qui réponde aux besoins, et aux exigences, des sciences fondamentales.

En fait, le savant arabe des I^{er} et II^e siècles se poste aux confins d'une oralité à laquelle il entend mettre un terme. Il faut accorder toute son importance à ce point. Le *ʿālim* installe la civilisation de l'écriture et ses modes de pensée. Edificateur d'une culture, il contrôle les rapports de la science écrite et des savoirs véhiculés oralement, notamment en s'assurant du fonctionnement de la mémoire collective. A partir de la mise par écrit du Coran et du développement des sciences religieuses, s'est mis en place tout un système d'examen critique qui s'applique aussi bien à un *ḥadīth* du Prophète, à un point de *fiqh* ou de grammaire, au commentaire d'un verset ou à un vers de la *Djāhiliyya*.

Un passage des *Ṭabaqāt* d'al-Djumahī est particulièrement intéressant à cet égard. Il donne un exemple précis d'intervention du clerc musulman, armé de ses arguments d'autorité, sur la constitution du *corpus* de la poésie pré-islamique. Il ouvre en effet le dossier de la poésie attribuée à deux tribus mythiques, les ʿĀd et les Thamūd, par l'auteur d'une *Sīra* du Prophète, Ibn Ishāq (m. 151/768). Al-Djumahī déclare cette attribution mensongère et présente une argumentation en quatre points :

1^o Il ne s'agit pas de poésie, mais d'un *kalām mu'allaf ma'qūd bi-qawafin*, autrement dit d'une composition langagière organisée en séquences rimées, mais ne relevant pas du *shi'r* arabe. Il est tout à fait dommage que le texte d'Ibn Ishāq nous soit parvenu amputé de ces échantillons d'une poésie controversée. Car l'argument d'al-Djumahī montre que depuis très longtemps déjà sans doute, le *shi'r* arabe ne saurait être investi par des compositions ne se pliant pas à ses canons. La formule même est instructive. S'il s'agit bien de textes obéissant à des règles de composition (*mu'allaf*), et dont les séquences riment (*ma'qūd bi-qawafin*), de telles qualités manquent-ils pour être du *shi'r* ?

2^o Cinq sourates du Coran affirment que ces tribus ont été anéanties et n'ont pas eu de postérité. Qui donc a pu transmettre leurs « poèmes » ?

3^o Le premier homme qui parla arabe après avoir oublié la langue de ses

2. *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes*, Seuil, 1983.

ancêtres, fut Ismâ'il, fils d'Ibrâhîm. Tous les Arabes sont enfants d'Ismâ'il, sauf les Himyar et ce qui reste des Djurhûm, même si l'on rapporte qu'Ismâ'il eut avec eux des rapports de contiguïté (*djâwara-hum*) et même d'alliance (*aṣhara ilay-him*). On ne saurait donc attribuer aux 'Âd et aux Thamûd cette production de langue arabe.

4° L'examen des généalogies (*ansâb*) et de la poésie de la *Djahiliyya* ne permet en aucun cas de remonter aux 'Âd et aux Thamûd et de démontrer la filiation entre ces tribus et les Arabes³.

L'argumentation est donc successivement poétique, coranique, linguistique et généalogique. Les savants contrôlent les informations touchant à la poésie par le recours à des disciplines diverses, mais ayant toutes acquis le statut de science : exégèse, généalogie, philologie. L'érudition se pose en juge absolu. La loi écrite prend le pas sur les modes de l'oralité. Au demeurant, le doute était peut-être permis concernant des tribus devenues mythiques à force d'éloignement. Mais l'intéressant n'est pas d'accepter ou de rejeter la validité de ces arguments, c'est de voir avec quelle assurance al-Djumaḥî les développe. Au nom de la foi et de la science, le clerc développe son discours sans que rien puisse s'y opposer.

Encore n'est-il question que d'attribution, domaine où l'érudition trouve une justification entière. Mais on se dirige aussi vers une analyse des contenus et des genres dont on commence à formuler une théorie. Al-Djumaḥî en dessine les contours à propos de la poésie apocryphe « dont la langue ne peut fournir aucun argument linguistique, dont le lexique ne peut être d'aucune utilité, où l'on ne trouve ni maxime fortement frappée, ni panégyrique suscitant l'admiration, ni satire injurieuse, ni jactance qui émerveille, ni judicieuse introduction amoureuse »⁴. Les termes de *Madḥ*, *hidjâ'*, *fakhr*, *nasib* montrent bien sur quelle voie s'engage la réflexion des clercs. Al-Djumaḥî désigne déjà les sites sur lesquels est convoquée la poésie : la '*arabiyya*, c'est-à-dire la langue et l'étude des mécanismes de son fonctionnement ; le *gharib* qui touche à la lexicographie, et plus particulièrement au lexique rare, très spécialisé, et se situant hors de l'usage constant ; le *mathal* qui désigne la formulation d'énoncés exemplaires s'étant constitués ou non en aphorismes : « Voilà ce que l'on va chercher en poésie, voilà donc ce que la poésie doit offrir. » Ainsi s'établit un couple demandeur ↔ producteur qui va orienter l'écriture poétique d'une manière décisive.

Le haut magistrat traditionaliste qu'est Ibn Qutayba ne s'y trompa pas, quelques années plus tard, lorsqu'il composa son *Kitâb ash-shi'r wa sh-shu'arâ'*. Soucieux de la formation de ces grands commis de l'État que sont les secrétaires (*kuttâb*), désireux de mettre en place une culture arabo-islamique hiérarchisée dans ses objectifs, mais équilibrée dans ses composantes, il entreprend, dans une introduction que l'on a très mal lue, de définir de manière précise le statut de la

3. *Tabaqât*, p. 28 et suivantes.

4. *Id. ibid.*, p. 26, note 3.

poésie et sa nature. Il commence par dire ce qu'il attend de la poésie : « Mon projet a essentiellement visé les poètes célèbres ; connus par la majorité des gens d'*adab* (des lettrés), dont les vers servent à élucider des problèmes de lexique (*gharib*), de grammaire (*naḥw*), de commentaire du Livre de Dieu et des *ḥadīth*-s de son Prophète⁵. »

Si le savant qu'est Ibn Qutayba consacre un ouvrage à la poésie, ce n'est pas dans le dessein de cultiver les muses et de rendre un hommage aux belles-lettres. Il le fait parce que la poésie est un instrument indispensable à l'acquisition de la langue, et qu'elle véhicule une culture qu'il faut maîtriser. A partir de là, ce serait commettre un grave contresens que d'interpréter sa démarche comme étant une défense et une illustration de la poésie arabe. Elle fixe, bien au contraire, et d'une manière précise, les limites d'une influence :

1° L'étude de la poésie doit se limiter à la production des grands poètes bien connus, et non se fixer celle de tout le *corpus* existant. Ce serait là l'exigence d'une spécialisation tout à fait exagérée, ce serait surtout l'expression d'une volonté jugée inacceptable, celle de donner à la poésie une place beaucoup trop grande dans la culture arabo-islamique.

2° La poésie se voit fixer un but, celle d'aider aux études du lexique, de la grammaire, du Coran et du *ḥadīth*. Affirmation fondamentale : les poètes retenus sont ceux dont la langue est déclarée canonique, c'est-à-dire capable de fournir des arguments d'explication aux sciences du langage d'une part, aux sciences religieuses de l'autre. Affirmation fondamentale aussi pour ce qui est de l'importance du discours critique et de son influence sur le poète : le théoricien met en place tout un système d'analyse qui va régir l'acte d'écriture.

Ainsi, Ibn Qutayba, après avoir assigné les objectifs, va-t-il examiner les contenus et procéder à une énumération des savoirs véhiculés par cette poésie. Il s'agit d'un passage célèbre⁶ où il mentionne les connaissances portant sur :

— les *ahbār* : savoir historique concernant les Arabes de la Djāhiliyya. Il est à remarquer que le vécu de la communauté pré-islamique est saisi ponctuellement sous forme de mentions de faits isolés (les *ayyām*). Cette communauté n'entrera *en histoire* que grâce à l'Islam ;

— les *ansāb aṣ-ṣiḥāḥ* : savoir généalogique dont on sait l'importance décisive dans l'établissement des règles d'appartenance à la communauté arabe et islamique et de dévolution du pouvoir ;

— *Al-ḥikam al-mudārī'a li-ḥikam al-falāsifa* : qu'on pourrait traduire par « les sentences sapientiales qui valent bien celles des philosophes », ce qui exprimerait la réserve du haut magistrat qu'est Ibn Qutayba à l'égard des adeptes de la philosophie d'héritage hellénique ;

— le savoir concernant les chevaux, les étoiles, les vents, les éclairs, les nuages (en fait ce qui touche à la connaissance du *gharib*).

5. Éd. de Beyrouth, sans date, p. 7.

6. *Id. ibid.*, p. 11.

La poésie a donc bien assuré la mémoire collective des faits, ainsi que celle des filiations tribales. Elle a retenu les traits d'une sagesse vécue et consigné, comme le savoir touchant à l'environnement naturel.

Mais la chaleur de l'hommage ne doit pas dissimuler l'intention d'établir l'importance relative des choses. En énumérant ce savoir, Ibn Qutayba en dessine fortement les limites. La comparaison avec l'imposant édifice intellectuel élevé depuis la proclamation de l'Islam est écrasante pour la poésie, seul monument littéraire pré-islamique. Par ailleurs nous savons que c'est à la prose que sont confiées dorénavant les missions culturelles essentielles. Al-Djāhiz a bien souligné cette mutation qui confie à l'auteur de *rasā'il*, et, d'une façon générale, au *kātib*, le soin de la réflexion et de la transmission de la connaissance. Sans parler, bien entendu, des spécialistes des grandes disciplines qui accumulent les savoirs nouveaux dans des ouvrages divers.

La poésie entre donc en fonction, et le savoir qu'elle véhicule doit s'inscrire dans les sites scientifiques qu'elle aide à explorer. Ce rapport établi entre mission et contenus fixe au poète l'essentiel de son écriture. La poésie se voit assigner des tâches que ses contenus doivent aider à remplir ; par conséquent, le poète doit s'adapter à cette définition de sa fonction. L'opération trouve là son terme, et nous tirerons de cette évolution une conclusion de la plus haute importance : c'est que le poète perpétue une tradition culturelle et assure la persistance d'un discours critique.

Ibn Ṭabāṭabā, nous y reviendrons, exposera dans le détail cette manœuvre de grand style qui conduisit à la mainmise du clerc sur la création poétique. Elle peut s'analyser en deux phases : la poésie ancienne, soigneusement choisie et corrigée, est constituée en modèle « classique » selon une visée esthétique que nous aurons à définir. Ce modèle est propre à entrer en fonction, et les poètes vivants doivent le perpétuer pour que leur poésie puisse remplir sa fonction dans l'édification culturelle en cours. Entre le discours critique et l'écriture s'établit un mouvement de va-et-vient qui est essentiel. Le discours normatif prend en charge la créativité dans une théorie du reflet qui décidera de l'esthétique classique. Les problèmes de la « modernité » seront réglés, nous le verrons, dans ce cadre. En poésie médiévale arabe, l'aval est irrémédiablement lié à l'amont et se soumet à une opération de duplication purement fonctionnelle.

Constitution de l'objet d'analyse : la poésie, pratique linguistique.

Sommée de servir aux savants du langage qu'elle fournit en arguments, la poésie entre en fonction prise en charge par le discours critique. Pour mieux la définir, ce discours commence par la caractériser, autrement dit par la constituer en objet d'analyse. Le premier texte à le faire est celui d'al-Djumaḥī dans ses *Ṭabaqāt*. Il assimile le *shi'r* à une *ṣinā'a*, à une *praxis* portant sur un matériau. Cette *praxis* fait l'objet d'un savoir (*ilm*). Les comparaisons d'al-Djumaḥī sont

significatives : il invoque successivement la perle, la hyacinthe, le dinar et même l'esclave pour expliquer comment il n'est pas possible de connaître la valeur de ces objets (*djawda*) sans procéder à leur examen attentif (*mu'âyana*). Cet examen met en action un savoir, l'usage de critères objectifs qui permettent de se prononcer sans erreur. Et ce n'est pas une affaire de goût précise al-Djumahî (*istihsân*), car l'on peut trouver beau un dirhem que le changeur de monnaie (*ṣarrâf*) déclarera de mauvais aloi. Il en est exactement de même en poésie ; seul un homme de l'art peut se prononcer sur sa valeur.

Tout est déjà en place du système qui va s'imposer :

— La poésie est une pratique linguistique, c'est-à-dire un acte humain du langage. Cette affirmation a évidemment une portée profonde. Ce qui avait pu être tenu jadis pour ineffable et, à la limite, magique, ce qui avait pu se présenter comme une opération mystérieuse conduite par l'inspiration, voire par un *djinn* familier, est ramené aux limites d'un savoir identifiable et d'une pratique soumise à l'examen critique. Cette pratique *descriptible* du langage relève *naturellement* de la compétence du philologue dont la langue constitue le savoir essentiel. Tout élément de surnaturel est ainsi éliminé : Muḥammad a fini de régler ses comptes avec les poètes.

— L'appréciation de la poésie ne relève pas d'un goût, mais d'un savoir. Il est parfaitement possible de juger de la qualité d'une production à partir de critères objectifs. Ce principe va fixer toute l'évolution du discours critique postérieur. N'oublions pas le sens exact du mot *naqd* : il s'agit de l'opération de tri destinée à reconnaître la monnaie de bon aloi. Al-Djumahî explique le terme *nâqid* exactement en ce sens, à propos de dirhems et de dinars. Nous verrons comment la recherche de « l'objectivité » deviendra le fondement de tout le discours critique.

— Le savant philologue étant le seul, en toute technicité, capable de reconnaître la bonne poésie de la mauvaise, il convient que les poètes se conforment à ses prescriptions.

La poésie est donc un artisanat, cette affirmation ne va plus quitter le champ critique. Qudâma b. Dja'far l'inscrit dans les pages introductives de son *Naqd ash-shi'r*. Ibn Ṭabâtabâ, à son tour, lorsqu'il décrira le travail de composition d'une *qaṣida*, invoquera successivement, dans son *'Iyâr* (p. 12), le tisserand (*nassâdj*), le graveur sur bois (*naqqâsh*), le joaillier (*nâzim al-djawhar*). Abû Hilâl al-'Askarî choisira pour titre de son ouvrage celui de *Kitâb as-ṣinâ'atayn*. Au demeurant, ces titres sont, en eux-mêmes, significatifs de cette recherche d'objectivité, et illustrent le positivisme scientifique qui caractérise ces écrits : *Qawânin ash-shi'r*, *Naqd ash-shi'r*, *'Iyâr ash-shi'r*.

Cette volonté de considérer la poésie comme le produit d'une pratique linguistique marque jusqu'au lexique critique. Si l'on considère le vocabulaire technique utilisé par Ibn Ṭabâtabâ, par exemple, on s'aperçoit vite qu'il emprunte principalement son lexique à celui de la construction et du tissage. Rappelons tout d'abord que la poésie est la seule écriture impliquant, par

définition, une organisation. Le terme choisi pour désigner la prose ne définit pas celle-ci comme une écriture spécifique : le *nathr* n'est qu'un *non-naẓm*. Lorsque la réflexion s'engagera sur l'écriture en prose, on utilisera le terme de *kitāba*, ou l'on parlera de *rasā'il*.

Le *naẓm* désigne une écriture qui établit ses éléments dans un rapport étroit d'organisation. L'idée de base est celle d'un ordre qui s'impose au langage. Ce verbe fait référence précise à la composition d'un collier de perles. L'image concrète d'un poème est ainsi celle de perles disposées en série sur un fil (*nizām*). Cette image s'applique d'ailleurs à la rime (*naẓīm*) dont la répétition constitue une chaîne.

La poésie étant une écriture fermement organisée chargée de délivrer un sens (définition explicitée par Qudāma b. Dja'far et à laquelle se réfère tout le discours critique), le lexique technique se réfère à une isotopie majeure, celle qui s'est constituée autour du concept de *ṣinā'a* appliqué à la poésie et a servi de base à l'établissement du discours critique. Il n'est pas étonnant dès lors de constater que ce discours a emprunté sa terminologie au lexique de la construction principalement et, à l'occasion, du tissage. Dans son analyse des phases de l'écriture poétique, Ibn Ṭabāṭabā utilise, avec une grande précision, les termes de *ta'sīs* et de *binā'*.

Le verbe *raṣāfa*, *raṣaf*, implique concrètement le fait de disposer des pierres en rangée pour monter les fondations d'un édifice (*raṣf*) ou de les disposer de manière à constituer un pavement. Idée donc d'une disposition ordonnée.

Elle correspond parfaitement aux séries du *naẓm* : il s'agit de rangées, de rangs dont la bonne disposition assure la solidité (*raṣāfa*) de la construction. Ainsi les éléments de l'écriture poétique, solidement disposés, donneront l'impression d'une construction ferme et ne laissant place à aucune faiblesse.

C'est aussi l'idée contenue dans le terme de *naṣḍj* qui désigne la fermeté des rapports entretenus par les éléments. La bonne poésie est celle dont chaque élément assure la fonction dont il est chargé en étroite coordination avec les autres éléments. Sa valeur est toujours relative parce que saisie dans un environnement qui en décide. Une pensée belle en soi, par exemple, peut souffrir de n'être pas à sa place dans le développement général du poème, d'être exprimée par des mots mal choisis, d'être perturbée par une rime ou un mètre inadéquats. A l'image d'un tissage parfaitement ou imparfaitement maîtrisé, toute imperfection de la texture trahit l'ensemble. Le développement consacré par Ibn Ṭabāṭabā à la fin de son livre au *ta'lif al-shi'r* vise à mettre en évidence cette concertation, cette conjonction d'éléments concourant à l'exécution d'un même projet⁷.

7. *'Iyār*, Alexandrie, 1980, p. 146.

L'échelle de valeur d'Ibn Qutayba.

Nous l'avons dit, Ibn Qutayba n'entreprend pas la rédaction de son ouvrage pour faire œuvre d'anthropologue amateur de belles lettres. Il propose un choix qui soit utile aux hommes de métier que sont les Secrétaires. Il veut leur apprendre à distinguer la bonne poésie de la mauvaise. A partir de la distinction fondamentale entre signifiant ou *lafz*, le mot, et signifié ou *ma'nâ*, le sens, il présente un tableau que l'on peut figurer comme suit :

<i>Husn-Djawda</i>					
<i>lafz</i>	*	*			mot
<i>ma'nâ</i>	*		*		sens
<i>darb al-shi'r</i>	1	2	3	4	sortes de poésie
degrés d'excellence					

Critique du mot et du sens donc. La beauté ou la bonne qualité (*husn*) du mot est une notion qui va se préciser peu à peu, notamment chez les auteurs comme al-Djâhiz dans son *Bayân*, al-'Askarî dans le *Kitâb as-sinâ'atayn* (p. 73, 137), et Ibn al-Athîr dans le *Mathal as-sâ'ir*. Dans son sens le plus étroit, le *husn al-lafz* désigne les qualités phonétiques du mot et des lettres qui le composent. Les phonéticiens ont analysé, souvent en détail, des phénomènes d'aperture que la pratique de la communication orale avait perçus bien auparavant. D'une façon générale, il est recommandé de ne pas gêner la prononciation par des voisinages difficiles. Le « difficile à prononcer » contrevient au fluide, au coulant, à l'harmonieux, qualités désignées par des mots tels que *salâsa* et *subûla*. Ce problème d'élocution va s'étendre du mot au vers, puis à tout le poème. Al-Djâhiz parle de *salâsatu n-naẓm* qui fait que « le vers tout entier semble n'être qu'un seul mot, et le mot une seule lettre » (*Bayân*, I/38). Exigence d'une harmonie totale, d'une fluidité que rien ne vient contrarier. Au sens propre du terme, la poésie doit couler de source. Toute difficulté de prononciation, tout voisinage chaotique, toute rudesse exagérée se pose en manifestation déplacée contrevenant au bien dire. Ici prend sa racine la notion de *waḥshî*, sorte d'état « sauvage » caractérisant un mot aux consonances trop rudes. Notion mouvante d'ailleurs, à la mesure d'une évolution : la citadinisation fait loi et souscrit aux élégances du parler. Abû Tammâm, bédouinisant acharné, se verra reprocher souvent de blesser les oreilles par des sonorités heurtées.

Notons que, chez Ibn Qutayba, nous ne trouvons pas trace de l'interprétation selon laquelle le *husn al-lafz* désigne une beauté intrinsèque du mot. Il s'agit toujours d'énoncés en situation, de mots dans l'emploi qui en est fait. A partir de là, on comprend bien que le *lafz* désigne l'ensemble des dispositions linguistiques, aussi bien phonétiques, lexicales que syntaxiques.

Dans le domaine de la critique du sens, l'apport d'Ibn Qutayba est limité. Il se contente de prononcer des jugements qui s'inscrivent sur l'échelle des valeurs définie par les deux extrêmes de l'excellence, *djawda*, et de l'insuffisance, *ta'abḥur*. Ces jugements font cependant référence à une théorie du sens qu'il est fondamental d'exposer. L'analyse porte essentiellement sur le rapport qui s'établit entre le support linguistique et le sens. Une première expression doit retenir l'attention : *qaṣarat alfāzuḥu 'anhu*. Le *ma'nā* désigne ici ce que le poète voudrait dire, le sens qu'il prend pour cible. Le mot — ou l'énoncé — est incapable de toucher le but ainsi assigné. *Qaṣara* est un verbe qui fait partie du vocabulaire de l'archerie. Il signifie : ne pas atteindre son but, manquer la cible par une flèche qui est trop courte. Autrement dit, le mot reste en deçà du sens visé, dans une sorte d'impuissance à y parvenir, de lenteur à y courir. Le mot « court » est le mot qui n'achève pas le trajet entrepris vers une signification, ou ne l'épuise pas totalement. Le *qaṣr al-lafz* désigne donc une insuffisance de charge sémantique.

L'expression de *alfāz lā mabniyyat li-ma'nā* reprend exactement cette idée d'inadaptation au sens idéal visé. Le *binā'* ne fait pas référence à une quelconque distinction de forme et de fond, à l'idée d'un vêtement inadapté à un corps. Il s'agit d'une même matière qui se constitue parfaitement, si ses éléments entretiennent entre eux les rapports de correspondance idéaux. Ici encore s'affirme le fait que les *alfāz* ne concernent pas simplement un lexique, c'est-à-dire les unités isolées d'une langue, mais un ensemble linguistique en mission, c'est-à-dire affecté à une fonction particulière.

Le *ta'akḥḥur* : signifie que le mot, la figure ou l'énoncé restent « en arrière », c'est-à-dire ne parviennent pas à la cible. Ils sont donc inefficaces, par insuffisance de charge sémantique.

L'expression *lam tadjīd hunāka fa'idatan fī l-ma'nā* reprend la même idée sous un autre aspect. Ibn Qutayba use ici d'un procédé courant chez les philologues, celui de la conversion en prose d'un énoncé poétique. Il consiste en une substitution aux mots, aux tournures syntaxiques et aux images du vers, des correspondants offrant moins de difficulté à la compréhension, mais répétant exactement le sens de l'énoncé. Il s'agit en somme d'un transfert d'écriture aux fins d'une explication purement paraphrastique. Privé de son support linguistique, le sens apparaît clairement et tombe sous le jugement. Ainsi se découvre sa banalité sous le revêtement d'une écriture linguistiquement poétisée. Autrement dit, le poète n'a pas visé la cible d'un sens à mettre à jour. Son énoncé ne se place pas sur la trajectoire idéale qu'on décrira plus tard sous le nom d'*iṣāba*. Privé de charge sémantique réelle, son énoncé est répétitif, donc inefficace.

Cette attitude critique introduit un exercice majeur, celui de la comparaison d'énoncés prenant pour cible la même signification. La comparaison entre un vers d'Al-A'shā et un vers d'Abū Nuwās l'illustre bien. Nous reviendrons sur ce type d'analyse qui va se déployer amplement et trouver son illustration dans les travaux d'Al-Āmidī et d'al-Djurdjānī.

Plusieurs observations intéressantes peuvent être faites à l'examen de la classification proposée par Ibn Qutayba :

1° La première concerne le souci lui-même d'établir une échelle de valeur. Cette échelle permet de distinguer les mérites et de reconnaître les défauts d'une production désignée par le terme de *shi'r* sans distinction aucune de ses variétés. Il s'agit, en fait, d'un modèle totalisateur de toutes les écritures poétiques dont on décide qu'elles relèvent d'un seul et même exercice. Celui-ci sera défini par Ibn Qutayba dans son exposé de la théorie de la *qaṣīda*.

Il convient de noter que Qudāma b. Dja'far reprendra cette échelle de valeur à son compte. Assimilant la production poétique à une *ṣiṭṭa'a*, il en conclut que, à l'image de tout produit artisanal, la poésie peut fournir un produit parfait, de moyenne valeur ou médiocre.

2° Ibn Qutayba construit son échelle autour de deux éléments fondamentaux du *lafz* et du *ma'nā* dont il dissocie les qualités respectives sans jamais les dissocier eux-mêmes l'un de l'autre, puisqu'en fin de compte la valeur d'une poésie dépend *toujours* de la valeur additionnée de ces deux éléments.

3° Ibn Qutayba utilise le lexique technique déjà en usage chez les philologues. Tout en restant vague (il ne donne jamais la raison de ses jugements), imprécis (il ne se livre pas à une critique interne réelle), il accueille une terminologie déjà établie. Du même coup, il fait implicitement référence au système en vigueur tout en prenant quelque distance à l'égard de la visée strictement philologique.

L'intérêt majeur de ce texte tient à sa référence implicite à une théorie générale du sens que nous exposerons un peu plus loin à propos de la notion de *ṭab'*. Disons tout de suite que le *ma'nā* désigne la signification visée. La critique du sens organise dès lors une triple confrontation entre l'énoncé effectivement réalisé, l'énoncé idéal censé signifier parfaitement l'objet, et enfin l'objet lui-même que le poète a entrepris d'exprimer. L'énoncé idéal constitue une forme-sens abstraite, parfaite et donc unique, qui épuise d'un coup la signification visée. Si le poète arrive à la traduire en mots, il aura réalisé une opération mimétique : son énoncé se sera substitué à l'objet, sera devenu lui en quelque sorte. C'est ce qu'explique très bien l'expression si souvent utilisée de *ash'aru n-nās*. Elle ne signifie pas que tel homme est le plus poète de tous les poètes, mais que, pour exprimer tel motif thématique, il a réalisé l'énoncé idéal. Il a atteint la cible en plein centre. Il ne faut pas chercher à faire mieux que lui sur ce sujet, parce que c'est impossible : son énoncé s'est moulé exactement à l'objet, et on ne peut faire mieux que l'objet lui-même, le dire mieux qu'il ne se dit lui-même. Pour ce qui concerne ce motif, l'exercice poétique est clos. D'où ces énumérations d'énoncés parfaits dont l'exemplarité est mise en valeur par ces éternels anthologiques que sont les philologues.

A cette occasion, le vocabulaire de l'archerie trouve naturellement sa place dans le discours critique. Rappelons pour mémoire les termes de *aṣāba* : atteindre la cible, toucher le but ; *ghalā*, *ghuluww* : faire passer la flèche par-

dessus la cible en levant trop haut l'arc, dépasser le but, d'où exagérer, aller au-delà de la signification visée, etc., alors que *qaşara*, nous l'avons vu, signifie qu'une flèche tombe en deçà de la cible.

RÉFLEXION SUR UNE FORME-POÈME : LE MODÈLE THÉORIQUE DE LA *QASIDA*

La réflexion des philologues s'exerce exclusivement sur le vers. Cette attitude va fixer l'essentiel du rapport de la critique à la poésie. Tous les ouvrages qui nous sont parvenus montrent à l'évidence que l'analyse porte sur un nombre réduit de vers présentés comme des réalisations parfaites et des illustrations probantes. C'est toujours sous cette forme atomisée qu'est saisie l'œuvre d'un poète. Il ne s'agit pas là seulement de l'impossibilité matérielle où se trouve le critique de procéder à de trop nombreuses citations. Il s'agit d'un choix théorique : le philologue, puis le critique, sont en quête d'exemplarité et partent à la recherche d'énoncés atteignant un degré de perfection tel qu'ils se posent en réalisations définitives. Ils font la preuve de l'efficacité maximale de l'écriture poétique. Nous reviendrons sur ce point en étudiant le concept de *'amūd al-shi'r* développé par al-Marzūqī.

Mais il faut noter que, parallèlement, s'ébauche une réflexion sur la forme-poème, introduite par Ibn Qutayba à propos du modèle théorique de la *qaşida*. C'est à partir de lui que plusieurs auteurs vont développer l'analyse de cet objet constitué que représente le poème.

Le texte d'Ibn Qutayba que nous analysons dans notre ouvrage pose immédiatement de redoutables problèmes d'interprétation. L'auteur n'ayant pu pêcher par ignorance, il faut chercher les raisons qui l'ont poussé à inclure dans son introduction l'affirmation d'un *adīb* inconnu qu'il légitime de sa propre autorité.

Ibn Qutayba ne pouvait ignorer que ce modèle de *qaşida* laisse échapper une part importante de la production poétique antérieure. Le *nasīb* n'épuise ni la plainte passionnée d'un Madjnūn, ni la quête galante d'un 'Umar b. Abī Rabi'a, ni la subtile spiritualité d'un Abbās b. al. Aḥnaf. En fait, et depuis la *djāhiliyya*, la poésie amoureuse se constitue en registre indépendant. Sans imposer de règles qui fixeraient l'architecture du poème, elle poursuit son propre chemin. Le *nasīb* n'est que l'un des exercices qui constituent ce registre.

Le *raḥīl* peut se rattacher de son côté à une longue tradition de poésie descriptive. Des poèmes entiers ou de longs passages inclus dans des compositions multithématiques sont consacrés à la description de l'environnement naturel. La poésie animalière a, notamment, fait l'objet de morceaux de bravoure fort célèbres.

JAMEL EDDINE BENCHEIKH

poétique arabe

précédée de
essai sur un discours critique

La poésie arabe s'est toujours voulue le conservatoire d'une culture et d'une histoire, le monument élevé à la gloire d'une communauté, le champ d'exercice d'une conscience collective. *Poétique arabe* entreprend de présenter une théorie de cette écriture. L'ouvrage analyse aussi bien les phases de son élaboration que les lieux où elle se décide et s'organise : mémoire poétique, forme-poème, espace-vers, opérateurs phono-sémantiques, etc. Cette réflexion permet, dans un premier temps, de remettre en place les concepts de classicisme, néo-classicisme et modernisme, trop imprudemment employés dans le domaine arabe. Elle conduit surtout à cerner les rapports établis entre le langage et la philosophie générale de l'existence qui s'y fait jour.

Cette deuxième édition est précédée d'une étude du discours critique qui a fermement orienté la poésie arabe médiévale en lui assignant une fonction dans l'édifice culturel. Ici apparaît la pensée fondatrice d'un ordre qui devait régner sur la sensibilité arabe jusqu'au XX^e siècle.

Jamel Eddine Bencheikh est né à Casablanca le 27 février 1930. Professeur à l'université d'Alger de 1962 à 1969, il enseigne depuis 1972 à Paris VIII. Il a été aussi président du jury d'agrégation d'arabe de 1982 à 1986.

Jamel Eddine Bencheikh dirige un laboratoire de recherche sur la littérature arabe médiévale et il est responsable d'une nouvelle traduction des *Mille et Une Nuits*, en collaboration avec André Miquel.

Rachid Koreïchi : brique réfractaire calligraphiée.
Collection et photo de l'artiste.



9 782070 714360



89-II

A 71436

ISBN 2-07-071436-5

55 FF tc