



Palais de Tchehel Sotoum, fresques persanes, (Iran) © UNESCO/Abbe, André
 La poésie reste l'un des arts de cour les plus prisés, qui donne lieu à des déclamations lors de grandes fêtes où se mêlent danseuses, musiciens et mets délicats, comme le montre cette fresque du palais du Tchehel Sotoum à Ispahan (Iran).

L'ART POÉTIQUE ARABE

L'ABSENCE D'AUTRES FORMES DE REPRÉSENTATION DU RÉEL PRÉSENTES CHEZ LES PEUPLES VOISINS, COMME LE THÉÂTRE QUI ÉTAIT RÉPANDU CHEZ LES GRECS, A CONCOURU À FAIRE DE LA POÉSIE ET DU DISCOURS ADRESSÉS AUX SENS ET À L'IMAGINATION DE L'AUDITEUR LE LIEU MÊME OÙ SE DÉPLOIE LA VISION DU MONDE DANS L'ARABIE ANTÉISLAMIQUE. LA MÉMOIRE POÉTIQUE A DONC PU CONSERVER LA MANIÈRE DONT LES ARABES NOMMAIENT LES CHOSES ET PERCEVAIENT LE RÉEL, ET C'EST EN CELA QUE LA POÉSIE REPRÉSENTE LEUR GRAND LIVRE. PAR AILLEURS, MALGRÉ SA POSITION SÉVÈRE VIS-À-VIS DE LA POÉSIE, LE TEXTE CORANIQUE A DONNÉ UNE IMPULSION DÉTERMINANTE À LA CONSERVATION ET À L'ÉVOLUTION DE L'ART POÉTIQUE. CAR, SI CE TEXTE A CHERCHÉ À RETIRER AU POÈTE SON STATUT SACRAL POUR LE CONFÉRER UNIQUEMENT AU PROPHÈTE, ET SI LES POÈTES EUX-MÊMES SONT CRITIQUÉS SUR LE PLAN ÉTHIQUE PARCE QUE LEUR DIRE NE COÏNCIDE PAS AVEC LEUR AGIR, IL N'EN RESTE PAS MOINS QUE L'INSTALLATION DE L'ISLAM A EU DES EFFETS POSITIFS SUR LA POÉSIE. GRÂCE À L'ENTRÉE DANS LA CIVILISATION DE L'ÉCRIT À PARTIR DE LA TRANSCRIPTION ET DE LA DIFFUSION DE LA PAROLE SACRÉE, LES SAVANTS ONT CHERCHÉ À CONSERVER LE TRÉSOR ANCIEN DE LA LANGUE ARABE, SÉDIMENTÉ DANS LES POÉSIES ET DONT LA CONNAISSANCE ÉTAIT INDISPENSABLE POUR COMPRENDRE LES TEXTES SACRÉS EUX-MÊMES (CORAN ET TRADITIONS PROPHÉTIQUES).

L'ART POÉTIQUE DES ORIGINES

« La poésie était le registre des Arabes : elle renfermait leurs sciences, leur histoire, leur sagesse »¹. Cette phrase d'Ibn Khaldun témoigne du rôle central joué par la poésie dans la vie des Arabes avant l'Islam et du fait qu'elle dépassait la simple expression des sentiments individuels. Dans le milieu du désert qui est dominé par la rudesse de la vie, et au sein d'une société marquée par l'oralité et l'analphabétisme, l'art poétique n'était pas seulement le moment où se déployait la subjectivité du poète, mais aussi le lieu où s'exprimait l'idéal tribal de générosité et de magnanimité. Quant à l'éthique des Arabes avant l'Islam, il n'y a que les poésies qui puissent en rendre compte et en traduire l'essence. De surcroît, l'absence d'autres formes de représentation

du réel présentes chez les peuples voisins, comme le théâtre qui était répandu chez les Grecs, a concouru à faire de la poésie et du discours adressés aux sens et à l'imagination de l'auditeur le lieu même où se déploie la vision du monde. La mémoire poétique a donc pu conserver la manière dont les Arabes nommaient les choses et percevaient le réel, et c'est en cela qu'elle représente leur grand registre (*diwân*).

Même si les poésies les plus anciennes ne remontent qu'au V^e siècle de notre ère, elles montrent, vu l'achèvement de leurs formes et la perfection de leur modèle, qu'elles représentent l'aboutissement d'une très longue évolution amorcée, sans doute, depuis de nombreux siècles.

Toutefois, c'est un poète mort au milieu du VI^e siècle, Imri'u Al Qays, qui est considéré par les théoriciens de la poésie arabe comme le véritable fondateur du canon poétique incarné par la *qasida* (l'ode classique), ainsi que l'inspirateur des thèmes qui seront repris par ses successeurs pendant plusieurs siècles. Ibn Qutayba, l'un des critiques célèbres de la poésie au IX^e siècle affirme que c'est Imri'u Al Qays qui a ouvert la voie à tous les autres poètes en inventant des comparaisons et des thèmes poétiques qui seront imités par les autres poètes². Ce statut de pionnier de la poésie arabe se révèle notamment dans l'ouverture du poème, marquée par la description des restes du campement au lendemain du départ de la bien-aimée avec sa tribu.

Ancrée dans la mémoire poétique arabe, l'ouverture de la *Mu'allaqa* d'Imri'u Al Qays incarne la conception d'un monde où se déclinent les thèmes de l'effacement, du départ, de la solitude et de la mort: « Halte pour que nous pleurons le souvenir de la bien-aimée et de la demeure ».

L'acte inaugural de la poésie arabe consacre par le motif du pleur sur le campement de la bien-aimée la présence d'une trace de l'absence. Le poète qui contemple les traces du bonheur passé découvre la béance de la blessure infligée par le temps à l'homme comme aux choses. Cette ouverture installe un rapport complexe entre le sujet et le temps dont la positivité est toujours renvoyée à un passé édénique et magnifiée.

Mais le bonheur passé n'est convoqué que pour signifier la blessure du présent et l'éternel retour du sentiment de la perte et de la désolation. Dès qu'il est arraché à la tribu pour être renvoyé à son intériorité, le poète antéislamique découvre qu'il doit lutter contre le temps ou bien se soumettre à lui. Mais la perspective de la lutte ne peut être envisageable face à l'inconnu et à la Fortune qui se joue à sa guise de l'individu. L'affrontement constant de la mort et de la solitude dans cet espace hostile qu'est le désert ne laisse à l'individu qu'une seule perspective: s'en remettre à son Destin et accepter les décrets de la Fortune (*al-dahr*). La poétique antéislamique est donc bien une poétique de l'immanence puisque l'homme ne peut espérer en rien, ni en la constance des choses de ce monde, ni en un au-delà où le bonheur est possible; il est plutôt confronté à l'imperfection de l'être dans un geste résigné auquel même les actes de bravoure, les conquêtes féminines ou les exploits glorieux de la tribu ne peuvent remédier. Seul le dire poétique – qui n'est pas encore pour le poète une trace indélébile, mais une demeure toujours menacée par l'évanescence de la parole – le réconcilie, pour un moment, avec lui-même et le monde. Présents dans la plupart des poèmes antéislamiques et notamment dans les fameuses grandes Odes (*al-Mu'allaqât*), ces thèmes marquent ce que S. Al Kindy résume par l'expression de l'homme « Sans-Orient », de cet être désorienté qui « s'épiphanise » dans et par la découverte de la ruine et de la désolation³.



Makram Abbès, ancien élève de l'ENS de Fontenay-Saint-Cloud, est actuellement maître de conférences à l'ENS de Lyon. Il mène des travaux sur la philosophie morale et politique en Islam, notamment sur les thèmes de la guerre et du gouvernement. Il a récemment publié *Islam et politique à l'âge classique*, Paris, PUF, collection « Philosophies », 2009. Il a été nommé en 2010 membre junior de l'Institut Universitaire de France (IUF).



Bibliographie

- > ABBÂS, *Fann al-shi'r*, Beyrouth, Dâr al-thaqâfa, 1959.
- > ABBÂS, *Târîkh al-naqd al-adabî 'inda l-'arab*, Amman, Dâr al-shurûq, 1993.
- > U. 'ABD AL 'AZÎZ, *Nazariyyat al-shi'r 'inda l-falâsifa al-muslimîn*, Le Caire, al-Hay'a l-misriyya l-'amma li l-kitâb, 1984.
- > ADONIS, *Muqaddima li l-shi'r al-'arabî*, Beyrouth, Dâr al-'awda, 1971.
- > BENCHEIKH, J-E. (dir), *Dictionnaire de littératures de langue arabe et maghrébine francophone*, Paris, PUF, Quadrige, 1994.
- > BENCHEIKH, J-E., *Poétique arabe*, Paris, Gallimard, 1989.
- > DEPAULE, J-C. (dir), *Cent titres 3. Poésie arabe*, Marseille, Centre International de Poésie, 2002.
- > HUSSEIN, T., *Hadîth al-arbî'â'*, tome 2, Le Caire, Dâr al- al-ma'ârif, 1993.
- > IBN KHALDÛN, *Al Muqaddima*, trad. franç. A. Cheddadi, dans *Le Livre des Exemples*, Paris, Gallimard, 2002.
- > IBN AL MU'TAZZ, *Kitâb al-badî'*, Beyrouth, Dâr al-masîra, 1982.
- > JAOUA, *Buhûth fi l-shi'riyyât*, Faculté des Lettres et des Sciences humaines, Sfax, 2004.
- > AL JAYYÛSÎ, S., *al-Ittijâhât wa l-harakât fi l-shi'r al-'arabî al-hadîth*, Beyrouth : Markaz dirâsât al-wahda al-'arabiyya, 2001.
- > AL KINDY, S., *Le Voyageur sans Orient*, Arles, Sindbad/Actes Sud, 1998.
- > LARCHER, P., *Les Mu'allaqât : les sept poèmes préislamiques*, Paris, Fata Morgana, 2000.
- > MANNAI, M., *al-Shi'r wa l-mâl*, Tunis, Éditions de la Faculté des Lettres de la Mannouba, 1998.
- > MANNAI, M., *Fî inshâ'iyat al-shi'r al-'arabî*, Sfax, Dâr Muhammad 'Alî Al Hâmmî, 2006.
- > MAJNÛN, *L'amour poème*, traduit et présenté par A. Miquel, Arles, Sindbad/Actes Sud, 1998.
- > MIQUEL, A., *La littérature arabe*, Paris, PUF, QSJ, 1969.
- > IBN QUTAYBA, *Introduction au Livre de la poésie et des poètes*, traduit par G. Demombynes, Paris, Les Belles Lettres, 1947.
- > AL WÂD, H., *al-Mutanabbî wa l-tajriba l-jamâliyya 'inda l-'arab*, Tunis, Dâr Sahnûn, et Beyrouth, al-Mu'assasa l-'arabiyya li l-dirâsât wa l-nashr, 1991.

Si nous avons opté pour cette lecture de la poésie arabe antéislamique c'est, d'abord, parce qu'elle en traduit profondément les thèmes, et, ensuite, parce que les changements profonds, qui surviendront avec l'installation de l'islam d'un côté, et le mouvement de modernisation conduit par les poètes abbassides de l'autre, justifient largement l'adoption de cette lecture et donnent les clefs de l'interprétation d'une poésie dans laquelle le vocabulaire archaïque ainsi que les motifs centrés sur la culture du désert peuvent très vite rebuter le lecteur contemporain et l'empêcher de l'apprécier à sa juste valeur. Mais avant d'aborder ces changements, essayons de voir comment cette poésie a été érigée en modèle par les critiques des VIII^e et IX^e siècles.

En effet, malgré sa position sévère vis-à-vis de la poésie, le texte coranique a donné une impulsion déterminante à la conservation et à l'évolution de l'art poétique⁴. Car, si ce texte a cherché à enlever au poète son statut sacré pour le conférer uniquement au Prophète, et que les poètes eux-mêmes sont critiqués sur le plan éthique parce que leur dire ne coïncide pas avec leur agir, il n'en reste pas moins que l'installation de l'islam a eu des effets positifs sur la poésie. Grâce à l'entrée dans la civilisation de l'écrit à partir de la transcription et de la diffusion de la parole sacrée, les savants ont cherché à conserver le trésor ancien de la langue arabe dont la connaissance était indispensable pour comprendre les textes sacrés eux-mêmes (Coran et traditions prophétiques). Par ailleurs, la critique coranique de la poésie en tant que discours non centré sur le dire-vrai va paradoxalement contribuer à la sécularisation de cet art. La poésie gardera ainsi les thèmes les plus opposés à l'éthique comme l'invective (*hijā'*), thème qui a été à l'origine de la polémique entre la parole sacrée et les poètes. Enfin, dans la mesure où il est reconnu en tant qu'art ne visant pas le vrai, il sera séparé de la religion et reconnu dans les limites qui sont les siennes : produire des images et s'adresser à l'imagination. Tous ces effets positifs expliquent l'intérêt que les théologiens et les défenseurs de la religion ont affiché à l'égard de l'art poétique, cherchant, à l'instar des lexicographes et des grammairiens, à codifier cette pratique et à en définir les canons, dès les VIII^e-IX^e siècles.

Parmi tous les travaux de cette période, l'entreprise d'Ibn Qutayba a eu le plus de retentissement et d'influence sur l'approche de l'art poétique. Intervenant pourtant à un moment marqué par de grands changements poétiques sur lesquels nous reviendrons plus loin, la composition du *Livre de la poésie et des poètes* témoigne, déjà, d'une forte nostalgie de cette période fondatrice de l'époque antéislamique et d'un classicisme assez prononcé. Ibn Qutayba pousse les poètes désireux d'exceller et de montrer leur aptitude dans l'art poétique à imiter le modèle des Anciens en commençant par le *nasīb* qui contient les pleurs sur le campement et l'évocation du souvenir de la bien-aimée, puis de passer à une deuxième partie où le poète doit décrire la nature, pour terminer son poème par l'éloge d'un mécène ou de l'un des grands de son temps. Cette division tripartite forme, d'après Ibn Qutayba, les canons de la *qasīda*, et permet de juger de la capacité poétique du poète qui est décrite par un terme désignant aussi la virilité (*al-fuhūla*). Cette notion est importante en ceci qu'elle domine les travaux de critique poétique qui classent les poètes selon leur capacité à composer d'excellents poèmes⁵. Le canon fixé par Ibn Qutayba n'est en réalité qu'un travail personnel de critique qui, d'un côté, ne peut épuiser les thèmes poétiques connus depuis longtemps chez les Arabes (thrène, jactance et invective) et, de l'autre, n'est même pas suivi comme tel dans les grandes odes auxquelles il se réfère. Il s'agit donc d'un regard externe porté sur l'art poétique puisque la poésie est assimilée dans ce discours critique à l'éloge des grands, et que les thèmes poétiques les plus personnels comme l'évocation du passé et la description de la passion amoureuse ne visent qu'à préparer l'auditeur à accepter l'éloge adressé à l'homme politique. En cantonnant l'art poétique dans une dimension utilitaire, celle de satisfaire à une fonction politique, Ibn Qutayba n'a donc décrit qu'un canevas à partir duquel devait s'accomplir la mission de la poésie, et un moule au sein duquel la parole poétique épuiserait son sens. Malgré cela, son travail comme celui des autres critiques a permis de s'intéresser aux modèles classiques et à conserver des traditions qui auraient pu se perdre.

Autres époques, Autres lieux

Poésie et culture l'Illiade et l'Odyssée d'Homère

Peu d'œuvres littéraires ont eu l'importance et la pérennité de *l'Illiade* et de *l'Odyssée*. Les poèmes homériques ont leur origine dans la tradition orale. Nous connaissons l'existence dans la Grèce archaïque des *aèdes*, ces artistes qui chantent des épopées en s'accompagnant d'une lyre; ils improvisent des chants épiques et choisissent des thèmes dans un répertoire connu de leur public. Ils sont comparables aux griots africains ou aux bardes celtes, typiques des sociétés ne connaissant pas ou peu l'écrit.

L'auteur, Homère, dont on connaît très peu de choses sinon qu'il était un aède aveugle, aurait écrit ou fait écrire des poèmes en s'inspirant de vieilles légendes d'abord transmises oralement. Le thème de ces poèmes est la guerre de Troie et le retour d'Ulysse dans sa patrie (Ithaque). Homère aurait vécu au VIII^e siècle avant J.-C., ses poèmes évoquent des événements qui se seraient déroulés au XII^e siècle, soit quatre siècles avant lui...

Des traces de cette poésie orale ont été mises en évidence dans le texte d'Homère. Les plus caractéristiques sont la répétition de formules stéréotypées attachées à la description d'un événement ou d'un personnage; ainsi, pour le lever du jour, dans *l'Odyssée*: « *l'aube aux doigts roses* »; dans *l'Illiade*, lorsqu'un héros est touché par l'ennemi, il « *tombe avec fracas* », « *ses armes sonnent* », « *l'ombre couvre ses yeux* », etc. Dans les poèmes, le nom des héros et des dieux est très souvent suivi par une formule descriptive: les « *Achéens chevelus* », « *Achille aux pieds rapides* » ou « *aux pieds infatigables* », « *Ulysse aux mille ruses* », « *Hector au casque étincelant* », ...

L'Illiade et *l'Odyssée* sont écrits en vers de six pieds (hexamètres) ce qui donne un rythme très simple, facile à scander, ce qui aide la mémorisation. L'emploi constant d'images est utilisé. Dans *l'Illiade*, les guerriers sont souvent comparés aux animaux: « *Tel un aigle fauve, qui fond sur un vol d'oiseaux picorant le long d'un fleuve, oies ou grues ou cygnes au long cou, tel Hector se rue devant lui...* » (*Illiade* XV, 689-692).

L'Illiade et *l'Odyssée* marquent également la pensée religieuse des Grecs. Avec Homère les dieux ressemblent aux hommes, ils en possèdent les défauts, les qualités et les passions. Ils forment une famille (les Olympiens) qui n'est ni unie, ni solidaire. Ils interviennent dans la vie des hommes soit pour les protéger, soit pour leur nuire et souvent en les manipulant. De leurs unions avec les mortels naissent les héros, des demi-dieux, dont Achille¹ est l'un des plus populaires.

L'œuvre d'Homère dépasse le strict cadre de la littérature pour devenir un fait de culture et de civilisation. Aujourd'hui c'est un outil pour les historiens, les géographes, les archéologues pour l'étude de la mythologie, de l'ethnologie... déjà, dans la Grèce antique, elle était la source de la poésie grecque, elle servait d'argumentaire et de référence dans les débats et contribuait à l'unité du monde hellénique en étant connue, sinon lue, de tous. L'œuvre d'Homère est la pièce essentielle de l'identité grecque.

Les poèmes homériques ont été et continuent d'être une source d'inspiration pour les artistes. Ainsi, la descente au royaume des morts d'Ulysse (*Odyssée*, *Chant XI*) est reprise par Virgile (*Énéide*, *Livre VI*), *La Divine Comédie*, que compose Dante à la fin du XIII^e siècle, est surtout inspirée de *l'Énéide*: mais cette fois, la descente aux Enfers est guidée par Virgile! Au XIX^e siècle, le poète symboliste Théophile Gautier désigne, par le titre de son long poème, son texte comme une réécriture directe de celui de Dante... Il est des livres qui impriment leur marque à toute une culture...

¹ Fils de Thétis (divinité marine) et du mortel Pelée. Pour rendre Achille immortel, elle le trempe dans les eaux du Styx en le tenant par le talon qui reste ainsi le seul endroit vulnérable de son corps. C'est là que la flèche décochée par Pâris l'atteindra. Un fils de mortel comme Hector peut être héroïsé par ses qualités propres (son courage, sa loyauté, sa fidélité...)

Propositions pédagogiques : vivre et penser l'interculturalité

Comprendre le texte

- Quel est le sens de la poésie dans la tradition culturelle arabe ?
- Quels thèmes inaugurent historiquement la poésie arabe ?
- Quelle est la vision du monde véhiculée traditionnellement par la poésie arabe antéislamique ?
- En quoi l'introduction du Coran représente-t-elle des avantages et des inconvénients à la poésie ?
- Quel schéma Ibn Qutayba propose-t-il pour structurer l'œuvre poétique ?
- Quelles sont les nouveautés poétiques introduites par Abû Nuwâs ?
- Quelles sont les nouveautés poétiques introduites Ibn Al Mu'tazz ?
- Quels sont les critères de la poésie en tant qu'art véritable dans le monde arabe ?
- Pourquoi ne faut-il pas se limiter au discours critique pour comprendre la philosophie arabe ?
- Quelle est la fonction de la poésie pour les philosophes de l'Islam ?

Dialoguer avec le texte

- La poésie doit-elle être utile ?
- Quelle est la fonction de l'art poétique ?
- Comment juger de la valeur d'un poème ?
- La poésie se soucie-t-elle du bien ?
- La poésie se soucie-t-elle de la vérité ?
- Quel est le rapport entre philosophie et poésie ?
- Qu'est-ce qui vous semble critiquable dans la conception poétique islamique ?

Modalité pédagogique suggérée :

les critères de validation

Une question est choisie.

Chacun répond individuellement par écrit à la question donnée. On tire au sort le nom d'une personne, et l'animateur inscrit sa réponse au tableau.

Le groupe examine si la réponse est acceptable, en identifiant les critères utilisés, qui au fur et à mesure seront marqués au tableau.

En guise de point de départ, nous proposons les critères suivants : pour être acceptée, une réponse doit être claire, pertinente, cohérente, argumentée, suffisante. Si un seul de ces critères n'est pas respecté, la réponse doit être refusée.

Le groupe examine ensuite une seconde réponse, qui est examinée avec les mêmes critères.

Il est néanmoins suggéré de rajouter le critère de la différence : la seconde réponse doit être substantiellement différente de la première, sans quoi elle n'a aucune utilité.

On recommence avec une troisième réponse.

Si l'animateur estime avoir suffisamment de réponses, le groupe analyse le résultat, en particulier l'enjeu entre les différentes réponses, si c'est le cas.

Une fois cette analyse terminée, on passe à une autre question, et le processus recommence.

Analyse du travail et de l'exercice avec l'ensemble du groupe.

Exercices pédagogiques

Étude de cas

- Demander aux participants de fermer les yeux et de penser à l'art arabo-musulman.
- Demander aux participants soit d'expliquer l'image qu'ils ont de l'art arabo-musulman, soit de faire un dessin à cet égard.
- Demander aux participants de lire également la fiche « L'art dans la civilisation arabo-musulmane ».
- Engager une discussion sur les différentes formes d'art expliquées dans le texte et comparer avec les représentations des participants.
- Dans le cadre de l'étude de l'art poétique arabe, distribuer d'abord le poème d'Antar (525 - 615) en expliquant qu'il s'agit d'un poème antéislamique c'est-à-dire avant l'Islam :

Tel, cuirassé d'une cotte, dont mon sabre a
Lacéré les mailles gardiennes, homme insigne,
Mains agiles au jeu du sort, quand vient l'hiver,
Tombeur d'enseignes de marchand de vin, scandaleux,
Quand il me vit, je descendis à sa rencontre ;
Il découvrit ses dents : ce n'était pas sourire.
Je l'ai percé de ma lance puis terrassé
D'un sabre indien, fait d'acier pur, tranchant vite.
Ma rencontre avec lui : tout le jour. On eût dit
Que sa tête et ses doigts étaient teints au pastel.
Héros dont les habits iraient à un grand arbre,
Chaussé des sandales d'une peau, sans jumeau

- Faire lire, à haute voix, le poème d'Aboû Nuwâs (747 – 815) :

Éloigne-toi des débris et des dunes
Et soucie-toi de la fille des vignes !
Soucie-toi de celle qui
Si je demandais sa main
Se parerait de bijoux d'or.
Celle qui fut créée
Pour terrasser le souci
Celle qui est ennemie
De l'argent et de la fortune.

- Demander aux participants de comparer les deux poèmes et discuter les différences.
- Demander aux participants de discuter des développements et des changements qui ont porté sur la poésie lors de l'introduction de l'Islam comme religion.

LE RENOUVELLEMENT DE LA POÉSIE SOUS LES ABBASSIDES

Nous avons évoqué plus haut les influences que le texte coranique et la culture religieuse qu'il a instaurée ont exercées sur la formation des premiers discours critiques portant sur la poésie. Cette influence se ressent clairement sur un autre plan, celui de la nouvelle vision du monde véhiculée dans le cadre de la troisième religion monothéiste. À la conception d'un monde où l'homme est le jouet d'une force aveugle qui peut transformer arbitrairement ses joies en drames et ébranler sa confiance dans le présent et dans le futur, succède une vision du monde où l'homme peut avoir la caution de la transcendance et où la notion d'espérance joue un rôle fondamental dans la construction du destin individuel et collectif. Un « je » confiant, conquérant, joyeux, et assoiffé de plénitude existentielle émerge dans les plis des nouveaux textes poétiques dont les auteurs sont Bashshâr ibn Burd, Al Husayn ibn Al Dahhâk, Muslim ibn Al Walîd, Abû Nuwâs, Abû l-'Atâhiya, Al 'Abbâs ibn Al Ahnaf, Ibn Al Mu'tazz, Abû Tammâm, Al Buhturî, Ibn Al Rûmî et Mutanabbî, pour ne citer que quelques grands noms des VIII-X^e siècles. Malgré le retour à une poésie d'inspiration bédouine chez le dernier des noms mentionnés, nous constatons, chez tous ces auteurs, des changements importants qui forment les grandes lignes de ce qui a été nommé *al-shi'r al-muhadath*, la poésie nouvelle.

Abû Nuwâs, l'une des figures de proue de cette modernisation poétique condense à lui seul les changements survenus avec l'arrivée des Abbassides au pouvoir au milieu du VIII^e siècle. En s'attaquant violemment au cœur de l'ode classique représenté par le prologue amoureux invitant l'homme à s'arrêter devant les ruines, Abû Nuwâs cherchait à montrer que ce modèle n'était plus de son temps; et qu'il incarnait un monde révolu, une éthique et une esthétique dépassées. Pourquoi persister alors à considérer ces développements comme le critère de l'excellence dans l'art poétique ? Rebelle et provocateur en poésie comme en religion, il raille l'attitude des poètes qui continuent, par attachement au passé, à suivre cette

tradition. Cette tradition poétique a fini par incarner, pour lui, l'autorité politique, la culture officielle contre laquelle il faut lutter, à la fois au nom de la liberté du poète et de l'indépendance d'esprit :

Éloigne-toi des débris et des dunes
Et soucie-toi de la fille des vignes!
Soucie-toi de celle qui
Si je demandais sa main
Se parerait de bijoux d'or.
Celle qui fut créée
Pour terrasser le souci
Celle qui est ennemie
De l'argent et de la fortune⁶.

Une véritable querelle des Anciens et des Modernes travaille l'art poétique de cette époque, et Abû Nuwâs, auquel la plupart des critiques de l'époque confèrent le rôle de fondateur de cette poésie nouvelle au même titre qu'Imri'u Al Qays est le fondateur de la poésie arabe en général, en est donc la meilleure illustration⁷. Car, au-delà des divergences entre les différentes tendances poétiques, de grands changements ayant favorisé l'émergence de quelque chose de nouveau ont eu lieu⁸. Cela se voit d'abord au niveau de la sensibilité poétique: épris de raffinement, élégant et esthète, le « peintre de la vie moderne » des Abbassides veut incarner un idéal qui s'oppose à celui des Bédouins. Ces derniers sont certes respectés en raison de leur supériorité linguistique et Abû Nuwâs leur rendra hommage en composant des poèmes cynégétiques (*tardiyyât*) exigeant une connaissance précise du lexique du désert et des animaux sauvages. Mais le mode de vie bédouin n'est plus du goût du poète abbasside: une halte dans les cabarets de la ville doit remplacer l'arrêt devant les campements déserts à qui le poète d'antan parlait tout en sachant qu'il ne pouvait obtenir de réponse, dit Abû Nuwâs en ironisant; l'idéal d'amour a lui aussi changé puisqu'avec le grand brassage des populations, c'est désormais l'esclave-chanteuse ou le jeune éphèbe, adeptes d'un nouvel usage des plaisirs, qui incarnent l'idéal de beauté.



Le plus important dans ces changements concerne le domaine de la poésie elle-même. Préparée par les générations des poètes omeyyades dont les thèmes se sont surtout concentrés sur la poésie amoureuse ('Umar ibn Abî Rabī'a et Majnūn), la poésie moderniste accélère, sous les Abbassides, la transition de la grande ode classique marquée par la pluralité des thèmes vers des poèmes caractérisés par une unité thématique. D'où la présence d'une sorte de spécialisation chez les poètes dont les écrits se concentrent sur les thèmes de l'ascétisme et de l'évocation de la mort (la *zuhdiyya* avec Abū l-'Atāhiya), ou de l'éloge du vin (*al-khamriyya*) avec Al Husayn Ibn Al Dahhāk, Muslim Ibn Al Walīd et Abū Nuwās. Dans le prolongement du poème d'amour et du poème bachique, nous assistons en Orient comme en Andalousie à l'émergence du poème floral (*nawriyya*) ou de la description des jardins (*rawdīyyāt*) qui rappellent la description du *locus amoenus* chez les Latins.

Lorsque les études littéraires évoquent ces changements, elles se contentent d'évoquer la souplesse de la langue, sa fluidité, la naissance des formes brèves comme les quatrains, l'allègement des rythmes poétiques ou la volonté d'avoir son propre univers sonore et d'être au-dessus des mètres canoniques comme l'incarne la célèbre phrase d'Abū l-'Atāhiya : « Je suis plus grand que la mètre ». Bien que ces détails soient justes, ils restent généraux et ne reflètent pas le fond des changements repérés notamment par Ibn Al Mu'tazz au IX^e siècle. Celui-ci est à cet égard l'homme qui va suivre la naissance et l'évolution de la poésie moderne en composant un livre dont le titre reprend le terme désignant le genre des *tabaqāt* (classes), mais en ne s'intéressant qu'aux nouveaux poètes et sans convoquer, comme c'est le cas chez les autres auteurs de *tabaqāt*, des critères de classification⁹.

Parallèlement, Ibn Al Mu'tazz va chercher à expliquer la nature des changements qui ont affecté l'art poétique du point de vue des images. Une réflexion sur les ressources de la création poétique et sur les moyens d'inventer du nouveau est donc au cœur du travail d'Ibn Al Mu'tazz. Il rédige à cet effet un livre intitulé *Al-Badi'* dans lequel il montre que l'art poétique des modernes obéit à une exigence fondamentale, celle de l'intensification de l'usage des tropes et des ressources rythmiques de la langue¹⁰. Comparaisons, métaphores ou métonymies étaient certes présentes chez les Anciens, mais avec les nouveaux poètes, explique Ibn Al Mu'tazz, la figuration devient au centre de l'art poétique. *Al-Badi'* qui peut être traduit par l'*Excellent* est en même temps une notion qui renvoie aux figures de rhétorique et l'intention de l'auteur est justement de montrer qu'avec la poésie nouvelle, nous passons à un degré élevé d'abstraction au niveau de la création poétique, tout en chargeant la langue des aspects sonores qui viennent se rajouter aux ressources classiques engendrées par les mètres et la rime. Parallélisme rythmiques et syntaxiques, allitérations, oppositions, répétitions, eurythmies, sont les ressources que le nouveau poète doit mobiliser pour remplir les nouveaux critères de l'excellence. Le point de départ de la réflexion d'Ibn Al Mu'tazz est l'œuvre d'Abū Tammām et des autres poètes novateurs, désavoués par la critique littéraire parce qu'ils sortaient des sentiers battus. Mais extrêmement prudent et très au fait du milieu conservateur des linguistes et des théologiens, Ibn Al Mu'tazz va présenter cette nouvelle rhétorique comme un simple prolongement de quelque chose d'ancien. En l'inscrivant dans les textes sacrés, et en affirmant qu'il s'agit simplement d'une intensification d'un usage déjà ancien, Ibn Al Mu'tazz a trouvé le moyen de rendre compte de la nouveauté en matière de poésie sans entraîner de polémiques ou de contestations dans les milieux des lettrés.





DE LA POÉTIQUE À LA POÉTHIQUE

L'exemple d'Ibn Al Mu'tazz montre à quel point l'entreprise d'Ibn Qutayba et de bien d'autres critiques de la poésie était à contre-courant des évolutions concrètes de cet art majeur¹¹. Comment expliquer, en effet, le décalage entre l'évolution concrète de la poésie et la mise en place du discours théorique relatif à cet art ? Pourquoi les travaux d'Ibn Qutayba dans le *Livre de la poésie et des poètes*, d'Ibn Tabâtabâ dans l'*Étalon de la poésie*, de Qudâma dans la *Critique de la poésie* ou d'Al Amîdî qui prend la défense d'Al Buhtûrî contre Abû Tammâm convergent-ils vers la même esthétique, malgré la divergence des intentions qui les animent et des méthodes dont ils procèdent ? Comment l'art d'un Abû Tammâm dont les recherches poétiques sont souvent comparées à celles de Mallarmé, ou l'univers d'Abû Nuwâs qui évoque celui de Baudelaire ont-ils pu laisser dans l'indifférence les grands théoriciens de l'art poétique à l'âge classique ? La réponse réside, en réalité, dans le fait qu'ils sont engagés, tel un Boileau, dans la définition de la poésie en tant qu'*art*. Tous ces

auteurs insistent d'abord sur le fait que la poésie est une *sinâ'a*, un métier, un art qui exige la connaissance d'un certain nombre de règles. Celles-ci sont à la fois d'ordre linguistique, sémantique, prosodique et rhétorique. La maîtrise de ces instruments conduit à comparer le poète au tisserand ou au maçon. Comme ces artisans, le poète travaille en pensant au moule dans lequel il doit faire couler son discours, et à la disposition qui doit relier, telles les pierres d'un édifice, les mots les uns aux autres au sein du vers et ceux-ci au sein du poème. C'est par ces règles strictes de composition, d'ordonnement et d'organisation que la poésie se distingue de la prose. Elle n'est pas seulement *shi'r*, mot qui renvoie étymologiquement aux sens et à la sensibilité, mais elle est aussi dite *nazm*, composition qui rappelle le geste du joaillier enfilant des perles afin de fabriquer un beau collier. La conception de la poésie chez les Arabes rejoint donc, de ce point de vue, les définitions produites chez les Latins ou chez les Grecs, puisque, chez les premiers, elle renvoie à l'*ars*, c'est-à-dire à

Rubrique rédigée par Khaled Roumo



- > Quelle est la place qu'occupe la poésie chez les Arabes ?
- > Quel est le thème qui domine dans la poésie antéislamique ?
- > Quels sont les rapports entre Islam et poésie ?
- > Comparer « la querelle des Anciens et des Modernes » dans la littérature arabe et française.
- > Étudier les liens entre poétique et poéthique.
- > Étudier l'évolution de la poésie dans le milieu citadin et les critiques formalistes ?
- > Quels sont les rapports entre le prince et le poète ? Et des philosophes et des poètes ?
- > Noter le renouvellement poétique moderne : ses causes et ses conséquences.

un savoir-faire codifié, connu, et susceptible d'être maîtrisé, alors que chez les seconds, elle est *poësis*, (production, fabrication). L'adéquation entre la forme et le sens, le dire et la manière de le concevoir est au cœur de cette esthétique que nous avons qualifiée de « classique »¹². Chez Ibn Tabâtabâ, comme c'est le cas avec Ibn Qutayba, l'utilité sociale et politique de la poésie incarnée dans le genre de l'éloge est primordiale dans la conception de cet art qui ne semble exister qu'en vue de cette fin¹³. Les théoriciens arabes du statut et de la fonction de la poésie rejoignent le goût universel propre à tout classicisme : utilité morale, soumission à la règle, recherche de la vraisemblance, goût de l'ordre, règne de la raison, éloge des Anciens qu'il faut imiter pour exceller, équilibre et pondération entre les facultés servant à la création. Le terme de « classique » décrit bien les efforts théoriques engagés pour définir le travail du poète et la production poétique. Or, ce classicisme porté par ces hauts fonctionnaires qui étaient secrétaires, juges, ou théologiens ne pouvait avoir lieu sans la présence d'une production foisonnante qui ne rentre pas dans le cadre de ces canons. La formulation de ces derniers vise donc à encadrer le travail poétique, à l'accompagner, à lui donner sa place au sein du dispositif global des savoirs. « *L'essence du classicisme*, note Paul Valéry, *est de venir après*. L'ordre suppose un certain désordre qu'il vient réduire. La *composition* qui est artifice, succède à quelque chaos primitif d'intuitions et de développements naturels. La *pureté* est le résultat d'opérations infinies sur le langage, et le soin de la *forme* n'est autre que la réorganisation méditée de moyens d'expression. Le classique implique donc des actes volontaires et réfléchis qui modifient une production "naturelle", à une conception claire et rationnelle de l'homme et de l'art »¹⁴.

Cette définition du classique convient parfaitement bien aux auteurs qui formulent entre les IX^e et X^e siècles les grandes conceptions de l'art poétique. Mais comme nous l'avons déjà noté avec Ibn Al Mu'tazz qui était l'un des représentants de cette poésie nouvelle, ces tentatives de codifications sont loin d'épuiser les complexités des courants poétiques qui ont émergé à cette époque. Le phénomène de nouveauté qu'Ibn Qutayba a essayé d'endiguer en invitant les jeunes poètes à imiter les Anciens et en leur fixant un modèle à suivre ne vaut, selon nous, que par sa normativité qui rappelle les règles qui étaient instaurées par les juristes souvent en décalage par rapport aux pratiques quotidiennes. C'est la raison pour laquelle nous estimons qu'il faut prendre au sérieux le terme de « *muhdath* ». Contrairement à certaines études portant sur la poésie classique, nous pensons que cette poésie qu'on a nommé *al-shi'r al-muhdath* ne peut être réduite à un problème de chronologie où le poète n'est appelé *muhdath* que parce qu'il est postérieur à ceux qui l'avaient précédé¹⁵. Cette compréhension chronologique du phénomène poétique est critiquée au XI^e siècle par Ibn Rashîq Al Qayrawânî dans son livre *al-'Umda* consacré à l'art poétique. Il se défait de cette explication chronologique qui, à ses yeux, ne rend pas compte de la nature de la poésie en précisant que « tout poète ancien, en comparaison avec ceux qui l'ont précédé, est nouveau »¹⁶. Ce sens

est donc loin d'épuiser la nature du *ihdâth* en poésie. Ce sens purement historique est encore le produit des lexicographes (*al-lughawiyyûn*) et des transmetteurs (*al-ruwât*) de la poésie qui affichaient, en général, une attitude hostile à l'égard de la poésie nouvelle. L'un des critiques qui va se concentrer sur l'œuvre d'Al Mutanabbî, Al Qâdî Al Jurjânî, va contribuer au X^e siècle, à la réévaluation du discours critique. Al Jurjânî est l'un des premiers auteurs, avec Ibn Al Mu'tazz, à être sensible au véritable changement au niveau de l'écriture poétique qu'il analyse longuement à partir des notions chères aux poètes eux-mêmes comme la finesse (*riqqa*), la subtilité, (*lutf*) et le raffinement (*tazarruf*). Ce sont ces notions qui qualifient, en effet, le nouveau style, fortement lié à la civilisation citadine¹⁷. Une poésie cherchant à imiter les Anciens ne peut être, de ce point de vue, qu'une pure afféterie (*takalluf*). Il met en évidence, par ailleurs, les défauts poétiques des Anciens comme des Modernes, et s'attèle à montrer que la poésie doit varier en fonction de l'époque dans laquelle elle est produite. Avec lui, la *qasida*, n'est plus « la seule écriture de référence, [...] et l'on réintroduit dans l'analyse des pans entiers de la production, délibérément écartés par les philologues en quête de modèles linguistiques »¹⁸.

Nous voyons donc que le discours critique a fini par montrer les véritables facettes de la poésie nouvelle et par s'intéresser à ce qui la distingue des formes anciennes. Cela montre que pour connaître l'art poétique ancien il ne faut pas se limiter aux discours critiques ayant dominé à cette époque. Car, la plupart de ces travaux étaient mus par une logique codificatrice sur le plan poétique, et si l'on s'en tient à leurs critères, Khâlid Al Kâtîb, l'un des grands poètes d'amour représentatifs de cette esthétique de la finesse au IX^e siècle, ne peut être considéré comme un poète : un prince abbasside lui demanda un jour pour quelle raison il ne composait ni panégyrique ni invective, deux genres tenus par les critiques pour le symbole de l'excellence en matière de poésie. Il répondit qu'il ne composait que des poésies exprimant ses soucis personnels¹⁹. Ce versant, la poésie en tant qu'elle exprime l'univers du poète, son moi ou son intériorité, n'était pas toujours mis en valeur par les discours critiques qui approchaient la poésie en tant que pure *techné* ayant des finalités morales, politiques ou linguistiques. Le fait de tenir compte des discours des poètes eux-mêmes sur leur art poétique, ainsi que des sommes littéraires telles que le *Livre des chansons* d'Al Isfahânî insistant sur le lien intime entre poésie et musique pourrait montrer d'autres facettes de cet art occultées par les approches majoritairement scientifiques et formalistes des critiques littéraires.

L'approche des philosophes pourrait, à ce titre, contribuer à introduire quelques nuances importantes dans ce bloc plus ou moins monolithique de la critique littéraire. Héritiers de l'*Organon* d'Aristote, des auteurs comme Al Fârâbî, Avicenne ou Averroès se sont intéressés à l'art poétique en tant qu'il fait partie de ce corpus logique dont le sommet est la démonstration scientifique. Dans l'échelle du degré de certitude procurée par l'art de la logique, la poésie occupe certes

la dernière position. Toutefois, elle est investie d'une mission importante, celle d'éduquer la masse que les autres discours, exception faite de la rhétorique, ne peuvent assumer. Le fait que la poésie soit un discours qui s'adresse d'abord aux sens et qu'il fasse travailler l'imagination du poète comme de l'auditeur ou du lecteur des poésies a poussé les philosophes à intégrer la poésie dans les moyens permettant de former l'*ethos* individuel et collectif. Toute poétique est de ce point de vue une « poétique » puisqu'elle est insérée dans une théorie de la représentation et de l'assentiment, de même qu'elle est enchaînée aux finalités morales et civiles dont elle peut se charger au sein de la cité. Malgré cette vision de l'art poétique, celui-ci a pu bénéficier, dans leurs travaux, d'une approche qui se concentre sur le phénomène de l'imagination et sur le processus de production des images. En effet, dans la mesure où le discours poétique est le produit de la faculté imaginative qui est située entre les facultés sensibles et la faculté rationnelle, la poésie a cette vertu de s'adresser aux gens avec des images tout en leur représentant le monde sensible. Cela a poussé les philosophes arabes à réfléchir, dans le sillage d'Aristote, sur la représentation du réel (*mimésis*) et sur le phénomène d'imitation (*muhâkât*). La spécificité de leur approche les a amenés à trancher le débat qui a fait rage chez les théologiens à propos de la vérité et du mensonge en poésie : toute la poésie étant un discours mensonger, sa beauté réside dans la nature du processus figuratif que le poète est en mesure d'engager. La vérité du poème ne consiste plus dans l'adéquation du poème au réel qu'il représente, mais dans l'univers peuplé d'images qu'il peut créer.

Au-delà de ses fonctions morales et éducatives, l'art poétique peut donc avoir des finalités immanentes telles que l'étonnement (*ta'ajjub*), l'étrangeté (*istighrâb*) ou simplement le plaisir (*ladhdha*)²⁰.

Malgré ces travaux centrés sur la nature de l'acte créateur en poésie, ce sont surtout les analyses formelles qui l'emportent au niveau de sa définition lors de la clôture des savoirs à l'âge classique de l'Islam. Ibn Khaldun en est le meilleur témoin, puisqu'il rappelle, d'un côté, à quel point les règles sont importantes dans ce travail et qu'il insiste, de l'autre, sur les modèles poétiques à suivre pour être reconnu par la critique littéraire²¹. L'image qu'Ibn Khaldun donne de l'art poétique en tant qu'art fortement codifié et astreint aux règles restera dans les mémoires jusqu'à la découverte du passé arabe au XIX^e siècle, et c'est contre le formalisme, les règles de métrique et de prosodie que vont s'ériger les premières tentatives de renouvellement poétique. Ce travail aboutit au milieu du XX^e siècle à une libération du vers classique et à un passage de ce que les Anciens ont appelé '*amûd al-shi'r*' (le canon de la poésie) à d'autres formes moins contraignantes et à même de suivre les nouvelles manières de s'exprimer. Cette libération qui s'est souvent appuyée sur un discours fortement imprégné d'une rhétorique révolutionnaire a conduit à l'intégration des innovations occidentales dans le cadre de la poésie arabe, introduisant ainsi le vers libre, le poème en prose et une forme qui représente un compromis formel entre l'ancien et le moderne, *shi'r al-taf'ila*.

¹ Ibn Khaldûn, *Al Muqaddima*, VI, chapitre LVIII, dans *Le Livre des Exemples*, trad. franç. A. Cheddadi, Paris, Gallimard, 2002, p. 1150.

² Ibn Qutayba, *al-Shi'r wa l-shu'arâ*, Le Caire, Dâr al-ma'ârif bi-misr, 1966, p. 128.

³ S. Al Kindy, *Le Voyageur sans Orient*, Paris, Sindbad, Actes Sud, 1998, p. 45.

⁴ Voir notamment les versets XXVI, 224-227 où s'exprime clairement cette critique des poètes.

⁵ C'est le cas de deux ouvrages rédigés juste avant celui d'Ibn Qutayba, *Fuhalat al-shu'arâ d'al-Asma'î* et *Tabaqât fuhûl al-shu'arâ* d'Ibn Sallâm Al Jumahî.

⁶ Abû Nuwâs, *Poèmes bachiques et libertins*, traduit par O. Merzoug, Paris, Éditions Verticales/Le Seuil, 2002, p. 101.

⁷ Voir Ibn Manzûr, *Akhbâr Abî Nuwâs*, Beyrouth, Dâr al-kutub al-'ilmiyya, 1992, p. 38-39.

⁸ Voir T. Hussein, *Hadîth al-arbi'â*, tome 2, Le Caire, Dâr al- al-ma'ârif, 1993.

⁹ Voir Ibn Al Mu'tazz, *Tabaqât al-shu'arâ*, Le Caire, Dâr al-ma'ârif bi-misr, 1976.

¹⁰ Ibn Al Mu'tazz, *Kitâb al-badî'*, Beyrouth, Dâr al-masîra, 1982, p. 1.

¹¹ Cela n'empêche pas les poètes de cette génération de continuer à composer des poèmes où coule la veine classique, notamment dans le genre de l'éloge. Ce fait s'explique par la condition du poète et par la question du mécénat. Voir sur ce point le travail substantiel de M. Mannai, *al-Shi'r wa l-mâl*, Tunis, Éditions de la Faculté des Lettres de la Mannouba, 1998.

¹² Ibn Tabâtâba Al 'Alawî, *'Iyâr al-shi'r (l'Étalon de la poésie)*, Beyrouth, Dâr al-kutub al-'ilmiyya, 1982, p. 125.

¹³ Ibid., p. 18-19.

¹⁴ P. Valéry, *Situation de Baudelaire*, dans *Variété II*, Paris, idées/Gallimard, 1930, p. 239-240. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁵ Voir Jamel Eddine Bencheikh, *Poétique arabe*, Paris, Gallimard, 1989, p. XVIII, où l'auteur estime que le mot « *muhdath* » doit être pris dans le sens purement chronologique de « *postérieur* ».

¹⁶ Ibn Rashîq Al Qayrawânî, *Al-'Umda*, Beyrouth, Dâr al-jil, 1981, tome 1, p. 90.

¹⁷ Al Jurjânî, *Al-Wasâta bayna l-Mutanabbî wa khusûmih*, Sidon, Matba'at al-'irfân, 1912, p. 22.

¹⁸ Jamel Eddine Bencheikh, *Poétique arabe*, op. cit., p. XXV.

¹⁹ Al Isfahânî, *Kitâb al-Aghânî*, Tunis, al-Dâr al-tûnisiyya li l-nashr, 1983, tome 20, p. 238.

²⁰ Voir U. 'Abd al-'Azîz, *Nazariyyat al-shi'r 'inda l-falâsifa al-muslimîn*, Le Caire, al-Hay'a l-misriyya l-'âmma li l-kitâb, 1984, p. 136-145.

²¹ Ibn Khaldun, *Al Muqaddima*, op. cit., p. 1128-1139.