



HAL
open science

La poésie mystique d'al-Ḥarrāq: Traduction et analyse

Ahmed Kharraz

► **To cite this version:**

Ahmed Kharraz. La poésie mystique d'al-Ḥarrāq: Traduction et analyse. Littératures. Institut National des Langues et Civilisations Orientales- INALCO PARIS - LANGUES O', 2019. Français. NNT: 2019INAL0012 . tel-03329760

HAL Id: tel-03329760

<https://theses.hal.science/tel-03329760v1>

Submitted on 31 Aug 2021

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

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

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

École doctorale n°265

Langues, littératures et sociétés du monde

CERLOM

THÈSE

présentée par

KHARRAZ Ahmed

soutenue le 12 novembre 2019

pour obtenir le grade de **Docteur de l'INALCO**
en **Littératures et civilisations**

La poésie mystique d'al-Harrāq

Traduction et analyse

Thèse dirigée par :

M. Kadhim Jihad HASSAN

Professeur des Universités, INALCO

RAPPORTEURS :

M. BEN EL HAJ SOULAMI Jaafar

Professeur des universités, Université Abdelmalek Essaadi, Maroc

M. LORY Pierre

Directeur d'études à L'École Pratique des Hautes Études (EPHE)

MEMBRES DU JURY :

M. ATLAGH Ryad

Maître de conférences, INALCO

M. BEN EL HAJ SOULAMI Jaafar

Professeur des universités, Université Abdelmalek Essaadi, Maroc

M. GHAZZALI Lahouari

Maître de conférences, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

M. HASSAN Kadhim Jihad

Professeur des Universités, INALCO

M. LORY Pierre

Directeur d'études à L'École Pratique des Hautes Études (EPHE)

M. PAOLI Bruno

Professeur des universités, Université Lumière-Lyon 2

Mme SLEIMAN Rima

Maître de conférences, INALCO

Sommaire

La Poésie mystique d'al-Ḥarrāq : traduction & analyse.

Sommaire	2
Remerciement.....	8
Epigraphes.....	9
Introduction générale.....	10
Translittération des caractères arabes en français.....	21

Première partie

La traduction de la poésie d'Al-Ḥarrāq, traduction du dīwān, présentation des poèmes et annotation des vers.....	24
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------

I) Introduction : Quelle traduction pour la poésie mystique ? **25** |

1) *L'intérêt de la traduction du recueil.....*

2) *Le choix de la méthode.....*

3) *Traduire le sens et/ou transmettre les sons : théories & techniques*

4) *A propos de la forme.....*

Annexes I : Première et dernière page du dīwān dans le manuscrit

Premier page du dīwān.....

Deuxième page du dīwān

II) Traduction du dīwān..... **46** |

Deuxième partie

L'esthétique et le sémantique dans la poésie d'al-Ḥarrāq : jeux de sons et enjeux de sens.....226

Introduction : aperçu historique.....227

1) Le contexte politico-économique.....227

a) Sīdī Muḥammad b. 'Abd Allāh : affirmation d'une identité.....228

b) Mulāy Sulaymān ou le maintien d'un équilibre fragile.....232

c) al-Mawlā 'Abd Raḥmān, vers un ultime élan236

2) Le contexte socio- culturel.....239

a) Tétouan, terre de l'héritage andalou.....239

b) Structure et catégories sociales.....242

c) L'aspect culturel : chant & poésie.....244

- al-Hā'ik At-Tiṭwānī : le sauveur du genre poético-musical andalou.....246

Chapitre I : Vie d'al-Ḥarrāq, sa conception mystique et sa création poétique.....249

I) Vue sur la vie personnelle et intellectuelle d'al-Ḥarrāq.....250

1) Ses origines et sa jeunesse.....250

2) Sa formation et son enseignement : maîtrise de la loi livresque.....252

3) Complot et conversion au soufisme : l'accès à la voie initiatique.....253

a) Complot et souffrance.....253

b) La conversion au soufisme.....255

4) Sa personnalité et ses qualités éthiques et intellectuelles.....260

5) Sa conception mystique.....263

6) Ses œuvres :267

a) Les Epîtres.....268

b) Maximes & aphorismes.....270

c) Traités d'exégèse et commentaires interprétatifs272

1) <i>Traité sur des questions de jurisprudence</i>	272
2) <i>Commentaire sur aṣ-ṣalāt al-Mašīyya</i>	272
3) <i>Commentaire sur le ḥizb (chapitre) du Šādīlī</i>	273
4) <i>Commentaire sur les paroles d’Aš-Šuštārī</i>	274
5) <i>Le kohl du calam dans les yeux de la sagesse</i>	274
d) <i>Le Dīwān : son œuvre poétique</i>	275
II) Caractéristiques de la création poétique d’al-Ḥarrāq	277
1) Introduction : Genres et formes poétiques	278
a) La <i>qaṣīda</i> : la poésie traditionnelle	278
b) Le <i>muwašṣaḥ</i> : le poème-chanson.....	278
c) Le <i>zağal</i> ou la poésie dialectale.....	279
2) Les thématiques principales de la poésie ḥarrāqienne	282
a) L’Amour du <i>Beau</i> et du <i>Sublime</i>	283
b) La <i>Lumière muḥammadienne</i>	294
c) Le <i>vin mystique</i> pour une vision plus claire.....	298
d) <i>Unicité de l’Être</i> ou <i>unité transcendantale</i> ?.....	303
3) Aspects formels et esthétiques de la poésie ḥarrāqienne	313
a) Techniques et fonctions rhétoriques.....	313
1) La comparaison.....	314
2) La métaphore.....	315
3) L’allégorie	318
b) Expression fine et discours allusif.....	320
1) Le discours allusif	320
2) La finesse de l’expression.....	325
c) Intertextualité ou pastiche poétique	330
d) Le <i>samā’</i> , l’art de l’extase spirituel.....	335
Annexe II : Photographies historiques de la zāwiya al-ḥarrāqiyya	342

Chapitre II : La répétition dans la <i>qaṣīda</i> : procédés métriques et procédures rythmiques.....	347
Introduction : métrique, rythme & poésie traditionnelle.....	348
<i>Au commencement, le sağ‘</i>	350
1) Rappel global de la structure du vers français.....	353
2) Structure et spécificités rythmiques du vers arabe.....	354
3) Licences prosodiques ou modifications autorisées.....	360
I) La nature et la fréquence des mètres et vers dans la poésie d’Al-Ḥarrāq.....	363
1) Première catégorie : qualités des mètres majeurs	363
a) Tableaux statistiques.....	364
b) La question de la forme et du contenu.....	366
c) Les caractéristiques globales des mètres majeurs.....	378
2) Deuxième catégorie : qualités des mètres lyriques.....	382
a) Le mètre du <i>ramal</i>	382
b) Le mètre du <i>wāfir</i>	383
c) Le mètre du <i>muğtatt</i>	385
d) La particularité du <i>rağaz</i>	386
II) Spécificités prosodiques et qualités rythmiques dans la poésie d’Al-Ḥarrāq.....	389
1) La convention métrique : la règle, la licence et l’exception.....	389
a) Divergence structurelle du pied.....	393
b) Licences non-autorisées et transgressions prosodiques	398
c) Transgression volontaire ou dissonances savantes ?.....	409
2) Jeux d’éléments métriques et de compositions syntaxiques.....	412
a) Correspondance du pied avec le mot (<i>al-mumāṭala</i>).....	412
b) Correspondance du pied avec plusieurs mots ou un groupe nominal.....	414
c) Correspondance de la syntaxe grammaticale avec un ensemble identique de pieds.....	415

d) Correspondance de la phrase/hémistiche avec ses pieds.....	416
e) Le cas du <i>mudawwar</i> ou l'enjambement entre deux hémistiches...	420
f) L'indépendance sémantique et rythmique du vers.....	422
III) Critères et fonctions des rimes dans la <i>qaṣīda</i>.....	426
Analyse d'un poème modèle (38).....	436
Chapitre III : L'héritage arabo-andalou : esthétiques de la <i>poésie de variation</i>.....	448
Introduction : retour aux sources.....	449
1) Jeux de sons et de sens dans le <i>muwaššah ḥarrāqien</i>.....	457
a) La structure textuelle du <i>muwaššah</i>	457
b) <i>Al-muwaššah</i> : le texte, le chant et la musique	462
c) <i>Le poème-chanson</i> : un nouveau genre poétique ?.....	465
d) Caractéristiques du <i>muwaššah</i> soufi	468
e) Qualités rythmiques et esthétiques du <i>muwaššah ḥarrāqien</i>	470
2) Les spécificités rythmiques et linguistiques du <i>zağal</i>.....	489
a) Le lien du <i>zağal</i> avec l'art du <i>tawšīḥ</i>	489
b) Le <i>zağal</i> et la question du langage	489
c) Les spécificités rythmiques du <i>zağal</i>	493
d) Les qualités rythmiques du <i>zağal ḥarrāqien</i>	496
3) Qualités et disposition de la rime dans la poésie strophique.....	502
Introduction.....	502
a) Spécificité des rimes dans les <i>muḥammāt</i>	508
b) La disposition des rimes dans les <i>muwaššah</i> -s.....	510
c) La disposition des rimes dans les textes du <i>Zağal</i>	513
Annexe III : Partitions de deux textes musicaux (notes andalusī).....	536
Chapitre IV : Figures d'embellissement et rythmicité rhétorique : dilemme du sens et des sons.....	541
Introduction.....	542

1) Aspects de la répétition phonétique simple	554
a) Répétition d'un phonème.....	554
b) Répétition de mots.....	558
c) Répétition de vers (refrain) : تكرار البيت الشعري.....	567
2) La répétition fonctionnelle de l'homophonie ḥarrāqienne	571
Introduction	571
a) L'homophonie horizontale	572
b) L'homophonie verticale.....	573
c) Les catégories homophoniques et leur dimension sémantique	578
3) La fonction gnostico-circulaire de l'antithèse chez Al-Ḥarrāq	583
Introduction	583
a) Le contexte de l'opposition : <i>vie / mort</i>	586
b) Le contexte de l'opposition : <i>apparent / caché</i>	589
c) Le contexte de l'opposition : <i>obéissance / désobéissance</i>	593
d) Le contexte de l'opposition : <i>âme / corps</i>	596
Analyse d'un poème type (44)	604
Conclusion générale	621
Glossaire	634
a) Termes généraux	635
b) Termes religieux et mystiques.....	638
c) Termes techniques (poétiques, rhétoriques, métriques.....)	647
Bibliographie	653
a) Bibliographie française	654
b) Bibliographie arabe	662

Remerciements

Nous tenons à exprimer ici toute notre gratitude envers notre directeur de recherche Monsieur le Professeur Kadhim Jihad Hassan qui a suivi minutieusement nos travaux. Il n'a cessé de nous prodiguer ses conseils et ses encouragements. Ce travail n'aurait pu être achevé sans sa lecture attentive et exigeante.

Nous remercions également Monsieur le Professeur Jaafar Ben el-Haj Soulami de nous avoir fait découvrir la poésie d'al-Ḥarrāq qu'il a éditée avec ses bons soins, de nous avoir fourni d'innombrables ouvrages précieux qui ont alimenté notre recherche et de nous avoir consacré de son temps pour les entretiens à la fois fructueux et passionnants sur le sujet.

Nous adressons toute notre reconnaissance à Madame et Messieurs les Professeurs Rima Sleiman, Pierre Lory, Bruno Paoli, Ryad Atlagh et Lahouari Ghazzali, dont les travaux respectifs nous ont été d'un grand recours dans notre recherche, d'avoir accepté d'honorer cette soutenance de leur participation.

Enfin, nous tenons à exprimer notre dette envers notre famille qui s'est montrée très compréhensive lors de nos absences pendant des moments importants ; et un grand merci également à tous nos amis qui nous ont soutenu du début jusqu'à la fin de cette aventure scientifique.

{المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي
والعربيّ والبدويّ والقرويّ، وإنما الشأن في إقامة
الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء
وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر
صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير}
الجاحظ، كتاب الحيوان، 131.3.

*« C'est un préjugé très remarquable que
de croire le sens d'un discours être plus
élevé en dignité que le son ou que le
rythme, [...] préjugé qui se rattache à
l'opposition naïve et non immémoriale
entre l'âme et le corps »*

Valéry, Cahiers II.

Introduction générale

1) Le choix du sujet :

La présente étude s'inscrit dans la continuité d'un travail bien antérieur. En effet, la première partie retrouve ses sources dans des travaux de recherches réalisés dans le cadre d'un D.E.S.A. (Diplôme d'Etudes Supérieures Approfondies) dans les années 2000. Le sujet de ce mémoire était consacré aux *Phénomènes musicaux dans la poésie d'al-Harrāq* au département de Langue et Littérature Arabe à l'Université de Tétouan. A l'issue de ce diplôme, nous nous sommes consacrés à la littérature comparée et aux études du genre romanesque arabophone et francophone dans le cadre d'une première thèse. Celle-ci a été couronnée d'une publication en 2013 sous le titre de *L'Image du corps dans le récit intime arabe*¹. Cependant, la flamme de la poésie mystique n'a pas pu s'éteindre en nous. Nous avons alors décidé de nous lancer dans une nouvelle aventure de traduction de la poésie d'al-Harrāq, et de reprendre les analyses rythmiques que nous avons réalisées pour les approfondir. Pour compléter le travail, nous avons fait précéder les analyses par un nouveau chapitre sur la vie du poète, les thématiques et l'esthétique de sa poésie et un aperçu sur ses œuvres et sa conception mystique. Nous étions tout à fait conscient de l'ampleur de la tâche que nous nous sommes imposée ; mais la motivation pour réaliser un tel projet ne manquait pas.

En effet, le choix de ce sujet reposait sur deux finalités : un motif personnel et un deuxième, objectif.

En ce qui concerne la cause personnelle, elle dépendait de notre appréciation et notre penchant pour l'art poétique et plus particulièrement la poésie lyrique dans sa dimension symbolique. Le langage allusif ouvre les portes aux interprétations littéraires riches, néanmoins référencées par les sources mystiques et encadrées par les définitions linguistiques. Dans la poésie d'al-Harrāq, nous avons retrouvé la richesse et le charme de la poésie classique ; la beauté et la finesse de la poésie andalouse et la profondeur de la pensée mystique. L'interprétation de sa dimension musicale était un plus qui envoûte et fascine l'auditeur et s'empare de ses sens.

¹ Kharraz, Ahmed, *Le Corps dans le récit intime arabe*, éd. Orizons, Paris, 2013.

Le deuxième facteur de ce travail est plutôt académique, étant donné que le but de toute recherche est d'être réalisée dans un esprit d'objectivité pour assurer sa valeur scientifique. Il est vrai que, dans l'analyse d'une poésie, nous ne pouvons pas nous empêcher de l'examiner en fonction d'un certain goût ou de certaines idées personnelles qui découlent à priori de notre culture et de notre formation. Or, cela n'implique pas, dans notre cas, un renoncement à l'esprit critique et objectif que nous avons tenu à respecter tout au long de cette étude. Ainsi, la subjectivité concerne le choix du recueil et non pas son analyse. Pour garantir la scientificité de ce travail, nous nous sommes attachés à des références fiables dans le domaine mystique et linguistique qui assurent une compréhension objective des textes.

Nous nous sommes donc soucieux de prendre soin des détails formels et de nous attacher aux méthodes scientifiques pour étudier, analyser et traduire les poèmes d'al-Ḥarrāq. Pour ce faire, nous nous sommes armés de patience et nous avons sacrifié un temps précieux et des efforts importants pour obtenir des résultats concrets et aboutir à des fins fructueuses.

2) La problématique

Notre travail de recherche était orienté par une problématique qui l'a accompagné du début jusqu'à la fin. Nous nous sommes d'abord interrogé sur les phénomènes métriques spécifiques que nous avons pu constater dès notre première lecture de la poésie d'al-Ḥarrāq. En effet, si le poète s'inspirait clairement dans sa composition poétique d'un héritage arabe commun bien ancré dans la mémoire collective il a, cependant, emprunté un chemin distinct sur le plan formel. Les *transgressions* métriques qui apparaissaient ici et là dans l'ensemble de son *dīwān* ont suscité notre curiosité, d'autant plus que le poète maîtrisait bien l'instrument prosodique traditionnel. Nous avons supposé donc que ces *transgressions métriques* n'étaient réellement que des initiatives personnelles et des interventions rythmiques réalisées plutôt de manière consciente. Pour mieux comprendre ce phénomène, nous avons donc décidé de retracer le parcours personnel du poète ; cela nous aidera à justifier ces interventions/infractions

dans le système ḥalilien². Nous avons ensuite essayé de creuser un peu plus, dans la partie analytique, pour chercher la compatibilité de ces *transgressions* avec le rythme initial du texte concerné. Autrement dit, rechercher une éventuelle cohérence entre les initiatives métriques d'al-Ḥarrāq et la prosodie conventionnelle.

Pour trouver des issues explicatives à cette problématique, il a fallu choisir des méthodes qui mènent vers des voies interprétatives qui permettent de comprendre ces phénomènes et de les lier aux spécificités esthétiques de cette production poétique.

3) Quelle méthode pour un sujet varié ?

La première partie, nous l'avons consacrée à la traduction du recueil. D'abord nous avons fait précéder la traduction par une introduction dans laquelle nous avons expliqué notre démarche et la motivation de nos choix de traduction. Nous avons expliqué, exemples à l'appui, les techniques pour lesquelles nous avons opté pour refléter certaines qualités du texte original tout en restant proche de l'aspect sémantique.

Dans la traduction des textes, chaque poème est introduit par une présentation mettant le lecteur dans le contexte thématique et esthétique. Toute traduction sera ensuite accompagnée de notes infrapaginales. Ces notes étaient souvent sous forme d'explication (parfois de commentaire), ou de définition de concepts mystiques, ou encore de précision linguistique ou d'éclaircissement de phénomènes culturels. Ces explications s'avèrent indispensables aux lecteurs puisque le discours mystique use d'un langage codé et s'inspire d'une expérience ésotérique.

Dans la traduction du corpus, nous avons fait de notre mieux pour lui garder son esprit, en essayant de revivre, ou plutôt de comprendre, l'expérience que nous transmet le message. Compte tenu de la dimension mystique, nous avons d'abord essayé de cerner le sens originel et de le reformuler dans une expression française à la fois lucide et poétique ; c'est-à-dire compréhensible et embellie.

A ce propos, nous précisons que nous n'avons, en aucun cas, pu nous dispenser d'utiliser une terminologie qui présente en plus d'une commodité de travail, une

² Al-Ḥalīl b. Aḥmad Al-Farāhīdī (718-791) né à Oman et mort à Bassora en Irak. Grand savant arabe (Philologue, mathématicien, musicien, grammairien...) mais il est surtout connu pour être le fondateur de la métrique arabe.

garantie de compréhension auprès du lecteur qui n'est pas forcément familier avec l'univers mystique.

Quant à la partie analytique, nous avons adopté la *description* pour le contexte historique et pour la vie d'al-Ḥarrāq pour mieux saisir les facteurs qui ont influencé sa création poétique et qui ont fait la particularité de sa production de manière générale. Nous avons également opté pour une démarche *comparatiste* pour mettre en relief les points de similitudes et de convergences avec d'autres auteurs et poètes aux niveaux de la forme et du contenu. Cela nous a permis de percevoir à la fois les influences et les spécificités dans sa poésie.

Dans les chapitres II et III de cette partie, c'est plus une méthode *d'analyse technique* qui nous semblait convenir aux textes pour relever leurs spécificités métriques, et par conséquent rythmiques. Alors que pour le chapitre IV c'est davantage une méthode interprétative qui nous a paru utile pour dénicher les subtilités de la fonction rhétorique dans la création poétique d'al-Ḥarrāq.

Ainsi, c'est le sujet et la problématique de chaque chapitre qui nous a imposé naturellement la manière de traiter les aspects abordés. Il a fallu donc faire preuve de discernement et d'adaptation, car ce qui peut convenir à un chapitre pourrait ne pas convenir à un autre.

4) Le plan de travail :

Le plan de notre travail se compose, d'une introduction générale, de deux parties et d'une conclusion.

Le 1^{er} chapitre de la deuxième partie contient deux grands axes : le premier concerne la vie, sa formation, sa personnalité, sa pensée et ses œuvres.

Il va de soi qu'une pareille étude demande d'aborder en amont le contexte historique. Nous avons donc commencé par brosser, dans un premier temps, un aperçu de la situation politique et économique du pays. Nous avons décrit le terrain culturel tétouanais pour relever les facteurs d'un épanouissement artistique et littéraire qui va orienter le goût de notre poète.

Nous avons ainsi survolé les règnes des trois rois qui correspondaient aux trois étapes importantes et marquantes de la vie d'al-Ḥarrāq : la vie politique et l'aspect culturel dans lequel baignait le poète vont façonner son avenir et définir ses relations avec les grandes figures de son époque et avec la cour royale.

Cela nous a préparé le terrain pour aborder l'étude de la vie d'al-Ḥarrāq et ses œuvres qui constituent le premier chapitre de cette partie. Ce premier chapitre lève le voile sur le parcours personnel du poète, son éducation et sa formation qui décideront de son goût littéraire et cristalliseront sa démarche créative plus tard. Nous nous sommes également arrêté sur un évènement majeur dans sa vie qui aura un grand impact sur sa conversion au soufisme, sur sa vision et ses réflexions philosophiques. En effet, la formation traditionnelle (littéraire et religieuse) a orienté indéniablement sa conception mystique et ses choix thématiques.

Dans cette perspective, une lecture de ses œuvres était nécessaire pour mieux cerner sa pensée mystique et la lier à sa poésie. En consultant ses œuvres nous avons essayé d'extraire les traits dominants de sa pensée ; à savoir : la largeur de ses connaissances et la profondeur de ses analyses. Nous avons étudié ses écrits sous quatre formes distinctes :

- 1) Ses correspondances qui montrent ses liens qu'entretenait le maître avec les dirigeants et les disciples ainsi que son influence intellectuelle et politique.
- 2) Ses sentences de sagesse qui résument sa conception soufie dans des expressions concises et soignées.
- 3) Ses traités dans lesquels il s'adonne à des analyses généreuses et complexes, souvent sous forme d'interprétations d'autres œuvres mystiques majeures.
- 4) Sa poésie où il présente sa vision mystique selon un art qui met en avant la musicalité des sons et le charme de l'expression.

Et c'est justement sur ce dernier élément -la poésie- que nous avons consacré notre étude. Nous avons donc commencé le deuxième chapitre de cette partie par une introduction qui montre les genres poétiques exploités par al-Ḥarrāq et leurs spécificités : le *qaṣīd* (la poésie monorime traditionnelle), le *muwašṣaḥ* (la poésie strophique) et le *zağal* (le poème dialectal).

Ensuite, nous avons mené une étude thématique sur les principes mystiques les plus évoqués dans la poésie d'al-Ḥarrāq : l'*Amour divin*, la *Vérité muḥammadienne*, l'*ivresse mystique* et la *Présence contemplative*.

Ici encore nous avons précisé la notion d'*Amour divin* (maḥabba) dans la poésie d'al-Ḥarrāq, qui se ressource d'ailleurs dans les images traditionnelles sur le plan thématique, mais qui emprunte une autre voie sur le plan conceptuel. En effet, l'amour spirituel diffère dans sa méthode et son objectif de l'amour profane.

La deuxième thématique concerne la *Vérité muḥammadienne* : nous avons montré que la notion de *l'Homme parfait* incarné temporellement et spatialement dans la personne du Prophète Muḥammad franchit toutes les limites pour ensuite s'étendre dans l'éternel servant ainsi de symbole, de guide et de modèle.

Le troisième point était un autre sujet majeur dans la poésie d'al-Ḥarrāq : l'*Ivresse mystique*. Ce sujet s'imposait par son importance dans le soufisme et sa fréquence dans la poésie d'al-Ḥarrāq. L'ivresse mystique permettait au poète de révéler les secrets d'une expérience hors du commun et, en même temps, d'accéder à l'univers de la *théophanie* et des *visions* (taḡalliyyāt) : l'ultime étape et dernier stade spirituel pour les soufis.

Avant de parler de cette thématique épineuse, nous avons précisé la différence entre *l'Unité de l'Être* (waḥdat al-wuḡūd) et la *Présence contemplative* (waḥdat aš-šuhūd) pour éviter toute confusion entre les deux notions. Vue ainsi, la conception mystique harrāqienne nous semble s'inscrire dans la continuité de la pensée mystique fondée par Ibn 'Arabī et ses successeurs.

Dans le sous-chapitre suivant, nous avons traité les aspects formels de la poésie harrāqienne. Nous avons tout d'abord étudié la rhétorique qui alimentait les images poétiques dans le *dīwān* en mettant en avant leur rôle implicite. Un rôle révélateur de sens dans le discours mystique harrāqien ; plus subtil et plus fin. En dépit de leur aspect esthétique, al-Ḥarrāq engageait la fonction sémantique de ces figures de style ; plus particulièrement la métaphore et l'allégorie.

Le deuxième point qui caractérise fortement la poésie harrāqienne, et la poésie mystique en générale, est *l'allusion*. La poésie mystique emploie un cryptage

linguistique bien travaillé et complètement assumé par le poète, dont la fonction était, selon notre avis, de transmettre aux interlocuteurs une expérience parfois indicible dans un langage commun. Et c'est bien cette caractéristique qui fait de cette poésie un art d'élite.

Nous avons relevé également une autre technique très exploitée par al-Ḥarrāq et qui a marqué sa poésie : l'intertextualité, ou plus exactement le pastiche. Par ce procédé, le poète cherchait à exprimer une sorte de filiation ou de reconnaissance (qui correspond à l'éthique soufie d'ailleurs) tout en empreignant son texte par des alternatives esthétiques qui lui sont propres.

Le dernier point sur l'aspect formel, nous l'avons consacré à l'art du *samā'*. Ce dernier encadre non seulement la poésie harraqienne, mais il devient un élément indispensable puisqu'il relie les deux champs de la créativité : le soufisme par la notion du *wağd* et la poésie par celle du *tarab*. Ces deux notions auront même un impact sur le système métrique et l'aspect rhétorique dans la poésie d'al-Ḥarrāq.

Cela nous a amené à une analyse technique des phénomènes métriques et des aspects rhétoriques employés dans la poésie d'al-Ḥarrāq. Et c'est ce qui constitue la matière des chapitres suivants de notre étude.

Ces chapitres auront donc comme point commun l'étude de l'expression poétique pour ne pas dire de la forme. Dans cette partie, nous mettrons en relief la fluidité de la langue, la beauté des sonorités et la musicalité des vers et leur lien avec l'aspect sémantique du texte. C'est par ces spécificités métriques et sémantiques que nous soulignons l'apport d'al-Ḥarrāq à l'héritage mystique, aux activités musicale et poétique au Maroc, mais aussi dans le monde arabe.

Concrètement, le chapitre II a été consacré à l'étude du rythme dans la poésie traditionnelle (*qaṣīda*). Nous avons d'abord comparé la structure syllabique de la prosodie arabe par rapport à la prosodie française pour rendre compte de l'impact des sonorités sur le rythme dans la poésie arabe et ses spécificités (alternance des voyelles courtes et voyelles longues, complexité de la structure syllabique, disposition monorime...). Nous avons, ensuite, relevé les *transgressions* métriques constatées dans la poésie harraqienne et cherché les motivations et éventuellement les qualités rythmiques qu'elles peuvent engendrer. De manière encore plus subtile, nous avons

constaté que certaines spécificités rythmiques se dégagent des compositions syntaxiques qui correspondent à la structure syllabique ou aux compositions des pieds. La nature des rimes et leur contribution au système rythmique était également un élément qui a attiré notre attention.

Nous avons clos ensuite ce chapitre par une analyse d'un poème modèle qui montre globalement les spécificités rythmiques dans la poésie classique d'al-Ḥarrāq.

Quant au chapitre III, nous y interrogeons la notion de *poésie de variation*, qu'il s'agisse pour le poète de varier les mètres, les rimes ou les registres de l'arabe (*fushā* et parlé ou dialectal). Par sa nature structurelle et sa variété sonore, cette poésie témoigne d'une qualité rythmique et phonétique exceptionnelle ; ces caractéristiques correspondaient au chant et à la musique. Cela suppose un rapport historique entre les deux arts : un va-et-vient entre le poème et le mode musical qui l'encadre ; en l'occurrence la musique arabo-andalouse dans le cas d'al-Ḥarrāq.

C'est ainsi que nous avons étudié la structure textuelle du *muwaššah* pour relever les aspects musicaux ; ce qui nous a amené à chercher dans les origines du *muwaššah* les qualités qui le distinguent des autres formes poétiques.

La *dimension mystique* était un autre élément qui marquait le *muwaššah* ḥarrāqien. Le poète va exploiter cette forme poétique pour faire circuler les significations d'une littérature savante auprès d'un public varié.

Le *zağal* était une autre paire de manche dans ce chapitre qui fouille dans les spécificités de la *poésie de variation*. Notre analyse des textes du *zağal* nous a montré qu'il partage avec le *muwaššah* plusieurs qualités formelles, plus précisément la notion de variation des sons. Cependant, le *zağal* jouit d'un aspect rythmique et linguistique qui lui est propre. L'exploitation de ce genre poétique a permis au poète de tenter d'autres horizons rythmiques et d'attirer par conséquent un public plus large.

Quant au troisième point de ce chapitre, nous l'avons consacré à l'étude de la qualité et de la disposition de la rime dans la *poésie de variation*. Des constatations qui ont débouché sur notre postulat de départ : c'est à dire le lien étroit de cette poésie avec le chant et la musique. Nous avons ensuite clos ce chapitre par l'analyse d'un texte typique de la poésie de variation pour révéler le jeu du sens et des sons dans ce genre poétique et ses spécificités rythmiques et rhétoriques.

Le quatrième et dernier chapitre de cette première partie, nous l'avons réservé aux figures d'embellissement qui empreignent l'ensemble de la poésie ḥarrāqienne et sous plusieurs aspects : répétition de phonèmes, de mots et de vers.

Nous avons abordé également la notion de *répétition* qui éclot tout particulièrement, et de manière plus esthétique, dans les fleurs de rhétorique. Lors de cette analyse nous avons traité précisément deux formes de *répétition* : répétition phonétique (l'homophonie) et répétition sémantique (la synonymie). Par ces deux volets de figures de style nous avons pu montrer qu'en plus de leur rôle esthétique : une fonction sémantique subtile se cachait dans le fond du sens ; un sens adressé aux esprits fins. L'analyse que nous avons menée sur les catégories *homophoniques* et leur dimension sémantique, et puis sur la fonction circulaire de *l'antithèse* dans la sphère gnostique du poème appuie nos propos avancés sur le double rôle que jouent ces figures rhétoriques dans la poésie d'al-Ḥarrāq.

Ces analyses ont débouché sur des résultats qui relient la vie et la personnalité du poète à sa production écrite et plus exactement à sa création poétique ; des résultats qui s'ouvrent sur d'autres horizons artistiques et d'autres champs d'études.

Ce travail est accompagné d'annexes en forme d'images, de documents appuyant ainsi les propos du contenu.

Il nous a semblé également important de faire suivre cette étude d'un glossaire dans lequel nous avons expliqué les termes les plus fréquents et/ou les plus complexes cités au sein de notre étude. Pour faciliter la recherche d'un mot, nous l'avons réparti sur trois parties selon leur domaine : 1) termes généraux, 2) termes religieux et mystiques 3), puis les termes techniques où nous avons apporté les définitions nécessaires aux termes métriques, rhétoriques et poétiques.

Le but de ces recherches était donc de constituer une vue d'ensemble sur les phénomènes rythmiques et phonétiques dans la poésie d'al-Ḥarrāq. En étudiant les différentes structures métriques et rhétoriques nous avons pu relever certaines qualités qui distinguent la poésie harraqienne. Cette aventure ambitieuse n'était pas sans risques. Au fur et à mesure de notre analyse et face à des structures rythmiques où le concept soufi se fond dans l'imaginaire poétique, nous nous sommes souvent retrouvé dans un terrain accidenté. Il a fallu donc nous accrocher aux règles de la métrique afin de

comprendre le système interne qui régit le rythme harraqien et puis de s'appuyer en même temps sur les références mystiques pour ne pas s'écarter du sens.

5) Difficultés :

Les difficultés que nous avons rencontrées dans la préparation de cette thèse sont nombreuses. Nous n'avons cependant pas l'intention de les énumérer car ce n'est pas le but de cette recherche. Or, nous tenons à préciser ici que la question du temps était notre plus grande contrainte. Conséquence : nous avons dû accélérer le rythme du travail et rédiger dans un esprit d'urgence en dépit de certains détails et précisions qui constituent, à nos yeux, des éléments précieux.

L'autre difficulté toujours liée au temps était les déplacements que nous avons effectués régulièrement pour acquérir les ouvrages rares et les références éparpillés ici et là dans les villes marocaines ; et pour consulter les spécialistes de l'art et de la musique.

Il est vrai que nous n'avons épargné ni temps ni efforts pour approfondir et perfectionner ce travail. Cependant, compte tenu de l'ampleur et de la richesse du sujet, c'est plus un sentiment de frustration que de satisfaction qui s'empare de nous à la fin de ce travail. Cela dit, ce même sentiment nous stimule à poursuivre cette aventure pour améliorer ce travail en bénéficiant des remarques et des conseils des spécialistes qui confirmeraient sa valeur scientifique.

6) Ouverture :

Au début de cette recherche, notre intention était de relever l'impact de la musique sur l'œuvre poétique d'al-Harrāq. L'influence de l'art musical sur sa poésie était pour nous une évidence. Cependant, les limites du temps nous ont imposé un traitement plus restreint. Ainsi, nous nous sommes orienté vers l'étude du rythme dans ses aspects métriques et rhétoriques. Cela nous a mis face à des phénomènes prosodiques inhabituels auxquels nous avons essayé d'attribuer un rôle rythmique. Nous avons également étudié le rôle rythmique implicite des figures de style. Autrement dit, nous nous sommes plus concentré sur la rythmicité métrique et rhétorique dans son aspect textuel.

Nous espérons donc que d'autres spécialistes de la musique arabo-andalouse exploiteront, dans un avenir proche, les résultats de notre étude pour révéler concrètement le lien entre le rythme poétique et la cadence musicale dans l'œuvre d'al-Ḥarrāq. Autrement dit, de retracer et de relever les influences de la musique sur la production poétique et vice-versa. Pour ce faire, l'étude devra porter sur la forme rythmique du poème -y compris le phénomène métrique improvisé- et le lier ensuite au mode musical selon lequel a été interprété le vers ou le poème pour en extraire à la fin la correspondance entre les partitions musicales et les composantes prosodiques lors d'une interprétation. A notre avis, cela débouchera sur des résultats très riches qui viendront appuyer les propos que nous avançons dans cette étude.

Translittération des caractères arabes en français

Pour faciliter la lecture des caractères arabes tout en restant fidèle à la phonétique originale du mot, nous avons opté pour une transcription précise qui est d'usage dans le milieu scientifique. Ainsi, nous avons choisi le système de translittération suivant :

Les consonnes :

ḏ : « ض » *dād*, le *d* emphatique.

ḏ̣ : « ذ » le *the* de l'article anglais.

ǧ : « ج » *j* (ou *dj* dans certaines zones linguistiques).

ǧ̣ : « غ » le *gh* ou le *r* français (le *r* de paris).

h : le aspiré *h* français, guttural léger.

ḥ : « ح » la gutturale *hā'* arabe (proche du *h* aspiré anglais dans *haw*).

ḥ̣ : « خ » comme le *r* qui suit le *p* et le *f* en français (prend et prie). La jota espagnole.

ṣ : « ص » le « *s* » emphatique.

š : « ش » l'équivalent du *ch* français.

ṭ : « ث » ce qui correspond au *th* anglais comme dans le mot *thank* anglais.

ṭ̣ : « ط » le *t* emphatique (comme dans le mot *table* français).

ẓ : « ظ » le *d* emphatique.

ʾ : « ء » hamza arabe qui est la consonne *a*.

ʿ : « ع » consonne gutturale.

q : « ق » *qāf* arabe (sorte de *k* gutturale).

Les voyelles brèves :

a : « َ » voyelle brève du *a*.

i : « ِ » voyelle brève du *i*.

u : « ُ » voyelle brève du *ou*.

Les voyelles longues :

ā : « َـ » voyelle prolongée du *a*.

ī : « ِـ » voyelle prolongée du *i*.

ū : « ُـ » voyelle prolongée du *ou*.

Les articles :

al- ou *l-* devant les lettres lunaires.

a + la première consonne pour les mots qui commencent avec des lettres solaires.

Précisions linguistiques :

Nous tenons à préciser ici que, ne voulant pas alourdir le texte arabe par les accents vocaliques, nous les avons utilisés seulement quand il s'agissait d'une précision comme dans les cas suivant :

- La *šadda*, qui est la contraction des deux consonnes (la première consonne est toujours muette et la deuxième portant une voyelle courte). La présence ou l'absence de la *šadda* sur le même mot peut changer le sens (voir par exemple le vers 81, poème 1) le mot (صل) sans *šadda* de l'infinitif (وصل) est l'impératif du verbe *lier* (2^{ème} pers. de sing.), en revanche le même mot avec une *šadda* (صَلَّ) devient le verbe *prier, glorifier* « صَلَّى » à l'impératif (2^{ème} pers. du sing. u masculin).
- En plus de son rôle sémantique, la *šadda* peut avoir aussi un rôle phonétique dans la structure métrique. Ainsi, elle peut céder aux exigences prosodiques ; soit pour accentuer ou alléger pour compléter la structure prosodique comme par exemple *huwa* (هُوَ) remplacé par *huwwa* (هُوْ) (le cas du vers 117 de la *tā'iyya*) ; ou pour alléger la consonne comme la conjonction affirmative *anna* (أَنَّ) qui devient *an* (أَنْ) (vers 113 de la *tā'iyya*).

Pour une lecture qui respecte les règles de la prosodie traditionnelle

- La dernière voyelle du vers sur la consonne rimique est toujours prolongé et identique (sauf dans la *poésie de variation* : *muwaššah* et *zağal*)
- Allègement, c'est-à-dire remplacer une voyelle par un sukūn « ْ », autrement dit l'absence de la voyelle *h(u)wa* (هُوَ) qui devient *hwa* (هُوْ) (voir par exemple les vers 4 et 5 du poème 46 ou vers 9 du poème 39).
- Le *tanwīn* qui prend la forme d'une double voyelle sur la dernière consonne du mot ; sert surtout à différencier le mot du verbe comme dans (واصلٌ) *liant* et (واصلٍ) *continuer* (vers 92, poème 1). Il correspond à l'article indéfini en français.
- Quand le mot pourrait supposer plusieurs lectures, les signes diacritiques deviennent indispensables pour éviter toute confusion ; nous les avons donc marqués chaque fois que cela nous a paru nécessaire afin d'assurer une bonne communication du terme.

- L'absence de ponctuation dans le texte arabe peut prêter parfois à une confusion, nous avons donc rajouté la ponctuation dans la version française selon le sens du vers dans son contexte textuel d'origine.
- Enfin, nous nous sommes contenté, pour les exemples, de citer le vers dans sa version originale avec sa traduction en français ; sauf quand il s'agit d'une analyse métrique ou rhétorique où nous avons accompagné l'illustration par une transcription phonétique pour que le lecteur puisse percevoir les qualités esthétiques engagées.

Première partie

La traduction de la poésie d'al-Ḥarrāq :

Traduction du dīwān, présentation des poèmes

& annotation des vers

Introduction

Quelle traduction pour la poésie mystique ?

1) *L'intérêt de la traduction du recueil*

La poésie d'al-Ḥarrāq a fait objet de plusieurs études, mais curieusement son recueil n'a jamais été traduit en langue française. Seuls quelques vers figuraient dans certains ouvrages et d'autres traduits par les amateurs du *samā'* - pour les francophones. Après une révision, nous avons pu remarquer que la plupart de ces traductions restent peu pertinentes voire même mauvaises dans certains cas. Exceptons bien évidemment, la traduction de quelques vers effectuée dans le cadre d'une recherche académique sérieuse³. En effet, cette œuvre poétique suscite de plus en plus l'intérêt des chercheurs ces derniers temps⁴. C'est bien ce constat qui nous a amené à penser à une traduction sérieuse et intégrale de l'œuvre. Dès le début, nous étions conscients de l'ampleur de cette ambition. Notre désir était de faire connaître cette œuvre majeure au grand public francophone. Mais au fur et à mesure de notre avancement dans le travail de traduction, nous nous sommes rendu compte de la difficulté de cette tâche. Depuis le commencement de ce projet nous avons visé une traduction qui s'approche le plus possible du sens et qui essaie de rendre les qualités rythmique et phonétiques - auxquelles le poète donnait une importance particulière- perceptible dans le texte traduit.

En effet, la poésie d'al-Ḥarrāq ne se goûte vraiment qu'en regard de l'héritage poétique oriental ; la source dont le poète s'abreuve. En même temps, son style poétique laisse entendre la finesse d'esprit et le raffinement de la poésie andalouse. En plus de ce volet esthétique, le contenu de cette poésie révèle un discours sublime et un langage

³ Nous pensons ici au mémoire de Master réalisé par Tarik Bengarrai sur *Le Soufi Muḥammad al-Ḥarrāq (m. 1845) : son éducation, sa mystique, son œuvre poétique et musicale* en 2004/2005 à l'École Pratique des Hautes Etudes. Ce travail se poursuit toujours dans le cadre d'une thèse en cours sous la direction de M. Pierre Lory.

⁴ La publication d'une thèse de Naima Bouighroumni vient de voir le jour (fin 2018). Le travail est divisé en deux parties : une première partie concerne une étude descriptive et analytique de l'œuvre d'al-Ḥarrāq ; et une deuxième partie consiste à une étude critique de l'œuvre poétique d'al-Ḥarrāq.

pur. Le lecteur pourra, dès les premiers vers, se rendre compte que le poète exploite un fonds d'images séculaires ; tout en les adaptant, sans coup férir, aux sujets spirituels.

2) *Le choix de la méthode*

En effet, dans le domaine de la poésie, la question de la traduction esthétique surgit avec persistance : une question épineuse aussi bien chez les anciens que chez les contemporains. Il est évident que cette problématique renait et continuera de renaitre dans le futur parce qu'elle touche l'identité même du genre qui est mis à l'épreuve. Le traducteur de la poésie -plus exactement la poésie classique- se voit face aux plusieurs choix de méthode :

Est-ce qu'on traduit le sens en dépit de l'aspect formel du texte (mètre, rythme, sonorité, musicalité...)?

Ou plutôt privilégier la transmission du contenu sémantique (idées, réflexions, images...)?

Ou bien combiner les deux ; c'est-à-dire respecter le fond sémantique tout en travaillant la forme du texte cible.

La réponse ne peut être déterminée car chaque choix peut être justifié selon les fins et les buts de chaque traducteur. Mais aussi selon la nature et le genre du texte en vue de traduction.

Après une longue réflexion et consultations de plusieurs choix méthodiques dans ce domaine, nous avons envisagé de combiner les deux méthodes : sémantique et formelle. Ce choix nous semble légitime pour plusieurs raisons :

D'abord, et de manière générale, la traduction de la poésie signifie transmettre un rythme, un son ou encore une mélodie ; c'est exprimer ses sentiments selon un rythme et à travers des sonorités. Le genre poétique lui-même se distingue des autres genres littéraires par ses qualités rythmiques et phonétiques.

D'autre part, la poésie d'al-Ḥarrāq accorde une importance très particulière à cet aspect formel. Nous pouvons même dire que les qualités rythmiques et phonétiques constituent l'essence du texte ḥarrāqien et entretiennent des rapports directs avec la

dimension sémantique et les concepts abordés (comme nous l'avons pu le constater de manière détaillée dans les chapitres consacrés à l'étude des mètres et traditions prosodiques)⁵.

Cependant, ce choix méthodique engendre souvent un nombre non négligeable des complications de techniques et le choix d'une terminologie spécifique. Nous sommes conscient donc du poids de cet engagement et des éventuelles lacunes et dérives qui peuvent surgir ici et là. Nous ne pouvons donc pas minimiser l'ampleur des difficultés qui pourraient emboîter notre ambition dans cette opération épineuse. La traduction d'un tel texte s'avère, en effet, d'une grande gageure. Cependant, nous avons voulu relever ce défi en s'armant de passion et de patience.

De point de vue pratique, traduire la poésie d'al-Ḥarrāq relève d'une double problématique : d'abord, sur le plan formel puisqu'il s'agit de traduire un genre littéraire chargé de jeux de sonorités figurées et basé sur le rythme et la musique ; sachant que la tradition prosodique des deux langues relève d'un système métrique complètement différent. Il s'ajoute à cela la nature des sons et de la syntaxe d'une langue sémitique (l'arabe) qui se distingue d'une langue indo-européenne (le français).

Sur le plan sémantique, le traducteur se trouve confronté à un discours soufi alimenté d'inspirations mystiques (qui est souvent propre à une élite intellectuelle). Le soufi emploie dans sa poésie un langage extrêmement codé voire quasiment verrouillé dans certains vers. En effet, le discours mystique s'ouvre souvent sur des pistes accidentées ; des pistes semées de pièges qui pourraient entraîner le lecteur débutant dans des dérapages sémantiques considérants.

Nous reconnaissons avoir ressenti, à l'abord de ces textes, une appréhension à la fois impressionnante et stimulante. Au début, cette appréhension semblait paralysante, mais au fur et à mesure ce blocage diminuait grâce à une lecture permanente et une consultation régulière des références mystiques. Ainsi, en choisissant de traduire ce recueil, nous nous sommes retrouvé confronté à une difficulté. Une difficulté passionnante mais qui n'en reste pas moins une difficulté : transmettre le message

⁵ Voir les chapitres 2^e et 3^e dans la première partie de cette étude.

mystique du poète tout en respectant certaines caractéristiques phonétiques et musicales de son œuvre.

En commençant la traduction de ce recueil, nous avons pensé d'abord à opter pour une traduction qui respecte un nombre exact de syllabes. Autrement dit, adopter un mètre (l'alexandrin par exemple) pour donner un certain rythme dans la version française. Nous avons songé aussi à une traduction rimée qui respecte l'esthétique rimique dans la poésie arabe classique ; tout en respectant le message et le contenu de texte.

Enfin, il nous a semblé que l'idéal serait d'opter pour une voie médiane car la traduction par un nombre délimité de syllabes pour tout le poème nous aurait imposé un rythme qui ne va pas toujours avec les mètres choisis par le poète dans la version arabe ; donc nous avons opté pour un système de traduction par distique ce qui assure la semi-indépendance du vers arabe et nous permet de changer, parfois, le nombre de syllabes d'un distique à l'autre.

De même, la systématisation de la rime nous aurait mis face à une gymnastique verbale en dépit du sens du texte-source pour respecter l'ultime son du vers. Ainsi, nous avons choisi d'unifier plutôt les rimes du même distique (surtout dans la traduction de la *qaṣīda*), en conservant ainsi une musicalité permanente dans chaque poème. Cette technique qui correspond par ailleurs à l'esprit esthétique de la poésie française (rimes suivies).

En faisant ce choix, il nous a semblé que l'on respecte à la fois la richesse sonore - en mettant en valeur certains phénomènes musicaux dans le texte-source-, tout en misant sur l'aisance stylistique du texte-cible. Nous avons veillé, malgré toutes ces contraintes, de rester fidèle le plus possible au contenu sémantique de chaque poème et de faire renaître les images poétique dans le texte-cible

Nous l'avons compris, le défi est de taille. Adopter ce choix méthodique signifie rester le plus possible fidèle au sens du texte d'origine tout en conservant un minimum d'aspect formel et esthétique dans le texte-cible. Cela permet au lecteur dans la langue cible de se rendre compte non seulement des valeurs sémantiques mais également des qualités rythmique et phonétiques qui caractérisent l'identité du genre poétique en générale ; et embellissent la poésie ḥarrāqienne en particulier.

3) Traduire le sens et/ou transmettre les sons : théories & techniques :

La traduction d'un texte poétique constitue, en quelque sorte, une interprétation. Elle aspire affleurer l'essence sémantique sans prétendre atteindre le sens exact, étant donné que le texte est ouvert à plusieurs interprétations même dans sa propre langue. De cette manière « la traduction s'efforce, en effet d'atteindre un royaume promis et interdit »⁶ auquel s'ajoute, -en plus de la barrière de la langue (dans le cas de la poésie soufie)-, la complexité de la pensée mystique. Ainsi, le traducteur passe d'une simple transmission à une véritable interprétation « pour rendre possible la post-maturation des œuvres et leur survie »⁷. En effet, la traduction d'un texte littéraire et plus exactement un texte mystique, doit proposer un essai de traduction ou une interprétation poétique du texte originel. Cela nous amène à assumer que le texte traduit peut paraître comme un texte en parallèle, pour ne pas dire une nouvelle création puisqu'« en traduisant, on ne transmet pas seulement un sens, mais on permet à l'œuvre de se surpasser, de sur-vivre, c'est-à-dire de croître et de se multiplier »⁸. La fonction de la traduction serait donc, avant tout d'assurer la survie et la croissance des textes mystiques au-delà de leur contexte spatio-temporel. Ainsi, le rôle de la traduction doit attribuer une valeur universelle à ces textes.

Le langage mystique étant souvent difficile à décoder voire quasiment inaccessible à la première lecture nous a imposé de faire un choix d'une approche plutôt interprétative. Recourir aux références mystiques pour expliquer les termes soufis ne suffisait pas ; faut-il encore contextualiser ces mots dans leur sphère mystique pour en extraire le sens.

Dans certaines expressions nous avons préféré de garder la racine des termes français dans la version traduite pour conserver une certaine esthétique de la langue cible. Il est vrai qu'on perd la néologie censé rapprocher plus le lecteur au concept mystique mais on gagne en sonorité et on connotation en français tout en restant proche du sens. Dans le vers ci-dessous, par exemple, nous avons préféré employer le terme

⁶ K. J. Hassan, *La Part de l'étranger*, la traduction de la poésie dans la culture arabe, Arles, Actes Sud, 2007.p. 28.

⁷ W. Benjamin cite par K. J. Hassan, *La Part de l'étranger*, op.cit., p. 29.

⁸ K. J. Hassan, *La Part de l'étranger*, op.cit., p.33

théophanie ; un terme d'origine grec qui signifie *l'apparition divine* (un terme plus parlant pour un lecteur francophone) pour assurer une certaine aisance de l'expression dans le vers traduit :

لأنَّ تَجَلِّيَ الذَّاتِ نَفْخَةُ صَوْرِهَا به تبدل التَّطْيِيفُ كُلَّ كَثِيفَةٍ⁹

Quand par théophanie l'image reçoit le souffle

Toute densité s'amende en âme subtile.

A notre avis, la traduction doit trouver, si c'est possible, des formes qui représentent les mêmes écarts de la norme dans la langue d'arrivée que dans la langue source pour garder la fluidité expressive. Il faut que le sens s'intègre dans la langue cible tout en conservant le sens du texte original. Tâche difficile bien évidemment mais qui garantit une transmission sémantique et une communication sans dérive entre le poète et le lecteur étranger.

A la fois communicable et intraduisible, le texte mystique suscite de multiples interrogations pertinentes. Le traducteur chavire entre la tentation de proposer une nouvelle version ou rechercher le sens identique du terme dans le texte source. Dans ce cas, le texte traduit doit dépasser le clair-obscur terminologique et retenir plutôt l'image poétique pour assurer la survie du texte-source et permettre sa communication.

Pour cette raison, le choix d'une traduction ethnocentrique -si l'on reprend le terme employé par Antoine Berman- nous paraît dans ce sens inadapté à la poésie mystique. Inadapté, pour deux raisons : d'abord sur le plan formel qui concerne le genre littéraire et plus particulièrement le genre poétique lui-même dont a parlé plus haut. Et puis, sur le plan sémantique puisque la poésie soufie se caractérise par une conception discursive bien particulière.

En effet, le texte mystique, même traduit, ne peut pas cacher son « étrangeté » au lecteur. Ce genre de traduction incite le traducteur « à détacher [le contenu] de sa lettre, de son corps mortel, de sa gangue terrestre. [Or], la captation du sens affirme la

⁹ *Dīwān*, poème : 1, vers : 101, p.

primauté d'une langue »¹⁰ et donc l'influence de celle-ci sur le texte d'origine ; voire même le déformer parfois « car la captation ne libère pas le sens dans un langage plus absolu, plus idéal ou plus "rationnel" : elle l'enferme tout simplement dans une autre langue, posée il est vrai comme plus absolue, plus idéale et plus rationnelle »¹¹.

Hormis le décalage temporel de ce texte (début 19^{ème} siècle) et la différence culturelle (Orient/Occident), le contenu mystique pourrait sembler « étranger » dans son propre environnement puisqu'il emploie un langage *élitiste*. Conséquences : la poésie mystique adopte un discours savant qui s'inspire d'une référence gnostique et emploie par conséquent un langage codé. Ce langage parfois crypté rend la traduction encore plus complexe et impose au traducteur une transmission plutôt interprétative.

A ce propos, nous rejoignons les spécialistes de la traduction littéraire qui la considère, tout d'abord, comme un essai d'interprétation au carrefour des structures des langues, des spécificités des genres et des caractéristiques culturelles. Il s'ajoute à cela l'abondance émotionnelle dans la poésie d'al-Ḥarrāq ; sachant que cette « charge émotionnelle constitue aujourd'hui la principale difficulté à laquelle le traducteur arabophone se trouve confronté, et cela quel que soit le type du texte à traduire »¹². Cette émotion s'avère d'autant plus difficile puisqu'elle est en étroite lien avec la langue source et « est considérée comme l'une des facultés partagées d'une même communauté linguistique »¹³.

Notre but est donc à la fois ambitieux et réaliste : essayer d'affleurer la finesse de l'expression et la subtilité des sens du texte source pour les transposer dans la langue cible ; qui est le français dans notre cas. Autrement dit, rester le plus fidèle au sens et la forme du texte-source. Traduire la poésie d'al-Ḥarrāq, en tant que genre subjectif, s'avère une aventure littéraire très risquée. Confronter un texte à la fois poétique et soufi semble doublement risqué et prétendre sa traduction annonce pour le moins une aventure épineuse néanmoins passionnante.

¹⁰ Antoine Berman, *La traduction et la lettre - ou l'auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1999, p. 34.

¹¹ Antoine Berman, *La traduction et la lettre - ou l'auberge du lointain*, p. 34.

¹² Chirine, Chamsine, *Traduire les émotions*, éd. L'Harmattan, Paris, p. 189.

¹³ Chirine, Chamsine, *Traduire les émotions*, op.cit., p. 190.

Le texte soufi étant toujours sujet d'une/d'interprétation(s), même dans sa propre langue, doit s'ouvrir sur plusieurs champs de connaissance (linguistique, littéraire, culturelle, ...) pour assurer une « bonne » connexion avec le lecteur.

Ainsi, d'un point de vue purement sémio-linguistique, le traducteur doit prendre le sujet comme point de départ, il doit ensuite jongler entre le nécessaire, le possible et le souhaitable en ajustant en permanence l'expression entre les deux textes. Le choix du mot et/ou de l'expression, doit céder au préférable tout en restant fidèle au sens original.

4) A propos de la forme :

Nous avons expliqué plus haut les motivations de ce choix. Nous allons parler à présent de certaines démarches techniques qui ont marqué notre traduction.

Revenons donc sur quelques détails techniques et formels de la traduction de ce *dīwān*. Nous avons dit que choisir une approche rythmique et phonétique dans la traduction du texte poétique ḥarrāqien s'impose par la nature du genre même. Ce n'est pas un simple choix de méthode ou un détail esthétique ; mais un élément fonctionnel qui nous aide à goûter à la beauté de ces textes poétiques.

De point de vue métrique, il était important dans un premier temps de respecter le principe du temps partagé par la notion de l'hémistiche. Ainsi, nous avons traduit les vers en forme de distiques à chaque fois : le premier hémistiche arabe deviendra systématiquement le premier vers dans la version française et le deuxième hémistiche, donnera le deuxième vers. Cela donne une certaine musicalité au texte traduit même s'il ne reflète pas les qualités rythmiques du texte-source.

Dans certains cas nous avons adopté la forme du texte source. Dans la traduction du poème (43) par exemple nous avons respecté l'inégalité des deux hémistiches pour raisons à la fois esthétiques (la similitude du nombre des syllabes dans chaque vers) et pratique (parce qu'on a forcément une économie de mots évidente dans le deuxième hémistiche. Ainsi tous les vers du poème traduit se composent d'un premier hémistiche (de dix syllabes) et un deuxième hémistiche (de sept syllabes).

Nous avons essayé, par cette technique, de respecter le plus possible la métrique traditionnelle française. La seule entorse que nous nous sommes permise concerne la variation des mètres dans le poème. Il s'agit ici d'un choix personnel, motivé par deux

raisons : d'une part, d'autre part cette licence nous a permis une plus grande souplesse quant à la composition des vers. Nous avons choisi le plus souvent l'alexandrin qui répond au mieux aux vers longs dans la version du texte source. Les rimes sont toujours plates ce qui répond à la forme traditionnelle de la poésie arabe. En revanche nous les avons variées dans le *muwaššah* et *zağal* suivant ainsi la tradition de la poésie strophique afin de faire écho à la forme strophique qui aime disposer les rimes selon une disposition à la fois complexe et homogène (voir le poème 44 par exemple).

En effet, la métrique constitue à nos yeux un élément essentiel du texte poétique. Celui-ci a besoin de l'ensemble de ses composants esthétiques pour transmettre le message basé sur l'émotion, l'imaginaire et l'émerveillement. Le priver de ces qualités formelles signifierait le priver des éléments à la fois esthétiques et fonctionnels. Sans ces éléments embellissant, le texte poétique paraît comme boiteux. Nous ne le répétons jamais assez : la forme n'est un surplus mais un élément qui s'ancre dans l'identité du texte poétique.

Nous tenons à signaler à ce propos, que le choix de nombre des syllabes et la nature des rimes se formaient souvent de manière naturelle et sans forcer la construction du texte dans sa version française. De cette manière, il nous semble avoir reflété une certaine disposition formelle de la poésie traditionnelle dans sa version arabe sans forcément imposer des méthodes drastiques de langue ou de métrique dans la version française. Cela nous permet de garder une certaine musicalité rythmique tout en évitant les contraintes d'une métrique contraignante. Cependant, nous n'avons pas abandonné la rime qui nous posait beaucoup moins de contraintes. Elle a été tout simplement évitée quand cela imposait une véritable prouesse syntaxique et/ou sémantique. Par ce choix nous avons pu garder un large choix lexical qui nous permettait de garantir une certaine fidélité dans la transmission sémantique sans que cela prive le texte-cible d'une certaine récurrence phonétique.

Nous citons, à titre d'exemple, certains cas où les vers riment assez naturellement sans, nous semble-t-il, altérer le sens originel.

Le premier exemple concerne la *tā'iyya* :

فدع عنك أقوالاً ترى إن أتيتها أذا ظمأ يوماً سراً بقية¹⁴

*Dévoie donc, ô assoiffé, les paroles qui te paraissent vaines
Tu verras qu'elles disparaissent tel un mirage sur une plaine*

Ou encore ce deuxième exemple qui va dans le même sens et qui relève du même poème :

فأضحى الوري لما روى كل واحدٍ روايته قسامين في نوع عشقتي¹⁵

*Chacun des camps rapporta donc sa version
Et se divisèrent en deux dans ma passion*

Nous avons opté également pour une rime riche dans la version française qui reflète dans certaine limite esthétique (le nombre de syllabes identiques répétées), le texte-source :

قلب المحبين ناظرٌ لحسن تلك المناظر¹⁶

*Le cœur des amoureux envisage¹⁷
La pure beauté des paysages*

Ainsi les trois syllabes (*i-sa-ge*) dans la traduction proposée correspondent au nombre des trois derniers syllabes dans le texte arabe (*nā-zi-r*). Cette opération est d'autant plus importante pour le premier vers du poème puisque le poète opte systématiquement la notion du *taṣrīʿ* (rimer les deux hémistiches du vers).

La disposition des rimes dans le *muwaššah* était plus contraignante. Nous avons donc varié la rime (conservant ainsi l'une des formes conventionnelles de l'art du *muwaššah*) sans toutefois suivre la même disposition. Nous avons souvent opté pour une rime plate comme dans la première strophe du poème (45) :

¹⁴ *Dīwān*, poème 1, vers 67, p. 10.

¹⁵ *Dīwān*, poème 1, vers 137, p. 13.

¹⁶ *Dīwān*, poème 46, vers 1, p. 39 .

¹⁷ Le cœur des amants est attiré par la beauté. Ce premier vers introduit les deux piliers de la pensée soufie basée essentiellement sur *l'amour* éternel des adorateurs et la *beauté* incomparable de l'Aimé.

une rime plate pour chaque distique tout en unifiant les rimes des derniers hémistiches isolés. Et cela malgré le nombre limité de la

En ce qui concerne d'autres forme de sonorités, il nous arrivait parfois de remplacer une allitération par une autre dans la traduction d'un vers. C'est le cas du dixième vers e la *tā'iyya* où le l'allitération de la consonne *h* (هـ) -répétée dans ce vers cinq fois- a été remplacée par la consonne (t) dans la version française :

تَحَلَّتْ بِأَنْوَاعِ الْجَمَالِ بِأَسْرَهَا فَهَامَ بِهَا أَهْلُ الْهَوَى حَيْثُ حَلَّتْ¹⁹

(e) De toute sorte de beauté ; Elle s'orna

(é) Et hantait les amants où qu'elle se trouva.

Il est vrai que les deux consonnes ne partagent pas la même nature sonores ni la même qualité phonétique ; néanmoins, nous avons essayé de conserver l'effet de la fréquence du même son. Dans le même cas de figure, mais d'une manière plus subtile cette fois-ci, nous avons remplacé la voyelle longue (l) dans le texte arabe par les deux voyelles courtes (e) et (é) dans la version française. Nous avons tenté donc dans les deux cas de refléter ce jeu allitératif et consonantique. Si la nature linguistique de la langue d'arrivé impose ses propres règles ; la technique rhétorique n'est pas abandonnée pour autant. Autrement dit, Nous avons essayé de refléter cet aspect esthétique tant que cela était possible et ne gêner pas la structure de texte d'arrivée. Pouvons-nous vraiment « refuser d'introduire dans la langue traduisante l'étrangeté du [texte] original »²⁰ ? (p. 15) la traduction doit rester « sujet et objet d'un savoir propre »²¹ ; à défaut, nous allons imposer au texte d'origine les règles et par conséquent la conception de la langue traduisante.

Par ailleurs, d'autres qualités d'ordre syntaxique et rhétorique peuvent se rajouter à la spécificité du vers dans la poésie arabe. Des spécificités qui rendent le vers arabe très concis ; et par conséquents extrêmement difficile à traduire. En essayant d'adopter cette économie des mots dans le texte cible, celui-ci perd toute lucidité est devient une

¹⁹ *Dīwān*, poème, 1, vers : 10, p. 7.

²⁰ Antoine Berman, *L'Auberge lointain*, op.cit., p. 15.

²¹ Antoine Berman, *L'Auberge lointain*, op.cit., p. 16.

énigme et la réception se fait dans l'ambiguïté. Dans sa *Poétique arabe*, Bencheikh soulève cette question et rend compte de son importance dans la structure de la poésie arabe :

La poésie arabe conserve et accentue une caractéristique très ancienne de la langue : la multiplication des constructions asyndétiques.

La juxtaposition des syntagmes, le parallélisme des propositions, sont le secret de l'igāz, cette concision expressive et recherchée, à quoi l'on parvient grâce à l'économie des moyens. La suppression des termes de liaison, l'effacement des rapports externes de subordination, confèrent à chaque groupe un relief propre à mettre en évidence la pensée. Le sens jaillit plus fortement dans cette contiguïté des mots qui l'expriment. D'où cette allure heurtée, sinon rude, cet aspect morcelé d'un discours à la recherche de la formule la plus brève. Art de la litote certes, langage ramassé et bondissant, qui caractérise aussi bien la prose que la poésie²².

La figure de l'igāz c'est aussi une technique appréciée et adoptée par les mystiques. Abū Sa'īd al-Ḥarrāz le mentionne clairement dans la description méthodique de sa rédaction de ses Épîtres : « J'ai rassemblé dans mon livre des thèmes par la voie de la sagesse [basés] sur la clarté de la *ṣarī'a*, [exprimés] en langue des gens du savoir en préférant la brièveté et la concision »²³. La concision dans ce sens est une langue du savoir et des élites. Plus subtile, la langue concise semble être adressée aux esprits les plus fins.

La spécificité de l'igāz aura donc forcément un impact sur le texte-cible. Ainsi, si nous avons réussi, dans la plus part des cas, de conserver le système de l'hémistiche/vers dans la traduction de ce *dīwān*, une version plus longue s'est imposée parfois pour ne pas manquer ou affecter l'aspect sémantique. Nous ne pourrions pas nous permettre de systématiser une forme métrique dans la traduction d'un vers en dépit du contenu du texte d'origine. C'est pour cette raison nous avons rajouté un vers ou deux pour contenir le sens du vers arabe.

²² Bencheikh, Jamal Eddine, *Poétique arabe*, éd. Galimard, coll. Tel, Paris, 1989, p. : 155.

²³ Abū Sa'īd, al-Ḥarrāz, *Rasā'il al-Ḥarrāz* (رسائل الخراز) « Les Épîtres d'al-Ḥarrāz », étude critique : Qasim as-Sāmūrā'ī, éd. Maṭba'at al-Muḡamma' al-'ilmī al-'Irāqī, Baghdād, 1967, p.47.

Voilà un exemple concret où deux hémistiches dans le vers arabe débordent sur trois vers dans la version française :

كم تيمتني بورد الخدّ والبلج وكلمت كيدي بطرفها الغنج²⁴

*Que de fois, par son éclat
et le rose de ses joues, elle m'ensorcela
Que de fois, le cœur, par un regard coquin, elle affligea !*

C'est pour cette même raison (c'est-à-dire la notion du *iğāz* dans la version arabe), il nous a semblé judicieux d'accompagner cette traduction de notes de bas de page (souvent bien détaillées) en forme de commentaire parfois pour expliquer certaines notions linguistiques, soufies ou culturelles dans le texte-source. Cette technique nous a permis de rendre les concepts mystiques quelques spécificités linguistiques, souvent peu familiers, abordables et plus compréhensibles chez le lecteur en général et le lecteur francophone en particulier. De manière générale, « toute traduction est tendanciellement plus longue que l'original [...] rationalisation et clarification exigent un allongement, un dépliement de ce qui, dans l'original, est « plié »²⁵. Pour un texte poétique, -qui doit conserver certaine concision-, une annotation sémio-linguistique devient indispensable pour dégager les points essentiels qui révèlent le sens du poème soufi et explique par la suite les éléments fondamentaux pour la compréhension du texte traduit.

Par ailleurs, les notes de bas de pages qui accompagne le corps du texte traduit lui assure une fonction esthétique : alléger la traduction et l'épargner des détails qui pourraient nuire à la beauté du texte.

Ainsi, les notes infrapaginales assureront deux fonction deux rôles : d'abord sémantique, l'explication détaillées du texte-source servant à la compréhension du propos linguistiques et mystiques; et puis un deuxième rôle rythmique, c'est-à-dire garantir une *économie des mots* (*iğāz*) du texte poétique pour préserver une certaine qualité musicale. Car traduire un texte poétique, c'est aussi « veiller à ne pas l'arracher à son rythme, où réside son sens profond, ni à son contexte. Il s'agit de le mesurer à sa

²⁴ *Dīwān*, poème 10, vers : 1, p. 18.

²⁵ Antoine, Berman, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, op.cit., p. 56.

portée dans son époque et à ce qu'il est capable de signifier à la nôtre »²⁶. La version traduite doit transmettre le message dans son ensemble, avec ses éléments internes et externes ; et surtout avec l'interaction entre le sémantique et le formel qui forment une structure solide et harmonieuse aux composants indissociable.

Cela dit, une traduction ne pourra jamais remplacer l'original. C'est une évidence. Si le traducteur réussit à une certaine limite de transmettre le contenu, il perd en sonorité, c'est-à-dire en une partie de son identité et de sa valeur. Depuis toujours, les critiques étaient conscients de cette problématique intimement liée au rythme et aux sonorités du texte poétique et qui diffère d'une langue à l'autre. Diderot soulève clairement cette question dans le passage suivant :

Je croyais avec tout le monde qu'un poète pouvait être traduit par un autre : c'est une erreur et me voilà désabusé. On rendra la pensée, on aura peut-être le bonheur de trouver l'équivalent d'une expression [...] ; c'est quelque chose mais ce n'est pas tout. L'emblème délié, le hiéroglyphe subtil qui règne dans une description entière et qui dépend de la distribution des longues et des brèves dans les langues à quantité marquée et de la distribution des voyelles entre les consonnes dans les mots de toute langue : tout cela disparaît nécessairement dans la meilleure traduction²⁷.

Jacques Derrida va encore plus loin. Selon lui, le texte poétique –ou plutôt la forme poétique- demeure intraduisible : « un corps verbale ne se laisse pas traduire ou transporter dans une autre langue. Il est cela même que la traduction laisse tomber. Laisser tomber le corps, telle est même l'énergie essentielle de la traduction »²⁸. Autant le traducteur ressent qu'il baigne dans un labyrinthe sémantique ; autant il se trouve dans une impasse de point de vue formelle.

En effet, le traducteur se trouve face aux textes qui appartiennent à un « genre où l'attention est centrée non sur le message mais sur le code »²⁹, c'est-à-dire sur les mots,

²⁶ K. J. Hassan, *La Part de l'étranger*, op.cit., p. 26.

²⁷ Diderot, Denis, « Lettre sur les sourds et muets », éd. J. Chouillet, in *Œuvres complètes en cours* (DPV), t. IV, Paris, Hermann, p. 170-171.

²⁸ Derrida, Jacques, *L'Écriture et la différence*, éd. Le Seuil, Paris, 1967, p. 312.

²⁹ K. J. Hassan, *La Part de l'étranger*, op.cit., p. 60

leur syntaxe, et plus particulièrement sur leurs sonorités où « la similitude phonologique est sentie comme une parenté sémantique »³⁰. Cette insoumission du texte-source à la langue-cible peut provoquer chez le traducteur une sorte de frustration. Il est vrai que la traduction est « une *souffrance*. Non seulement celle du traducteur. Celle, aussi, du texte traduit. Celle du sens privé de sa lettre. La traduction s'en prend à leur intimité »³¹. Mais cette frustration doit rester positive ; c'est-à-dire stimulante. Elle doit inviter le traducteur à faire le bon choix des mots, de trouver des alternatives et de dénicher des tournures correspondantes. Il faut également oser inventer une expression si celle-ci semble adaptable au sens du texte-source sans qu'elle nuit à la compréhensibles du texte-cible non plus. Tout en découvrant une nouvelle production (étrangère même), le lecteur du texte-cible doit se sentir familier avec langue ; le seul moyen de communication avec le texte d'origine.

Ceci dit, même si le rôle du traducteur reste restreint, la traduction d'un texte doit le projeter vers d'autres horizons ce qui lui permet, selon K. J. Hassan analysant la conception benjamienne de la traduction, « d'accéder à sa croissance dans les langues [...] la tâche du traducteur permet à l'œuvre d'accéder à une survie »³². S'ouvrir sur d'autres horizons pour partager des valeurs universelles dans un réceptacle esthétique.

Le but du traducteur le plus optimiste serait donc de construire au mieux la structure externe du texte ; c'est-à-dire ses tournures syntaxiques ; ses spécificités phonétiques et ses caractéristiques rythmiques. Toutes ces mesures formelles doivent se réaliser dans le respect du fond sémantique : le discours mystique dans le cas de notre traduction. Nous sommes donc conscient de la vigilance permanente que nous devons prendre en compte vis-à-vis du texte source et ses propres références linguistiques et culturelles.

En avançant dans notre traduction, les choix s'imposaient presque d'eux-mêmes. Ou plus exactement, c'est le vers (sa structure, son rythme, ses sonorités, ses images poétiques...) qui détermine la façon dont on doit le traduire. Il nous a semblé, d'après notre modeste expérience, que la méthode idéale pour la transmission poétique d'un

³⁰ K. J. Hassan, *La Part de l'étranger*, op.cit., p. 60

³¹ Antoine Berman, *L'Auberge lointain*, op.cit., p. 41.

³² K. J. Hassan, *La Part de l'étranger*, op.cit., p. 29. 30.

vers serait plutôt d'essayer de transmettre l'effet stylistique ou *l'équivalence fonctionnelle*³³. Par cette technique, nous aurons, au moins, respecté la finalité esthétique du texte poétique.

Il nous est arrivé parfois de traduire les deux hémistiches en trois ou quatre vers afin de conserver la forme stylistique comme c'est le cas du troisième vers du poème (3) :

سُهَادِي وَذُلِّي وَكُنْتَابِي وَلَوْعَتِي وَوَجْدِي وَسُقْمِي وَاضْطِرَارِي وَأَذْمُعِي³⁴

*Mon insomnie et ma sujétion,
Ainsi que mon chagrin et ma flamme
De plus ma faiblesse et ma passion,
Et mes obligations et mes larmes*

Nous avons préféré ainsi de conserver dans la version française l'effet de *l'énumération* ; c'est-à-dire de mettre en avant l'effet stylistique du vers plutôt que la forme métrique tout en l'ornant d'une rime croisée. Si le texte source est doté d'une belle allitération en *wa* (و) et d'une assonance *y* (ي), une traduction littérale aurait produit une redondance en répétant la conjonction de coordination *et*. Quant au pronom possessif de la première personne qui est identique dans la langue source (ي) ; il devient variable dans la langue d'arrivée selon le sujet (*mon, ma, mes*).

Plus nous avançons dans notre traduction de ces textes, plus la question stylistique nous paraît d'une grande importance dans la transmission du texte littéraire, et plus particulièrement le texte poétique. En effet, la question stylistique s'impose d'elle-même si le traducteur tient à transmettre le charme de texte littéraire. Le traducteur doit ainsi préserver un minimum de figures (rythmiques et/ou rhétoriques) pour que le texte d'arrivée reflète cet effet stylistique qui est une fin en soi. L'auteur/poète parie beaucoup sur l'attraction esthétique du texte. Le rôle du traducteur est donc décisif dans la transmission des effets et des émotions. Pour ce faire, il « doit se fier aussi au

³³ Eco, Umberto, *Dire presque la même chose*, éd. Grasset & Fasquelle, Paris, 2006, p. 94.

³⁴ *Dīwān*, poème : 3, vers : 3, p. 15.

jugement de son ouïe pour ne pas abîmer et bouleverser ce qui (dans un texte) est exprimé avec élégance et sens du rythme »³⁵.

En somme, le traducteur doit tenir compte de tous les éléments composant le texte littéraire et assurer l'harmonie et l'équilibre entre eux. Accorder plus d'importance à un aspect en dépit d'un autre causera, sans doute, un manque ou une déficience dans l'ensemble du travail. Cela peut avoir comme conséquence la discordance dans le tissu global du texte d'arrivée.

Nous ne prétendons aucunement l'achèvement de ce travail. Bien au contraire, nous réviserons encore, et sans cesse, l'ensemble de cet essai de traduction pour modifier un mot, corriger une faille ou perfectionner une expression. Nous sommes convaincu que la traduction d'un texte littéraire -et plus particulièrement un texte poétique- demeure une aventure permanente ; et ouverte aux interventions à tout moment. Le souci d'améliorer un texte doit être une attitude permanente chez le traducteur.

Enfin, nous espérons, en toute modestie, que ce travail rajoutera une nouvelle pierre au socle des recherches sur l'héritage mystique musulman en général et aux travaux dédiés à la poésie d'al-Ḥarrāq en particulier. Et qu'il soit ainsi un outil de travail pour les spécialistes et une lecture de plaisir pour les lecteurs passionnés de l'art poétique et de la pensée mystique. Enfin, cette tradition essaie de refléter un certain savoir-faire d'un poète exceptionnel qui nous a offert une poésie teintée d'une grande finesse d'esprit et d'une délicatesse d'expression hors du commun.

³⁵ Bruni, Leonardo cité par Umberto Eco in *Dire presque la même chose*, op.cit., p. 81

Annexe I

La première et la dernière page du dīwān

(Du *manuscrit*, pages extraites de Naima Bouighroumni : *Poésie d'al-Ḥarrāq*, éd. Nāširūn, Beyrouth, 2018)

Traduction des poèmes

La *tā'iyya* (التائيّة) d'al-Ḥarrāq est le plus long poème de son recueil. Il est composé de 153 vers, soit un cinquième de l'ensemble de sa poésie, dans lesquels il développe plusieurs sujets. Suivant la coutume arabe dans la *qaṣīda* traditionnelle, il commence par le thème de l'amour (v. 1-5), reflet de l'exaltation spirituelle sur l'amour divin *al-ḥadra al-ilāhiyya* (الحضرة الإلهية). Le poème se poursuit par une description du vin spirituel *ḥamriyya ṣūfiyya* (الخميرية الصوفية) (v. 25-49), symbole du secret divin qui reflète un état d'esprit ravissant et une exaltation spirituelle. Les vers suivants (v. 50-66) décrivent les caractéristiques et les attributs divins et conduisent le poète à proposer quelques conseils sur la bonne conduite et le rapport du fidèle avec son créateur (à partir du v. 67). Cette idée va se développer jusqu'au v. 90, où commence une sorte d'annihilation dans l'*Essence*, mais qui ne se fait qu'à travers la lumière du Prophète de l'Islam, ce qui offre une bonne occasion au poète pour louer son bien-aimé et énumérer ses vertus. Ce dernier sous-genre, appelé, en arabe, le poème d'éloge *qaṣīda madḥiyya* (القصيد المدحية), constitue avec le poème de vin spirituel (*ḥamriyya ṣūfiyya*) l'un des thèmes majeurs dans la production poétique soufie. Il est riche de symboles et de significations soufis ; il est donc indispensable de commenter certains de ces passages en note de bas de page afin d'alléger la traduction car les concepts soufis ou les expressions imagées n'ont pas forcément une version similaire en langue française. Reste à dire que nous avons respecté l'ordre des poèmes établi par Jaafar Ibn Hajj Soulami qui a vérifié et édité ce recueil, sachant que ce choix transmet respectivement l'ordre établi dans la version originale dicté par le disciple de Ṣayḥ al-Ḥarrāq dans son manuscrit.

Il nous reste à signaler ici que ce poème est nommé *tā'iyya* par annexion à sa rime (*t*), troisième lettre dans l'alphabet arabe. La lettre *t* (ت) est une lettre féminine et une marque du féminin dans la langue arabe. Ce qui explique le genre féminin de la plupart des mots à la fin des vers. Tout est en harmonie avec le thème majeur de ce poème, à savoir l'*Essence* et la *Vérité* divines.

أَتَطْلُبُ لَيْلَى وَهِيَ فِيكَ تَجَلَّتْ وَتَحْسِبُهَا غَيْرًا وَغَيْرِكَ لَيْسَتْ

1- *Demandes-tu Laylā³⁶ alors qu'elle est en toi³⁷ ?*

Penses-tu qu'elle soit autre ? Elle n'est que toi³⁸ !

فَذَا بَلَّةٌ فِي مَلَّةِ الْحَبِّ ظَاهِرٌ فَكُنْ فَطْنًا فَالْغَيْرِ عَيْنُ الْقَطِيعَةِ

2- *C'est une vanité sur la voie³⁹ d'amour pur*

Réfléchis donc ! Le reste, n'est que rupture⁴⁰ !

أَلَمْ تَرَهَا أَلَقْتَ عَلَيْكَ جَمَالَهَا وَلَوْ لَمْ تَقُمْ بِالذَّاتِ مِنْكَ اضْمَحَلَّتْ

3- *Ne la vis-tu pas te drapant de sa beauté ?*

Si elle ne fut en toi, elle disparaissait⁴¹.

تَقُولُ لَهَا ادْنِي وَهِيَ كَلَّكَ تَمَّ إِنْ حَبَّتَكَ بِوَصْلِ أَوْهَمْتِكَ تَدَلَّتْ

4- *Tu dis : approche ! et elle n'est nul autre que toi.*

Et quand elle s'approchât, c'est son coquet tu crois⁴².

عَزِيزٌ لِقَاهَا لَا يَنَالُ وَصَالَهَا سَوَى مَنْ يَرَى مَعْنَى بَغَيْرِ هُوِيَّةِ

5- *Rare son union ! nul n'approche son essence*

³⁶ Prénom arabe souvent attribué à la bien-aimée, à l'exemple de l'amour courtois du couple amoureux Qays et Layla. Comme le fou amoureux Qays, le poète aspire à l'amour idéal, comme à la quête de Dieu. En arabe (لَيْلَى), signifie l'enivrement (voir *Lisān al-'Arab*, t. 11, p. 609), le poète va donc exploiter la charge sémantique et poétique de ce prénom pour exprimer une sorte d'exaltation spirituelle. Le choix de ce nom semble idéal dans un poème qui traite à la fois de l'amour et de l'exaltation spirituelle.

³⁷ On a choisi le verbe jaillir pour la traduction du concept *tajallī* (التجلي) la théophanie, une sorte de manifestation et apparition d'attributs divin. Ici elle apparaît par les sens et la conscience et non pas à l'œil.

³⁸ Allusion aux manifestations divines à travers l'homme ; ce dernier faisant partie de ses créatures. La question dans ce vers est une question de négation : on ne peut demander ce qu'on déjà ou qu'il est en nous. C'est une interrogation exclamative.

³⁹ En arabe, le terme *milla* (مِلَّة) désigne la « voie » et le « chemin » et, par extension, il désigne la voie religieuse.

⁴⁰ C'est-à-dire la rupture avec le Bien-Aimé marqué par l'oubli.

⁴¹ Le corps est la résidence de l'esprit et grâce à lui l'Essence trouve place en l'humain.

⁴² Le poète emprunte bien les termes du champ lexical amoureux pour décrire sa relation avec son Bien-Aimé divin. Ces termes-là prennent tout de même une dimension métaphorique pour désigner un (ou des états) d'esprit bien particuliers comme nous allons le voir dans la suite de ses vers et ses poèmes.

Hormis qui perçoit, sans identité, un sens⁴³.

كلفت بها حتى فنيت بحبها فلو أقسمت إني إياها لبريت

6- *Je me suis épris d'elle et je m'y anéantis⁴⁴ !*

Si elle promet l'union, elle l'accomplit.

وغالطت فيها الناس بالوهم بعدما تبينتها حقاً بداخل بُردتي

7- *Sous d'illusoires aspects, je l'ensevelis*

Quand elle m'apparut, vraiment, dans mes habits⁴⁵.

وغطيتها عنّي بثوب عوالمي وعن حاسدي فيها لشدة غيرتي

8- *Par le voile de mon univers, je l'ai saisie,*

Pour l'épargner de l'envieux, par jalousie⁴⁶

بديعة حُسن لو بدا نورُ وجهها إلى أكمه أضحى يرى كل ذرة

9- *Sublime⁴⁷ ! Si l'aveugle aperçoit sa lueur*

Il distinguera, chaque atome d'univers.

تحلت بأنواع الجمال بأسرها فهام بها أهل الهوى حيث حلت

10- *De toute sorte de beauté ; Elle s'orna*

Et hantait les amants où qu'elle se trouva.

وحلت عُرى صبري عليها صبايةً فأصبحت لا أرضى بصفوة عُروة

11- *Par passion⁴⁸ .. nœuds de patience elle dénoua.*

⁴³ Identité dans le sens de manifestation physique. C'est-à-dire celui qui privilégie le sens large de l'essence divine sans aucune appartenance identitaire de forme ou d'image.

⁴⁴ *Al-fanā'* (الفناء), signifie « l'état de l'anéantissement » ou « l'annihilation de soi », un des thèmes principaux de la poésie mystique et l'objectif ultime du soufi.

⁴⁵ L'expression : *dans ma Burda*, signifie : *en moi*. La *Burda* porte un sens particulièrement spirituel, puisqu'elle est associée à la tenue du prophète Muḥammad. C'est ce qui a inspiré le titre du célèbre poème soufi *al-Burda*, « Le poème du manteau » d'Imam al-Buṣayrī (XI^e siècle), dédié justement au Prophète Muḥammad. La *Burda* fait allusion au corps qui contient et enveloppe l'esprit.

⁴⁶ Dans ce vers le poète évoque *le secret divin* : *sirr 'ilāhī* « السرّ الإلهي », transmis par les maîtres aux disciples.

⁴⁷ Le terme *badī'a* veut dire unique dans son genre. Ici, beauté exceptionnelle.

⁴⁸ Le terme *ṣabāba* utilisé par le poète (que l'on peut traduire également par *dilection*) désigne à la fois l'ardeur et la finesse de cette passion.

Et je surpassai, ainsi, la passion de 'Urwa⁴⁹.

ومن ذا من العشاق يبلغ في الهوى مرامي فيها أو يحاول زُتبتني

12- *Qui, parmi les passionnés, défie mon ardeur ?*

Qui, pour elle, atteindrait en amour cette ampleur⁵⁰ ?

وبي من هواها ما لو ألقى في لظى لذابت لظى منه بأضعف زفرتي

13- *J'endure un désir qui grandirait en flammes*

S'il frôlait un simple souffle de mon âme !

وبالبحر لو يُلقى لأصبح يابسا وبالشمم دُكَّت والسحاب لجفت

14- *Si elle effleure la mer, les vagues sécheront,*

Les montagnes⁵¹ et les nuages se dissiperont.

ذهلت بها عني فلم أر غيرها وهمت بها وجدا بأول نظرة

15- *Elle m'éblouit et, je ne vis alors plus qu'elle*

Et d'un regard, passionnément, j'errai en elle⁵².

ولما أزل مستطعا شمس وجهها إلى أن تراءت من مطالع صورتني

16- *Je scrutais sans cesse l'éclat de son visage*

Jusqu'à ce qu'elle se reflétât en mon image.

فغاب جميعي في لطافة حسنها لأن كنت مشغوقا بها قبل نشأتني

17- *Je m'estompais⁵³ en douceur de sa magnificence*

⁴⁹ 'Urwa b. Hizām, poète de la tribu de 'Udra de l'Arabie du nord-ouest, connu pour sa constance amoureuse à l'égard de sa cousine 'Afrā' (voir sa biographie dans *aš-Ši'r wa š-šu'arā'* d'Ibn Qutayba, t. 2 p. 626-631). Le choix de ce poète semble avoir un double intérêt pour al-Ḥarrāq : d'une part, il est connu pour son amour ardent ; d'autre part, la similitude phonétique de son nom avec le mot 'urā fait écho justement au nom de 'Urwa. Cette paronymie (ou homophonie incomplète) ce qu'on nomme en arabe *ġinās ġayr tām* (جناسٌ غير تام) est une figure de style assez appréciée dans la poésie.

⁵⁰ Dans le texte original, poète a utilisé deux termes relevant du vocabulaire amoureux : le mot 'išq « عشق », qui désigne l'excès dans l'amour, quand le cœur de l'amoureux est complètement attaché à sa bien-aimée ; et le mot *hawā* « الهوى », qui peut prendre plusieurs sens selon le contexte, désigne le plus souvent la perdition dans l'amour.

⁵¹ Le poète fait probablement allusion au mont Tor et l'histoire de l'apparition lumineuse au Prophète Moïse.

⁵² Dans ce vers al-Ḥarrāq évoque la notion du *waġd* qui absorbe toute son attention et son être et le plonge dans la Présence contemplative.

⁵³ Dans le sens d'annihilation totale dans la création divine.

*Car je l'a désirais même avant ma naissance*⁵⁴.

فدغ عادلي فيها الملام فأئما عذابي بها عذب وناري جنتي

18- *Cesse donc de reprocher ma passion, censeur*⁵⁵ !

*Car ma souffrance pour elle devient bonheur*⁵⁶ ...

وإن شئت لم فيها فلست بسمع دهيث فلم يكن إليك تلتفتي

19- *Ou reproche si tu veux, car je n'entends point :*

*Envoûté*⁵⁷, *et de ton attention je suis loin !*

وكيف أصبح للملامة في التي عليها جيوبي في الحقيقة زرت

20- *Comment entendre des blâmes contre celle*

*Que ma poitrine*⁵⁸, *en vérité, recèle ?*

وكنت بها مغرى أراها حبيبة إذا أتتها والله عين حقيقتي

21- *Épris d'elle, je la voyais ma bien-aimée :*

Elle est, certes, l'essence de ma vérité.

وفيهما ادعيت العين في مذهب الهوى وقطعت رومي كي أصحح حختي

22- *Je prétendais qu'elle est source en voie d'amour*

⁵⁴ Avant la naissance, car l'existence des créatures est écrites avant leur création. Ainsi, l'amour du soufi et son appartenance au Créateur précède son existence physique.

⁵⁵ Le censeur, en arabe 'ādil (عادل), est un personnage (réel ou imaginaire) très présent dans la poésie d'amour, plus particulièrement d'amour courtois. Son rôle est de guetter chaque contact suspect entre les amants. Le poète évite donc les réprimandes, mais il craint surtout que le censeur ne rapporte sa rencontre amoureuse, qui peut avoir des conséquences néfastes, notamment sur la bien-aimée auprès de son clan.

⁵⁶ Plus que le sens double basé sur la quasi-oxymore phonétique des deux mots « douce » 'adb (عذب) et « châtiment » 'adāb (عذاب), le poète exploite cette similitude pour donner de la musique et du rythme à son vers, de même pour l'oxymore « paradis » ganna (جنة) et « enfer » nār (نار).

⁵⁷ Il est tellement dans l'amour de sa bien-aimée qu'il ne prête qu'une attention secondaire aux éventuels reproches de ses censeurs.

⁵⁸ Le mot « poitrine » correspond davantage au sens de ce vers. Pour le verset coranique : « Et dis aux croyantes de baisser leurs regards, de garder leur chasteté, et de ne montrer de leurs atours que ce qui en paraît et qu'elles rabattent leur voile sur leurs poitrines » (XXIV, 31), les traducteurs ont choisi différents mots pour le mot ġuyūb ce qui suppose une interprétation très large et varier au risque de s'éloigner du sens original du terme : « poitrine » pour Hamidullah, Abdelaziz et Chiadmi ; « échancrures » pour Berque, « gorges » pour Blachère, et « seins » pour Kasimirski... Cependant, nous comprenons du verset coranique que le terme ġuyūb désigne par métonymie la partie supérieure du corps et non pas un membre précis « seins », « gorge »...

Et j'ôtai ma trace⁵⁹, pour ratifier ma preuve⁶⁰.

وأصبحت معشوقاً وقد كنت عاشقاً
لأنَّ ظهوري صار أعظم زلتِي

23- Je devins l'aimé alors que j'étais l'amant

Car de mon apparition advint l'égarément⁶¹.

بها سمعت أدني وأبصر ناظري
فعاينتها منها إليها تبدت

24- Par elle, j'écoutai et je regardai

Et je la vis en moi quand elle apparût⁶²

وفي حائتها دارت عليّ كؤوسها
فصرت بها أسمو على كل ثروة

25- Quand dans son h⁶³, les verres ont tourné

J'atteignis la pointe de tout sommet.

وما أبصرت عيناي للخمر جامها
لأنَّ جامها منها لها عين حكمتي

⁵⁹ Le mot « trace » *rasm* (رَسْمٌ) désigne la créature et ses signes. Ainsi, la trace de Dieu ce sont les vestiges, autrement dit tout ce qui est autre que Dieu car celui-ci est éternel et toutes les créatures sont condamnées à la disparition. La trace, c'est aussi l'ancienneté et les décisions prises dans les temps lointains (al-Mu'ğam aš-šoufī p. 107). Ainsi, le poète échappe au destructible en rejoignant l'essence divine (d'où l'expression « qatta'tu rasmī » (قَطَعْتُ رَسْمِي). Le verbe trilitère *qatta'a* (قَطَعَ) de deuxième forme *fa'ala* (فَعَلَ) met l'accent sur l'intensité de l'action, c'est-à-dire couper avec force sa trace et ne laisser par conséquent aucun doute sur l'acte d'annihilation.

⁶⁰ En faisant partie de cet univers, on devient dépendant du créateur et émanant de sa lumière omniprésente ; ainsi le rapport amoureux devient interactif entre l'amant et la bien-aimée.

⁶¹ L'amour qu'il porte à sa bien-aimée l'anéantit et réalise ainsi l'annihilation mystique ; Parce que l'apparition, dans la voie de l'amour est un défaut.

⁶² Le poète fait allusion ici à l'union ou la rencontre entre l'amant et l'Aimé. Ce vers fait, sans doute, allusion au *hadīṭ qudsī* dans lequel le Prophète rapporte que Dieu promet l'approche et la rencontre à ses fidèles en disant ceci : « ما يزال عبدي يتقرب إلي بالنوافل حتى أحبه، فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به، وبصره الذي يبصر » : « Mon serviteur ne cesse de se rapprocher de Moi par les actes surérogatoires jusqu'à ce que Je l'aime. Une fois que Je l'ai aimé, Je deviens son ouïe avec laquelle il entend, sa vue avec laquelle il voit, » rapporté par al-Buḥārī.

⁶³ La lettre *h* est placée en sixième position dans l'alphabet arabe et c'est une lettre gutturale. Dans la conception soufie, cette lettre est chargée de significations. Abdel Hamid Saleh Ḥamdān l'explique ainsi dans son ouvrage *La science des lettres et ses pôles* « علم الحروف وأقطابه », éd. Maktabat Madbūbī, 1^{ème} édition, le Caire, 1995, p. 42 : « C'est une lettre lumineuse, d'où le mot *ḥakīm* [qui veut dire sage et connaisseur en arabe]. Et avec le mystère du *h* Jésus ressuscitait les morts avec l'accord d'Allāh. Dans le manuscrit de *al-maqāmāt al-arba'in*, le cheikh Abū Saīd b. Abi al-Kheir dit que le *h* [selon les soufis] est : conserver les mystères, fréquenter les fidèles et éviter les malveillants » (p. 5). Selon le cheikh Abdel Aziz al-Dabbāğ, « si la consonne *h* [je traduis] est suivi de la voyelle *a* (*maḥṭūha*), il signifie l'englobement ou contenir le tout dans un ensemble » trad. (إن كانت مفتوحة : فهي تدل على الإحاطة والشمول). (للجميع), cheikh Ahmed b. al-Moubarak (voir *Al-Ibrīz fī kalām Sīdī 'Abd al-'Azīz ad-Dabbāğ*, éd. Dār 'Iqra', 1^{ème} édition, Beyrouth, 2004, p. 153). Il faut tout de même signaler ici que dans certaines versions on remarque l'utilisation de mot *ḥānihā* qui veut dire « sa taverne », au lieu de *ḥā'ihā*.

26- *Je ne voyais point les jarres qui la saisissent*
Car elles y incarnaient ma propre sagesse⁶⁴.

تَلَأَلْ مِنْهَا كُلَّ شَيْءٍ فَمَا أَرَى سِوَى نَوْرِهَا الْوَقَادِ فِي كُلِّ وَجْهَةٍ

27- *Toute chose, en sa direction scintillait.*
Je ne vis donc que sa lumière brillait

أَبَاحَ لِي الْخَمَارَ مِنْهُ تَفَضُّلاً جَنَاهَا فَصَارَ الشَّرْبُ دِينِي وَ مَلَّتِي

28- *Depuis que le tavernier m'offrit sa récolte,*
La buverie devint ma dévotion et culte⁶⁵.

فَإِنْ شِئْتَهَا صَرْفًا شَرِبْتُ وَإِنْ أَشَاءَ مَزَجْتُ لِأَنَّ الْكَلَّ فِي طَيِّ قَبْضَتِي

29- *Je le bus⁶⁶ quand je voulais, pur ou dilué,*
Car toute chose fut soumise à ma volonté⁶⁷

وَإِنْ شِئْتُ أَطْوِي الْكَوْنَ طَيًّا وَإِنْ أَشَاءَ نَشَرْتُ جَمِيعَ الْكَائِنَاتِ بِنَظْرَةٍ

30- *Si je voulais, je parcourrais tout l'univers*
Et couvrais, les créatures, de mon regard.

شَرِبْتُ صَفَاءً فِي صَفَاءٍ وَمَنْ يَرُدُّ مِنَ الْقَوْمِ شُرْبًا لَمْ يَجِدْ غَيْرَ فَضْلَتِي

31- *Serein, j'ai bu un bon vin pur qui plut.*
Quand autrui se contentait du surplus !

تَقَدَّمَ لِي عِنْدَ الْمَهِيمِنِ سَابِقٌ مِنَ الْفَضْلِ وَاسْتَدْعَاهُ حُكْمُ الْمَشِيئَةِ

32- *Au Dominateur⁶⁸, je fis ma révérence*

⁶⁴ Ce vers résume le but du cheminement soufi : atteindre la source de la Réalité spirituelle. Le gnostique se ressourcît continuellement d'aspirations à la sainteté. Par cette sagesse, al-Harrāq espère une union avec Dieu, puisque la vie de l'homme est éphémère.

⁶⁵ La buverie se lit au deuxième degré, c'est-à-dire un état d'âme qui exprime l'ivresse divine ou une sorte d'exaltation spirituelle qui crée un sentiment de ravissement en Dieu.

⁶⁶ Boire le vin.

⁶⁷ Une volonté inspirée de Dieu lui-même.

⁶⁸ L'un des 99 noms de Dieu. Celui qui domine toute chose et connaît tous les secrets dans ses moindres détails, a la science de la totalité des sciences ésotériques et exotériques, ainsi que des propos les plus cachés, sans concurrent. Ce nom d'Allāh comprend non seulement la conscience de toute science et le pouvoir total à la réaliser, mais aussi détient le destin concernant chaque chose, ce qui est unique pour

Due à la volonté de la providence.

فلي عزّة الملك القديم لأنني بعزّة ربّي في العوالم عزّتي

33- *Je possède ainsi la gloire⁶⁹ de l'ancien pouvoir⁷⁰*

Car la gloire universelle du Seigneur fut ma gloire

ولي مقعد التّزّيّه عن كلّ حادثٍ ولي حضرة التّجريد عن كلّ شُرْكَة

34- *Protégé d'invention⁷¹ par l'immunisation⁷²*

Et Sa présence éloigne l'association⁷³.

جلست بكرسيّ التّفرد فاستوى من الله عرش بي على ماء قدرتي

35- *Quand je m'installai sur le trône⁷⁴ de l'unité⁷⁵,*

Dieu m'alloue un trône⁷⁶ sur l'eau⁷⁷ d'autorité⁷⁸.

l'essence divine. Selon Ibn Manzūr dans *Lisān al-'Arab*, *muhaymin* veut dire aussi « le Témoin sur toute chose » et donc celui qui maîtrise toute chose dans l'univers ; autrement dit, le pouvoir gnostique total.

⁶⁹ Le mot 'izza (عزّة) laisse entendre le sens de « gloire », la valeur suprême du divin car « nul ne peut voisiner le Seigneur ou atteindre sa gloire ». Voir *al-Mu'ğam aṣ-ṣūfī*, p. 174. Ce mot englobe donc un sens large de dignité, d'honneur et de distinction.

⁷⁰ Le pouvoir divin existant par essence. C'est un qualifiant concernant *L'Existant* qui n'est pas précédé par le néant : il est ancien par le temps et tout ce qui est ancien par *l'Essence* est ancien par le temps, c'est-à-dire nul autre que Dieu lui-même. Voir *al-Mu'ğam aṣ-ṣūfī*, p. 200. Le poète évoque son appartenance à la gloire divine.

⁷¹ Le terme *bid'a* (بدعة) signifie « Invention » ou « intrusion ». Dans un *ḥadīṭ*, ce mot donne le sens d'« intrusion dans les principes religieux », c'est-à-dire de réalité récente et éphémère. Dans un autre *ḥadīṭ*, le Prophète Muḥammad dit « Méfiez-vous de toute invention [dans la religion] car toute invention est une intrusion, et toute intrusion est une perdition », « وكل بدعة ، فإن كل محدثة بدعة ، وإياكم ومحدثات الأمور ؛ فإن كل محدثة بدعة ، وكل بدعة ، » أبو داود (4067) « ضلالة » Dans un autre *ḥadīṭ*, le prophète Muḥammad dit : « Celui qui invente en notre ce qu'il en fait pas partie, serait rejeté ».

(من أحدث في أمرنا هذا ما ليس منه فهو رد) أخرجه البخاري (2697) ومسلم (1718). Je traduis.

⁷² « *Tanzīh* » est un terme qui désigne l'éloignement de Dieu de toute caractéristique ou qualité humaine. Idem, p. 57. Ce terme comporte le sens de purification totale, de transcendance pure et d'exemption de toute ressemblance autre. Nous pouvons le traduire par « transcendance ».

⁷³ L'expression *ḥaḍra at-tağrīd* (التّجريد) désigne la station du dépouillement ; et *tanzīh* (التّزّيّه) l'état de pureté parfaite, M. Gloton propose le terme *l'incomparabilité* (*L'Interprète des désirs*, p. 147). L'association à Dieu *širk* (الشّرك) est considérée comme le plus grand péché en islam. En islam, l'adoration d'autres entités qu'Allāh est strictement interdite. Nous lisons dans le Coran : « Et n'invoque nulle autre divinité avec Allāh. Point de divinité à part Lui. Tout doit périr, sauf Son Visage. À Lui appartient le jugement ; et vers Lui vous serez ramenés ». (XXVIII, 88).

⁷⁴ *Kursiyy* qui veut dire « trône ». Le poète a utilisé les termes 'arṣ et *kursiyy* pour désigner le trône divin.

⁷⁵ Le terme *at-tafarrud* (التّفرد) signifie « se différencier » en consacrant ses actes uniquement à Dieu sans se soucier des créatures ni s'attendre à aucune récompense. Dans ce vers le mot (التّفرد) signifie sans association. Ainsi, le *mutafarrid* (المتّفرد) ne prête attention à aucun état ni prend aucune forme mais il s'anéantit ainsi dans l'essence divin.

تراني ببطن الغيب إذ أنا ظاهرٌ وما ثمَّ غيري ظاهرٌ حين غيبتني

36- *Au fond du mystère, on voyait mon apparence
Et je fus le seul apparent en mon absence*⁷⁹.

تجلّيت من لوح البطون ولم يكن تجلّي منه غير تحقيق حكمتي

37- *Ma manifestation dans les tables*⁸⁰ *sans cesse ;
Ne fut que réalisation de ma sagesse.*

لأنّي قبل الكون إذ أنا بعده ولم يك كونٌ غير تلوين بهجتني

38- *Je précédai l'univers et le succédais
Et il ne fut que la couleur de ma gaité.*

تجلّيت قبل باسم لوح القضا كما تجلّيت بعد باسم ناري وجنتني

39- *Je me manifestai l'écrit du destin avant*⁸¹ ;
*Enfer et paradis succédèrent à mon nom*⁸².

⁷⁶ 'arṣ (عَرْش) est un synonyme du mot *kursiyy* (كُرْسِيّ). C'est le symbole du pouvoir suprême. Ce terme fait allusion au verset coranique désignant l'ancienneté au pouvoir : « Et c'est Lui qui a créé les cieux et la terre en six jours, alors que Son Trône était sur l'eau » (XI, 7). La création du trône (sur l'eau) précédée toute autre créature, avant même les cieux et la terre, un ḥadīṭ du prophète confirme cette chronique de création : « Dieu était avant toute chose, et Son trône était sur l'eau, et Il écrit dans les tables protégées les propos de toute chose » : « كان الله قبل كل شيء، وكان عرشه على الماء، وكتب في اللوح المحفوظ ذكر كل شيء ». Je traduis.

⁷⁷ C'est l'eau de la science qui purifie l'âme du mauvais comportement et de la souillure des vices. Voir *Les Termes des soufis* « اصطلاحات الصوفية » de Kāṣānī, p. 91 ; *al-Mu'ḡam*, p. 216. L'eau est la source de la vie comme il a été mentionné dans le Coran même : « et fait de l'eau toute chose vivante » (XXI, 30). L'eau est le symbole et la réalité de la création même.

⁷⁸ Ce vers fait allusion au verset coranique : « Le Souverain miséricordieux s'est installé sur Son trône » (XX/5) trad. « الرحمن على العرش استوى ». Le verbe *istawā* (استوى) prend le sens de s'élever (علا) comme le mentionnent l'ensemble des interprètes du Coran. Sachant que ce verset a suscité beaucoup de débat, chose due aux différents sens que peut prendre le verbe 'istawā en arabe ; comme *l'installation, la perfection, la justice, la domination...* entre autres.

⁷⁹ L'absence physique est remplacée par la présence dans l'ensemble de l'univers par le fait de l'annihilation mystique.

⁸⁰ Le mot *lawḥ* (لَوْح) signifie « Table de création ». C'est le Livre (ou tablette) de la création qui contient les lois de la sagesse divine. Il est secret et protégé de toute atteinte. Selon les sources religieuses, il est le principe de la science de l'existence physique jusqu'au jour du jugement dernier. *Ibid.* p. 214.

⁸¹ *Lawḥ-u l-qaḍā'* (لَوْحُ الْقَضَاء) : « Table du destin », qui contient tous les écrits du destin. Voir *al-Mu'ḡam aṣ-ṣūfī*, p. 213.

⁸² C'est-à-dire qu'il apparaît au nom du destin comme il apparaît ensuite au nom des conséquences provoquées par sa créature.

ترامت بأنواري المقادير إنني عحيبٌ بدت في كثرتي أحدىتي

- 40- *De mes lumières s'élança la destinée.
Oh ! Quelle étonnante particularité !
Dans ma pluralité fut mon unicité*⁸³

وخمري أثارت في الجميع ضيائها وحققًا بأنواع الوجود استبدت

- 41- *Ma liqueur*⁸⁴ *répandit en tout son essence
Et détint, certes, l'ensemble de l'existence.*

مدامٌ تزيل الهم وهي بدنها وينشط كل الكون منها بنفحة

- 42- *Un vin qui, encore scellé, chasse la tristesse*⁸⁵
Dont tout l'univers s'exalte de sa finesse.

تراها بحشو الكأس وهي زجاجة ولو لم تكن فيه لذاب بسرعة

- 43- *Le vois-tu*⁸⁶, *au fond de cette coupe en verre ?
Il le tient de la disparition et l'enserre*

بها هو ممسوكٌ وقد مسكت به تلون كأسي من تلون خمري

- 44- *Par ma coupe il se tient, et elle s'en tint*⁸⁷
*La couleur de ma coupe émana de mon vin*⁸⁸.

تلطف منها إذ سرى منه نورها فتحسبها شمسًا على البدر درت

⁸³ C'est l'apparition de l'Essentiel, indépendante et dépourvue de tous les noms et de tous les qualificatifs. Voir *al-Mu'ğam aṣ-ṣūfī*, p. 13.

⁸⁴ En tant que poème polythématique, la *tā'iyya* d'al-Ḥarrāq aborde plusieurs thématiques ; entre autres la notion de l'ivresse (*sukr*) mystique ou, en d'autres termes, la *ḥadra ṣūfīyya* (الحضرة الصوفية) pour exprimer l'exaltation spirituelle. Ce passage constitue ce qu'on appelle dans le langage soufi, une *ḥamriyya ṣūfīyya* (خميرية صوفية) ou « poème du vin spirituel » qui tend à exprimer un ravissement mystique.

⁸⁵ Le vin divin porte son essence en lui-même sans effet ou contact physique avec le corps humain. Ses vertus agissent sur l'état d'esprit du *murīd* (المريد) qui chemine dans la voie spirituelle et aspire à la gloire divine.

⁸⁶ On parle ici du vin, le symbole du secret divin, l'essence de la voie ésotérique « الباطن ». La coupe, quant à elle, représente le corps « الظاهر », l'univers qui le tient.

⁸⁷ Le vin, symbole de la vérité, constitue l'essence de l'existence de toute créature qui est désignée dans ce vers par la coupe.

⁸⁸ Dans ses aspects visuels, le corps réagit en fonction d'états d'âme tout comme le verre reflète la couleur du vin qu'il contient.

- 45- *Quand, par délicatesse, en jaillit sa lumière,
On dirait un soleil éclipsant la lune entière !*⁸⁹

ومن عجب كأس هو الخمر عينها ولكنّه يبدو على شكل نورة

- 46- *Curieusement, la coupe fut le vin lui-même
Et portant, il apparait en forme de perle*⁹⁰.

فيحسبه الزءون غير مدامية لشدة آفات بعين البصيرة

- 47- *On regarda sa valeur avec défiance*⁹¹,
Les défauts affectant l'œil de la clairvoyance.

ولو صفت الأسرار منهم لأبصروا لطائف أنوار بأشكال قدرة

- 48- *Si seulement leurs intentions
Se purifiaient, on pourrait voir
Finesse d'illumination
Sous plusieurs formes de pouvoir.*

بدت برياض الملك أزهار مائها وبالوهم يبدو الزهر غير المائية

- 49- *Quand les fleurs des eaux firent apparition*⁹²
l'on les croyait non aquatiques, par illusion

فإن شئت أن تتفيه فأنترك خواطراً تجول لفكر لم تكن في الحقيقة

- 50- *Tu le nier ? Évite donc les méditations*

⁸⁹ Le poète a choisi le soleil, compte tenu de sa place privilégiée parmi les autres astres ; et symbole de la Vérité.

⁹⁰ Une image répandue dans la poésie arabe et qui consiste à attribuer au bon cru la lueur et le rayonnement ; prouvant ainsi la pureté du vin et sa qualité supérieure.

⁹¹ *mudām* ou *mudāmah* (المدام والمدامة) : de la racine arabe *d.w.m* (دوم) qui exprime la continuité et la permanence. Le vin est nommé ainsi parce qu'il n'y a pas autre boisson que l'on puisse boire continuellement de cette manière ; Ou peut-être aussi parce qu'il est resté pendant longtemps dans le tonneau (*Lisān al-'Arab*, t. 12, p. 214). La dimension mystique peut lui ajouter la notion de la recherche de la continuité ou tout simplement la recherche continue (الإستدامة). Une quête qui tend vers l'infinie.

⁹² L'eau est chargée de signification dans la culture soufie. Comme nous l'avons dit déjà, elle est la source de toute création, elle est par conséquent le symbole de la manifestation divine à travers Ses créatures (« Nous avons créé, à partir de l'eau, toute chose vivante » (XXI, 30), de sa bonté (la pluie est parfois appelée : *Raḥmat Allāh*) et de vie, l'eau et toute la logistique qui l'entourait étaient affectées, en Arabie ancienne, d'une noblesse particulière » : Malek Chebel, art. « Eau », *Dictionnaire des symboles musulmans : rites, mystique et civilisation*, p. 149.

*Affleurant une pensée chargée d'illusions*⁹³.

ولكن أنت من عالم الحسن فاستوت على القلب عيناً وهو عالم غفلة

51- *Mais, venant du monde de la perfection
Gît, À même le cœur*⁹⁴, lieu de la distraction

وطر عن حبال التّفكر في الوري لكي لا تُرى مستوثقاً لم تفلت

52- *Envole-toi alors loin des pensées mondaines*⁹⁵
Et libère-toi des entraves qui t'enchaînent.

وكن بمقامات الرجال بظاهراً ولا تك يوماً حذو كلِّ بكرة

53- *Place-toi donc au rang*⁹⁶ *des gens les plus notables,*
Et reste dans tes propos, toujours immuable.

فكم زاهدٍ ألقاه في الليل زهده تفكره فيه أتاه بظلمة

54- *Que d'ascètes, en réflexions nocturnes, obstinés*
Leurs nuits ne leur apportent alors qu'obscurité.

وذي طاعةٍ فُصت جوانحه بها وعيق على المولى بلحظ الفضيلة

55- *Certains actes plumèrent les ailes d'un pieu*⁹⁷
Et le privaient du regard bienfaisant de Dieu.

ولم يصف زهداً لا ولا عملٍ لمن يرى نفسه في زهدها قد ترقّت

⁹³ Sous l'effet de cette ivresse, le buveur s'élançait dans des réflexions subtiles qui échappent aux limites de l'intellect et de la raison.

⁹⁴ Le sujet du cœur constitue la pierre angulaire dans la pensée soufie. Il jouit d'une place privilégiée dans la voie mystique puisque cette dernière porte son intérêt à l'ésotérisme ; autrement dit aux contemplations du cœur qui mène vers la sagesse divine et non pas sur le raisonnement de l'intellect. Ainsi, le soufi porte toute son attention à la science ésotérique (عِلْمُ الْبَاطِنِ) est resté sensible à la beauté émanant de l'essence divine.

⁹⁵ « Envole-toi » dans le sens de « Éloigne-toi des codes qui entravent la libre pensée ». Autrement dit : libère-toi !

⁹⁶ Le mot *maqām* ici prend la dimension mystique du sens ; c'est-à-dire la « station » *maqām* (مَقَام) ; *station spirituelle* dans le cheminement soufi ; une station atteinte grâce à l'effort du *murīd* (مُرِيد) ; le disciple sur la voie soufie.

⁹⁷ Plumer dans le sens de le priver des ailes qui lui permettent de s'envoler librement vers l'univers de la réflexion.

56- *Nulle action ne vaudrait la purification
Si l'on se croyait atteint de la dévotion*⁹⁸.

لأنّ الذي يأتي ببرّ ولا يرى به الله أتّ فاتح باب فتنة

57- *Car celui qui consacra à Dieu un bienfait,
Sans en voir la provenance, sera inquiet*⁹⁹.

ولم يصفُ أي يخلص من الجهل أمره ولم يلفّ إلا في غياهب ريبة

58- *Il n'évitera l'ignorance qu'il redoute
Et se reverra qu'au labyrinthe du doute.*

لأنّ فعلنا ما لم نر الله فاعلاً على الشكّ بالمعبود في كلّ وجهة

59- *Si on s'appartient tout que nous exerçons*¹⁰⁰
Le doute en Dieu nous suivra, de toute façon.

لفقدان إخلاص به الله أمرٌ وذلك إفراد الإله بخدمة

60- *En manque de fidélité ordonnée par Dieu,
En consacrant ce service au Tout puissant,*

ولم يكن الإفراد يوماً لعاملاً إذا نفسه في ذلك الفعل عتت

61- *Jamais on n'obtiendra un privilège
Si notre âme le cherchant s'afflige*¹⁰¹.

لأنّ إله العرش قد عمّ جوده ولما يكن شيءٌ سواه بمُثبِت

62- *Car le Seigneur du Trône engloba l'existence*¹⁰²

⁹⁸ Pour assurer sa bonté, le disciple doit s'armer d'humilité.

⁹⁹ Inquiet ici dans le sens de perplexité puisque cette dernière ouvre la porte de l'incertitude.

¹⁰⁰ C'est-à-dire que tous nos actes dépendent, d'abord et avant tout, de la volonté divine.

¹⁰¹ C'est-à-dire on doit atteindre cette station naturellement et sans se forcer car elle ne s'offre seulement à ceux qui la méritent avec aisance.

¹⁰² Allusion à l'omniprésence divine dans l'ensemble de l'univers. Le trône est le symbole du pouvoir et de la maîtrise totale comme nous l'avons expliqué plus haut. Ainsi, toutes les créatures doivent leur existence et leur harmonie à Dieu, le maître absolu.

Et nul autre, sauf Lui, ne prouvera Son essence.

ولم يخصص الأعمال بالله من يرى شريكاً له فيها بمتقال ذرّة

63- *Comment peut-on vouer Dieu avec sincérité*

Si l'on doute un instant de Son unicité.

ويا عجباً كم تُدعى أحديّةً وهي على التّحقيق غايةٌ وحدّة

64- *Et que de fois elle fut, à tort, nommée union*¹⁰³

Alors qu'en effet, son but est la réunion

ولما تكن في اثنين والله غايةٌ فكيف إذا أثبتت نسبةً كثرة

65- *Le dessein ne pourra qu'à Allāh être lié :*

Comment donc prétends-tu qu'il soit multiplié ?

ألم تره ينهى عن اثنين خلقه وشرك ذوي التثليث بادٍ بحجّة

66- *Ne L'as-tu pas vu bannir toute dualité ?*

L'association est prouvée par la trinité.

فدع عنك أقوالاً ترى إن أتيتها أخا ظمياً يوماً سراياً ببيعة

67- *Dévoie donc, ô assoiffé les paroles vaines*

Qui passent tel un mirage sur une plaine.

وألقي لنا أذن الفؤاد مصيخةً وع القول منّي واستمع لنصيحتي

68- *Prête-moi ton attention et ton cœur en veille*¹⁰⁴

Et comprends donc ma parole et mon conseil.

¹⁰³ 'ahādiyya (أَحَدِيَّةً) est le degré suprême de la gnostique de l'essence divine et Son apparence dénuée de tous les noms et de toutes les qualités. Elle est propre au Créateur qui prouve Son existence par Sa présence constante dans l'univers (voir *al-Mu'ġam*, p. 13). Avec ce principe, al-Ḥarrāq insiste sur le fait de la rencontre avec Dieu, et non pas l'union avec Lui ce qui a attisé les feux des querelles et attiré les critiques des oulémas comme c'est le cas avec al-Ḥallāḡ qui a fini crucifié sur la bûche.

¹⁰⁴ Dans la conception religieuse, le cœur est considéré comme l'organe responsable des actes et le lieu de *baṣīra* (البصيرة) la clairvoyance selon la vision mystique. Un hadīṭ du Prophète Muḥammad confirme ces propos : « إنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور » (ce n'est pas la vue qui s'aveugle mais les cœurs dans la poitrine).

إذا شئت أن تلقى السعادة والمنى وتبلغ ما عنه الرجال تولت

69- *Si tu veux atteindre le bonheur et l'espoir*

Et tout ce que les hommes ont manqué en gloire,

فطهر بماء الذكر قلبك جاهداً بصدق اللجا واغسله من كل علة

70- *Purifie ton cœur avec l'eau de l'invocation¹⁰⁵*

Et nettoie-le avec sincère application.

ومكن بكف الشرع أمرك كله فدونك إن لم تفعل الباب سدت

71- *Renforce ensuite, tout à la Loi révélée¹⁰⁶*

Sinon, toutes les portes seront fermées.

ودع ما مضى إن ثبت لا تكثر به ولا تلتفت في طاعة لمثوية

72- *Au passé, Repenti ! N'alloue nulle attention*

Et oublie la récompense d'une vocation.

وشمر ذيول الحزم لله طالباً ولا تقصدن حظاً بسير الطريقة

73- *Retrouse donc tes manches résolument*

En invoquant Dieu, et ne suis nullement

La chance sur la voie du cheminement.

فمن عمه القصاد بل من عماهم توجههم نحو الحظوظ الدنية

74- *Par désarroi¹⁰⁷ ou par aveuglement, les sollicitateurs*

Les intentions se dirigent, vers les fortunes déloyales.

ومن يبتغ غير الإله بسيره إليه تراه راجعاً أي رجعة

¹⁰⁵ L'invocation sincère, qui réside dans les cœurs, est la base du soufisme. Elle est une pratique personnelle et représente le côté ésotérique de la religion musulmane.

¹⁰⁶ Par la loi révélée, le poète désigne la *šarī'a* (الشريعة), la loi divine prévue pour organiser les propos pratiques et socio-juridiques, autrement dit la partie exotérique de la religion musulmane.

¹⁰⁷ Pour jouer sur la sonorité du mot et son sens, al-Ḥarrāq fait appel à nouveau à une figure d'*al-ġinās* homophonie et plus précisément *al-ġinās ġayr at-tām* (الجناس غير التام) homophonie tronquée entre le mot « désarroi » *amah* (عمه) dans le sens de l'oubli et de l'inconscience (ou de l'ignorance, par extension) et « aveuglement » *amā* (عمى) par opposition au *baṣar* (بصر), la vue oculaire et *baṣīra* (بصيرة), la conscience intérieure.

75- *Qui oublia Dieu dans sa supplication*
Son retour à Lui sera sans suspicion.

بأن ينتهي للوهم والباطل الذي له نفسه عند البداية أمَّت

76- *La vanité et l'illusion seront son sort*
Dont il s'y aspirait depuis toujours, à tort

ومن ثم كانت عادة الله في الذي يؤمّ سواء دائماً نيل خيبة

77- *Ainsi, le Seigneur voue-t-il à la déception*
Ceux qui s'adonnent encore à l'association.

فيحرمه ما أمّ إذ هو لم يكن ولا يصلن لله من فقد نيّة

78- *Il le priva de son but qui ne fut jamais¹⁰⁸.*
Et manquerait Dieu, si l'intention manquait.

فذا عدم محضّ وذا لم يؤمّه فصفتته والله أخسر صفقة

79- *Ainsi soit-il pour qui le nie ou qui l'adhère !*
Son marché fut, par Dieu, la pire des affaires.

فبسر في أمان الله للحقّ مسرعاً وكُنّ معرضاً عن ذي الأمور الشنيعة

80- *Protégé, presse le pas vers Le Judicieux*
Et évite celui qui tient des propos hideux

كحرصٍ على مالٍ وحبّ ولايةٍ وكثرة أصحابٍ ونيل المزيّة

81- *Tels que l'avarice et multiplier les liens,*
Ou l'amour du pouvoir et posséder des biens.

وغب عن شهود الذات منك ووصفه وصلّ على الكلّ تكلّ رفعة

82- *Oublie la théophanie et Ses attributs,*
Et prie, afin atteindre toute élévation.

¹⁰⁸ C'est-à-dire l'absence de Dieu de son esprit par manque du *dikr* (الدِّكْرُ), le rappel et l'invocation qui échappent de son intention.

وكن مفلساً من رؤية الكون كله تكن بإله العرش أغنى البرية

83- *Bien que tu sois pauvre aux regards de l'univers*

Tu seras, par Dieu, le plus riche sur terre.

فلم يفتقر من جاء بالفقر ذا الغنا ولن يغن من يأتي إليه بثروة

84- *On ne s'appauvrit guère en quémendant Le Riche¹⁰⁹,*

Ni le riche accroît sa fortune, qu'il le sache.

وكل مقام لا تقم به فكرة ودع كل حال فيه نفسك حلت

85- *N'attache ta pensée à aucune station*

Et défais ton âme de toute condition

إلى أن ترى ما كنت من قبل هارباً بفكرك منه نفس عين الحقيقة

86- *Tu verras, ensuite, que ce que tu fuyais,*

Était l'essence même de la Vérité¹¹⁰.

وثبصر ريباً قد أحاط بما ترى وجوداً على التحقيق من غير مرية

87- *Et tu verras Dieu entourant Son existence*

Une Présence effective et sans défaillance.

وتتظر نوراً فائضاً من حقيقة تلون ألواناً لإظهار حكمة

88- *T'observeras l'éclat jaillir de vérité*

Alternant les couleurs d'une moralité.

وتعلم أن الكون ليس بكائنٍ لأجل دخول الكل تحت الماهية

89- *Sache que l'univers se fond dans l'existence*

Pour que le tout s'absorbe dans la substance,

¹⁰⁹ Celui qui sollicite Dieu. Allusion à la richesse de l'âme que ne peut appauvrir l'indigence matérielle. L'âme du soufi vit indépendamment de toutes les apparences mondaines et se nourrit de sa propre richesse existentielle.

¹¹⁰ Al-ḥaqīqa pour les mystiques est science de la Vérité (علم الباطن) ; ce qui est la ṣarī'a pour les juristes (علم الظاهر).

وتوقن أنّ الكأس خمراً ولا ترى سواه فما أحلى لقاء الأحبّة

90- *On voit la coupe, qui fut le vin lui-même.*

Qu'elle est joyeuse l'union de ceux qu'on aime !

وأنتك سرّ الكلّ والسّرّ ذاته وأنتك أنت العين في بين صنعة

91- *Tu es le secret du tout, le secret lui-même*

Et tu es pour la création la source même.

وأنتك موصولٌ ولا تمّ واصلٌ ولكنّ معاني الذات بالذات حقت

92- *En vérité, tu es lié sans adhérence¹¹¹*

Et pourtant les sens s'enrichissent de l'essence.

تناهت إليها بعد ما احتجبت به ومنها التناهي كان أول مرّة

93- *Ils l'atteignirent après s'en être voilées,*

D'où l'achèvement, dès le début, provenait.

أبت أن تراها عينيها وهي عينيها وفي ذا كمال القدرة الأزليّة

94- *Elle refusa de se voir et elle en est l'essentiel*

Ainsi faite la perfection du pouvoir éternel

وتظهر إن شاءت إليه بحال ما به احتجبت عنها بسطوة عزّة

95- *Et elle peut, si elle le veut, se voir*

Voilée, par une emprise de pouvoir.

بدت بجمالٍ من كمال صفاتها فأهدت به منّ بالعناية خصّت

96- *Elle manifesta ses attributs parfaits*

Aux favoris, et par Son attention, guidés.

ولو لم تجلّ بالصفات لما اهتدى لعرفانها والله فهم الخليقة

97- *Si elle ne manifestait ses connaissances,*

¹¹¹ Le poète évoque dans ce vers le sujet qui suscite le débat majeur chez les soufis : *l'unification* (الاتحاد) ou le fait de prétendre l'union avec l'Essence divine.

Qui parviendrait à donner à sa gnose un sens ?!

لأن تجلّي الذات يمحى نورَه جميع الذي يبدو له بالذنّيّة

98- Car la théophanie divine disparaît

Si tout, en image incarnée, lui apparaît.

ألم ترها لما تجلّت بذاتها لطور كليم الله للصخر ذكّت

99- La vis-tu à Tor, quand elle se manifeste¹¹²,

A l'Interlocuteur de Dieu¹¹³, le rocher s'éclate ?

وخرّ لذاك الذكّ موسى كليمه فعرض صعق الطور عن صعق نفخة

100- Ainsi, Moïse lui céda¹¹⁴ et fut surpris.

Et le fracas de Tor épargna son esprit

لأن تجلّي الذات نفخة صورها به تبدل التلطيف كلّ كثيفة

101- Quand par théophanie l'image reçoit le souffle

Toute densité s'amende en âme subtile.

ومن ثمّ كانت نشأة الخلق أولاً تُهدّ وتنشأ العرض نفخة بعثة

102- Ainsi, fut produite la première création :

Et du souffle s'effectue la résurrection¹¹⁵.

¹¹² Allusion aux versets coraniques qui relatent la rencontre de Moïse avec Dieu : « Et lorsque Moïse vint à Notre rendez-vous et que son Seigneur lui eut parlé, il dit : « Ô mon Seigneur, montre Toi à moi pour que je Te voie ! » Il dit : « Tu ne Me verras pas; mais regarde le Mont : s'il tient en sa place, alors tu Me verras. » Mais lorsque son Seigneur Se manifesta au Mont, Il le pulvérisa, et Moïse s'effondra foudroyé. Lorsqu'il se fut remis, il dit : « Gloire à Toi! A Toi je me repens; et je suis le premier des croyants » (VII, 143).

¹¹³ Le surnom du Prophète Moïse « Interlocuteur de Dieu » (كَلِيمُ اللَّهِ) en Islam.

¹¹⁴ Le tonnerre ou foudroiement fait allusion au commencement d'un entretien divin *munāğā ilāhiyya* (مناجاة إلهية). Un état d'esprit de type mosaïque *hāla mūsawīyya* (حالة موسوية) qui résulte de la présence contemplative *ṣuhūd* (شهود), car c'est en une telle disposition que Moïse reçut ce qu'il vit, comme provenant du Feu qui est assimilé à l'éclair. Ensuite, on s'adressa à lui confidentiellement et la parole succéda à l'éclair. Le tonnerre qui survient après l'éclair fait allusion à ce processus qui prend la forme d'un entretien terrifiant. Voir *Turğumān al-ašwāq*. p. 54. (tr. p. 137)

¹¹⁵ Par le souffle, le poète fait allusion au souffle divin évoqué dans ce verset ; Dieu dit : « En l'être humain, J'ai insufflé de Mon Esprit » (coran XV/29) qui issu de Lui. Cette forme est l'aspect de la subtilité humaine *laṭīfa 'insāniyya* (لطيفة إنسانية).

فتدرك ما لم تدر من قبل بَعَثَها ويعلم منه الغيب نفس البديهة

103- *Tu sauras donc ce qui précédait l'émergence*

Et la prédiction y connaîtrait l'évidence.

لأنّ مدرك الأنوار من عين نوره على قدره يبدو له في الحقيقة

104- *Concevoir les lumières vient de son Essence*

Et selon son élévation, on voit le sens.

ألم تر خير الخلق أبصر خلقه تنزّل حتّى كان في الملكيّة

105- *Regarde le meilleur¹¹⁶ voyant sa création*

Quand elle descendit¹¹⁷ jusqu'au domaine divin

وأصحابه لما علوا باتّصاله فلم يغدّ منهم واحدٌ حسنٌ بخية

106- *Quand ses compagnons, en s'y liant, s'élevaient*

Aucun d'eux, la beauté de Dihya¹¹⁸ ne dépassa ?

وإن لم يروا جبريل إلاّ عشيرتهم على أنّهم في الناس أفضل أمة

107- *Même s'ils voient en Gabriel un compagnon,*

Ils sont pourtant les meilleurs de toute la communauté.

فكيف يرى خلق حقيقة أحمدٍ ولكن يرى ظلاً من البشريّة

108- *Comment verrait-on la vérité aḥmadienne ?¹¹⁹*

On ne verrait, sans doute, qu'une ombre humaine¹²⁰

¹¹⁶ « La meilleure des créatures » est l'un des surnoms donné au Prophète Muḥammad.

¹¹⁷ Le terme en arabe est le verbe *tanazzala* (تَنَزَّلَ) qui veut dire « descendre en douceur », un signe de sagesse et d'assurance, par opposition à toute agitation. C'est la personne du Prophète lui-même qui est désignée dans ce vers.

¹¹⁸ C'est Dihya b. Ḥalīfa b. 'Amir, le messager envoyé par le Prophète à César à Rome. Il était connu par sa beauté et ressemblait au Prophète Muḥammad et à *Ġibrā'īl* (جِبْرَائِيل) ou *Ġibrīl* (جبريل), l'archange Gabriel (voir *aš-Ši'r wa š-šu'arā'* d'Ibn Qutayba, p. 144).

¹¹⁹ De *Aḥmad* qui veut dire en arabe « le plus loué », nom du Prophète dans les cieux selon la tradition ; Alors que Muḥammad (« le loué ») est son nom sur terre. Avec ce double aspect, l'image du Prophète Muḥammad porte une dimension spirituelle avec le nom superlatif lié au ciel (une louange céleste), et une dimension terrestre (Muḥammad) signifiant celui qui aspire à une bonne conduite. Il est donc non seulement le privilégié parmi les hommes, mais aussi la meilleure de toutes les créatures (y compris les créatures célestes comme les anges).

لأنه صون السرِّ بل سرُّ صونه والأنوار طُرًا من سناه استمدت

109- *Car Ahmad se préserve par son propre mystère*

Et de sa splendeur émane toute lumière.

عليه يدور القطب وهو سرّه يدور عليه الكون في كلِّ لمحّة

110- *Le pôle tourne autour de lui et, par mystère,*

Et tout l'univers l'entoure à chaque regard.

ترى حُكمه بالله في الخلق نافذًا لأنه صار فيهم أصل نشأة

111- *Son pouvoir sur la créature fut action*

Et il fut la source de toute création¹²¹.

ترقى إلى أن صار للكلِّ جامعًا لسرِّ أتى من همّة أحمدية

112- *Il s'éleva à en embrasser tous les siens*

D'un mystère venant d'un zèle ahmadien.

وأصل وجود الشّيء رحمة نفسه لذلك كان رحمةً للبرية

113- *Raison de tout existant, Sa miséricorde.*

Ainsi, fut Sa compassion envers tout le monde.

ورحمته من رحمة المصطفى أتت لأن سرّه من سرِّ عينٍ لرحمة

114- *Elle provient de l'élu et sa commisération*

De son mystère, l'essence de compassion

لذلك كان القطب يبصر دائماً له سرُّ الاستخلاف في كلِّ برزة

115- *Ainsi, au pôle,¹²² se dévoile la justesse*

¹²⁰ C'est-à-dire que les gens ne voient en Muḥammad qu'un simple être et que la vérité muḥammadienne n'est révélée qu'aux gnostiques.

¹²¹ Le poète fait référence à la *Réalité muḥammadienne*, c'est-à-dire le but et cause de la Création dans la conception soufie. Le Prophète en tant qu'intercesseur de tous les hommes. Cette idée se rapproche de celle du Jésus sauveur de l'humanité, dans la perspective chrétienne.

¹²² *Qutb* (قُطْب) pôle, est le seigneur parmi les gens et leur guide, le centre et la référence. Dans le langage soufi, c'est celui qui possède le pouvoir de percevoir la vérité. Autrement dit, celui qui a atteint l'objectif du cheminement soufi.

En héritant le secret de toute sagesse

لأنّه عن خير الأنام خليفةً وهو عن الرحمن خير خليفة

- 116- *Pour les gens, il fut le meilleur représentant
Ainsi que pour Dieu, le meilleur représentant*¹²³.

فَنورٌ سرى في الكون صورة أحمدٍ به تهتدى لله كلّ بصيرتي

- 117- *Une lumière fraya la nuit à l'image d'Ahmad
Elle fut mon guide vers Dieu, et mon remède.*

فهو الهدى والنور من حيث إنّه على ذاته تُجلى معاني الحقيقة

- 118- *Il est le Juste qui nous guide avec clarté
Par Son essence, dont les sens de vérité.*

فلا مهتدٍ إلا بأضواء نوره لأنّ نعوت النور باب الأدلة

- 119- *Le seul guide fut la lueur de sa lumière
Elle prouve les attributs de la Lumière*¹²⁴.

وهو على التحقيق والله وصفه ومن ثمّ كان الفتح منه لحضرتي

- 120- *Il est, par Dieu, Sa propre description qui fascine
Ainsi s'ouvra à moi Sa présence divine*¹²⁵.

فمن حقّه نور الرسول يخوض من بحار شهود الذات في كلّ لجة

- 121- *Et qui jouit de la lumière du Prophète, vogue
Dans la présence de l'essence en toute vague.*

وتنهى إليه في الأنام رياسةً قد استسقلت في عزّها كلّ رتبة

- 122- *En ce monde, il détient alors le vrai pouvoir
Dont personne n'atteindra son degré de gloire.*

ومن قد أتى من غير نور محمّدٍ فأقدمه في مهوة الغي زلت

¹²³ Le prophète Muḥammad est le représentant des créatures auprès de Dieu et le représentant de Dieu sur terre.

¹²⁴ Les attributs du Prophète Muḥammad transmis par Sa lumière aux pôles soufis.

¹²⁵ Al-ḥaḍra (الحضرة) la Présence divine.

- 123- *Celui qui suit une autre lueur que la sienne,
Dans l'abîme de l'errements, ses pieds l'entraînent.*

يروم دخول الدار من غير بابها ويطلب هدياً بالأمر المضلة

- 124- *Il ne veut pas entrer dans la demeure par l'entrée,
Il cherche la bonne voie par des voies détournées.*

ولولا سنى منها لما وصلت بنا سنابك أفراس القلوب المجدة

- 125- *Sans cette lueur, on n'aurait pas pu atteindre,
Avec les fers des coursiers des cœurs fervents¹²⁶,*

لنحو حماها وهي في منعة الهوى وصون شغوف من سيوف أعزة

- 126- *Vers ses domaines¹²⁷ protégés de perdition
Et de braves épées préservent l'apparition.*

فلذ اغترابي في اقترابي حبايبي وهان عذابي إذ عذابي شقوتي

- 127- *Je savoure mon exil quand je vois mes chers
Et ma souffrance s'adoucit face aux misères.*

أوري غرامي عن هواجس عاذلي فتكشف عن سرّي حقائق سيرتي

- 128- *Je voile ma passion aux desseins du censeur,
Mais mon extérieur dévoile mon intérieur.*

ويعذرني منه صوان تجلدي فتعذرني من سرعة السكب عبرتي

- 129- *Il m'en préserve en tenant ma patience
Et, de vifs pleurs, ma larme me dispense.*

وما كنت أدري حين أنري مدامعي بأن سرايا الطرف من جيش رقبتي

- 130- *J'ignorais qu'en faisant couler mes larmes,
l'armée d'observateurs tiraient leurs armes¹²⁸*

¹²⁶ Cette métaphore emprunte aux cœurs fervents les fers des coursiers, symbole de la vitesse, de la patience et de l'insistance et la permanence dans la demande. N'oublions pas que les chevaux jouissent d'une image très particulière dans la conception arabo-musulmane. Les qualités de la noblesse et de la grâce attribuées au cheval ne peuvent qu'être attribuées positivement à cette image mystique.

¹²⁷ Les domaines *al-himā* (الحمى) dans le langage soufi est un stade protégé et réservé à la prophétie.

وَأَنْ شَأُونِي عَنْ شَأُونِي عَبَّرَتْ إِذَا عَبَّرْتَ فِي التَّيِّهِ أَخْدُودَ وَجَنَّتِي

- 131- *Mes voies lacrymales témoignent de mes états d'âme
Quand, dans le sillon de mes joues, coulent mes larmes.*

تَوَسَّدَتْ مِنْ جَسْمِي الْأَمَانَ لِأَنَّهُ إِذَا مَا فَنِي فِي الْحُبِّ فِي زِيٍّ مَيِّتٍ

- 132- *Je sollicitai l'oreiller de la paix de mon corps,
Car anéanti en amour, il aurait l'air d'un mort.*

وَإِنْ حَيَاةَ الرُّوحِ عَنْهُ خَفِيَّةٌ إِذَا أَنَّهُ لَمَّا فَنِي فِيهِ حَلَّتْ

- 133- *C'est que la vie de l'esprit lui est occultée :
S'il s'anéantissait, en lui la vie s'installerait.*

وَصَارَ بِسَرِّ الدَّوْقِ مِنْ عَيْنِ ذَاتِهَا وَنَالَ بَقَاءً إِذْ رَمَى بِالْبَقِيَّةِ

- 134- *Par le mystère du goût¹²⁹, il s'assimila à Son essence
Et en jetant les vanités, il obtint l'éternité.*

وَوَافَقَهَا فِيمَا يَعْمَهُمَا مَعًا وَدَامَا جَمِيعًا بَيْنَ خَفْضٍ وَرَفْعَةٍ

- 135- *Infiniment harmonieuse est leur réunion :
Ils demeurent entre déclin et ascension.*

فَهَذَا بَعِينِ الذَّاتِ نَافِي دَائِمًا وَهَذَا بَنُورِ الْعَيْنِ فِي الْعَيْنِ مُثَبَّتٍ

- 136- *Celui-ci nie, toujours, l'essence de l'esprit¹³⁰
Et celui-là, à l'œil nue, il le certifie¹³¹.*

فَأُضْحَى الْوَرَى لَمَّا رَوَى كُلَّ وَاحِدٍ رَوَايَتَهُ قَسْمِينَ فِي نَوْعِ عَشَقْتِي

- 137- *Chacun des camps rapporta donc sa version
Et ils se divisèrent en deux dans ma passion.*

فَمَنْ قَائِلٍ هَذَا يَحِبُّ بُثِينَةً وَمَنْ قَائِلٍ هَذَا كُتِّبِرُ عَرَّةٍ

¹²⁸ Image poétique usant de la métaphore où le poète représente ses larmes comme des régiments d'armée qui attireraient l'attention des observateurs (souvent dénonciateurs).

¹²⁹ C'est-à-dire les sciences gustatives 'ilm adwāq (علم أدواق) ; autrement dit, la connaissance mystique qui s'alimente des références gnostiques.

¹³⁰ C'est-à-dire le corps ; l'aspect matériel et destructible de l'homme.

¹³¹ L'autre aspect, dans le deuxième hémistiche, serait l'âme ; valeur sûre qui mène vers la Vérité.

- 138- *D'aucuns me voyaient l'amoureux de Buṭayna¹³² !*
D'autres songaient à Kuṭayyir, celui de 'Azza¹³³ !

رأوا من ثيابي في ثبات تولهي فأوقعهم في الوهم فهم تتبّتي

- 139- *Ils virent, en moi, mon engouement et ma constance*
Et churent en illusion en scrutant ma conscience.

ولما أبى كئيّ يكئُ هواي بل يذيع جميعًا للوشاة سريرتي

- 140- *Mon cœur refusa donc d'ombrager ma passion*
Et dévoila, même, aux délateurs, mes raisons.

وأصبح أفوهاً تناجي بكلّ ما له صار أسماغًا على خُلفِ إمّرتي

- 141- *Il devint alors la langue qui rapportait*
Ses vœux aux oreilles contre ma volonté

فإن أنه نطقي أنه ما كان مودعًا سواه وذاع السرّ من كلّ جمّليتي

- 142- *Si je me taisais, le silence trahirait*
Et l'ensemble de mon secret divulguerait.

تبيّنت إذ لم يبق منّي كاتمٌ بأنّ استتاري في الغرام فضيحتي

- 143- *Je m'assurai, puisque je puis le cacher*
Que ma dissimulation en amour fut mon scandale.

وصرّث إذا لم يستر الشّمس ظلّها أصانع عن درء الهوى بصنيعتي

- 144- *Comme le soleil, qui ne peut*
Se cacher derrière son ombre,
Ainsi, j'essayai donc de rendre
Les feux d'amour moins fogueux

وأعلم أنّي بالمعالم جاهلٌ وأنكر في كلّ اختباري خبرتي

- 145- *Je sais que j'ignore certaines connaissances*

¹³² La bien-aimée de *Ġamīl*, l'un des poètes 'udrites (ou poètes d'amour courtois).

¹³³ *Kuṭayyir* avec *Ġamīl*, *Qays* et 'Urwa constituent le clan des poètes 'udrites (الشّعْر العذري), les chantres de l'amour courtois dont le sentiment de l'amant est amplifié dans sa poésie et le désir pour sa bien-aimée reste inassouvi. Al-Ḥarrāq exploite ce thème majeur de la littérature arabe pour exprimer une passion prude évoquant à la fois un sentiment pur et un bien-aimé inaccessible.

Et désavoue, en examen, mon expérience ;

وأَسأل أهل الحي عن جيرة لها لتبريد تبريحي وإطفاء لوعتي

146- *Et je demande au clan les nouvelles des voisins*¹³⁴

*Qu'ils puissent tempérer ma souffrance et mon chagrin*¹³⁵.

أغالطهم في فتنة الفرق إن فتنة الجمع ليست في الصباية فرقتي

147- *Je dispute avec eux les faits du désaccord,*

*Puisque ceux de l'union ne sont pas de mon sort*¹³⁶

بدا غيهم عن عينهم فتواترت عليهم سهام البين من عين نقطة

148- *El quand l'égarement s'empara de leurs yeux*

Les flèches d'éloignement s'abattaient sur eux.

ولو جردوا من نقطة الغين عيهم لفازوا بتقريب به الذات جلت

149- *S'ils ôtaient de leur œil le gayn*¹³⁷ *de l'ignorance,*

Ils jouiraient d'un privilège encensant l'essence.

وشاهد كل عينه عين جبه وأفضل خلق الله عين الوسيلة

150- *Avec ses propres yeux on vit son âme sœur*¹³⁸

Le meilleur des créatures est l'intercesseur !

ولكن إلى أنواره الكل ينتهي ففيه حقائق الكرام ترقّت

151- *Mais tout être finit au seuil de ses lumières*

Et en lui les nobles vérités s'élevèrent.

¹³⁴ L'expression 'ahl al-ḥayy signifie : les habitants du quartier ; les voisins. Cette expression désigne dans le langage mystique *les gens de la voie* ; les soufis.

¹³⁵ Les deux groupes nominaux « ma souffrance » *tabriḥī* (تبريحي) et « mon chagrin » *law'atī* (لوعتي) sont assimilés ici aux tourments de l'amour.

¹³⁶ A cette étape, le mystique ne distingue plus entre l'union et la séparation, ce qui veut dire qu'il a atteint l'union avec l'Entité divine.

¹³⁷ La lettre *gayn* (الغين) et l'équivalent du « r » français (comme dans le mot « *Paris* »). Elle s'écrit exactement comme le 'ayn avec un point en plus. Sachant que le 'ayn désigne aussi l'œil, le poète recourt au jeu de mot *gayn*, homophone tronquée de *gaym*, qui signifie en arabe *nuage*, paronyme de la clarté et de la lucidité. Autrement dit, le point de *gayn* voile la vue à 'ayn « l'œil ».

¹³⁸ Le mot 'ayn (عين) utilisé par le poète dans ce vers veut dire « soi-même », mais ce même mot peut avoir plusieurs sens selon le contexte de l'expression : la lettre 'ayn, l'œil, (et que l'on peut associer au mauvais œil par extension et selon un contexte bien précis), la source ...

عليه صلاة الله ثم سلامه وآله والأصحاب في كل لحظة

152- *Que la paix et la grâce d'Allah soit sur lui,
Sur sa lignée et ses compagnons, tout instant,*

وأزواجه والتابعين جميعهم وأُمَّته الغزاة أفضل أُمَّة

153- *Ainsi que ses femmes et tous ses successeurs
Et sa brillante communauté, la meilleure !*

Le deuxième poème traite le sujet de la supplication soufie ; une demande incessante du poète sollicitant son créateur. Cette attache forte et permanente traduit la sincérité du serviteur envers son créateur, la reconnaissance de ses bienfaits et sa croyance en sa miséricorde. Ce qui attire notre attention dans ce poème c'est la rime *q* (القاف) ; cette consonne dure et rarement utilisée en rime suscite la curiosité du lecteur/auditeur. Elle renferme une sonorité particulière et révèle une puissance ; évidente ; on la retrouve dans des mots comme قضاة - طاقة - قدرة - فسوة - قوة - حق des mots qui inspirent la force, la dureté, l'énergie, le pouvoir, le destin, la vérité... la plupart de ces mots s'inscrivent dans le registre de la concrétisation et la réalisation des sens. Ainsi, en s'arrêtant aux mots qui closent les vers, nous constatons qu'ils se terminent avec cette lettre qui porte la voyelle tonique longue *ū* (الضمة) forte par sa nature vocale puisqu'elle donne le son *qū* (قُو) à la fin de chaque vers. Ces vers d'inspiration spirituelle s'achèvent sur un son fort : une demande implicite pour réaliser ses demandes et concrétiser ces prières ? Fort possible, le dernier mot du premier vers (أتملّق) le confirme : l'humilité devant l'autre et l'insistance dans la demande. Le dernier mot du deuxième vers (محقّق) qui signifie à la fois la certitude et la réalisation va dans le même sens et ainsi de suite avec les autres mots de la rime. N'est-il pas ici question d'une demande de réalisation et de concrétisation inconsciente ?

Il reste à signaler que la fréquence de cette lettre forme une sorte d'allitération comme cela apparaît dans les vers (3 / 8 / 10 / 11 / 14...). Une lettre révélatrice qui rappelle ce lien solide entre le sens et le son ; entre la forme et le contenu.

وأحسنُ أحوالي وُثوقي بِفضلِكُمْ وأني على أبوابكم أتملّقُ

1- *Ma pure allégresse fut ma confiance en vous*

Et quand à vos seuils je vous implore à genou ¹³⁹

فَلَيْلَهُ مَا أَحْلَى السُّؤَالَ لِفَاضِلِ عَظِيمِ النَّدَا مِنْهُ الْعَطَاءُ مُحَقَّقُ

2- *Par Dieu, qu'il est délicieux d'implorer le Bon*

Débordant de faveurs et assurant les dons

فَلَا عَفْوُهُ عَنْ زَلَّتِي مُتَقَاصِرٌ وَضِلًّا فَضْلُهُ عَنْ فَسْحَةِ الْقَصْدِ صَيِّقٌ

3- *Son pardon couvre mes péchés en permanence*

Et mon dessein se comble de Sa bienveillance

لَهُ خُلُقٌ أَنْ لَا يُخَيِّبُ سَائِلًا وَجُودٌ بِهِ كُلُّ الْعَوَالِمِ يَغْرَقُ

4- *Par Sa nature, Il accepte tout déserté*

Et tout l'univers se noie dans Sa bonté

فَوَاللَّهِ مَا جُودٌ يَكُونُ سَجِيَّةً وَمَنْ ذِي غَنَى يَحُلُو إِلَيْهِ التَّصَدُّقُ

5- *La bonté ne serait nulle une qualité*

Si, aisément, le riche offrait sa charité

كَجُودِ الَّذِي يُعْطِي الْقَلِيلَ تَكْلُفًا مِنْ النَّخْلِ إِلَّا أَنَّهُ يَتَخَلَّقُ

6- *Tel celui qui donne, le peu, avec justesse*

Puisqu'il le fait contrarié, et par politesse

فَلَذُّ بِالَّذِي يَبْغِي الْمُلْحَ لِفَضْلِهِ وَيَغْضَبُ إِنْ عَنْهُ الْعَفَاتُ تَفَرَّقُوا

7- *Sollicite Celui qui donne* ¹⁴⁰ *Son appui*

Coléreux contre ceux qui s'éloignent de Lui

وَعَذُّ بِالَّذِي يَسْتَحْقِرُ الْكَوْنَ كُلَّهُ عَطَاءً إِذَا الْقُصَادُ بِالْبَابِ خَلَقُوا

8- *Et réfugie-toi au Maître de l'univers,*

¹³⁹ La supplication ou (التملُّق) en arabe est cette demande insistante et permanente. Dans le contexte soufi on reconnaît cette attitude en tant que qualité chez le serviteur envers son créateur. La demande permanente signifie la dépendance à son créateur et son attachement à Lui.

¹⁴⁰ En référence au hadīth du Prophète à ce propos : « Dieu aime le serviteur [qui demande en] insistant » « إِنَّ اللَّهَ يَحِبُّ الْعَبْدَ الْمُلْحِحَّ ».

*Auprès Duquel les solliciteurs s'entourèrent*¹⁴¹

وَكُنْ سَاكِنًا يَاصَاحِ إِن كُنْتَ كَيِّسًا إِلَيْهِ وَدَعْ مَنْ بِالسَّوَى يَتَعَلَّقُ

9- *Sois calme, ô compagnon*¹⁴², *et confie-toi à Lui*

Et évite tout autre s'attachant à autrui

فَدُوْ فَاقَةَ وَاللّٰه لَيْسَ بِنَافِعٍ لِذِي فَاقَةٍ إِذْ فَقَرَهُ بِهِ مُخَدِّقٌ

10- *Par dieu ! Un spolié pourrait-il assurer*

Un autre, alors que l'indigence l'entourait

وَدَاوِمٌ عَلَى ذِكْرِ الْغَنِيِّ حَقِيْقَةً تَكُنْ ذَا غَنِيٍّ فَالطَّبَعُ لِلطَّبَعِ يَسْرِقُ

11- *Répète en litanie donc le nom du L'Unique*

La richesse te sera, certes, intrinsèque

وَلَا تَعُدُّ عَنْهُ فِي أَمْرِكَ كَلِمَةً فَمَنْ يَعُدُّ عَنْهُ فَهُوَ وَاللّٰه أَهْمَقُ

12- *Ne Le quitte jamais dans tes occupations*

Errants seront ceux qui quittent Sa protection

لَأَنَّ نَكَرَهُ كَمْ أَثْمَرَتْ نَخْلَاتُهُ مِنْ الْخَيْرِ حَتَّى صَارَ لِلْحُجْبِ يَمْحَقُ

13- *Car L'invoquer rendit le dattier fructueux*

Et fertile, et dissipa les cieus nuageux

فَأَضْحَتْ بِهِ عَيْنُ الْعَبِيدِ قَرِيرَةً بِقُرْبٍ لَهُ كُلُّ الْخَلِيقَةِ يَعْشَقُ

14- *Ainsi, le serviteur jouira de Son apparence*

Et, comme tout être, appréciera Sa présence

وَنَالَ الَّذِي يَهْوَى وَمَا تَمَّ غَيْرُهُ رَقِيْبٌ وَبَابُ الْبَيْتِ بِالْقَضْلِ مُغْلَقُ

¹⁴¹ Du verbe «حَلَّقَ» en arabe qui signifie se mettre en cercle [devant la porte], une image qui donne un sens précis à ce vers ; c'est-à-dire les gens qui viennent solliciter Ses dons de différents horizons contrairement à l'image d'une seule file qui marque une seule destination.

¹⁴² L'expression (يا صاح) est le diminutif de l'expression (يا صاحبي). S'adresser à un compagnon imaginaire (ou deux parfois) est une chose courante chez les poète Arabes depuis l'époque *jāhilité* (pré-islamique). Cette interpellation précédée par le vocatif Ô leur permet généralement de révéler une confiance ou de donner un conseil comme c'est le cas ici.

15- *Ainsi, l'épieur gagna son unique aimé*

Et par mérite, la porte d'éviction fut fermée

تَقَرَّبَ حَتَّى صَارَ مُتَّحِداً بِهِ فَأَصْبَحَ فِي كُلِّ الْمَلَامِعِ يَشْرِقُ

16- *Il s'approche jusqu'à, s'unissant¹⁴³ à Lui*

Dans Sa brillance, il se manifeste et luit

تَقَدَّمَ حَتَّى صَارَ لِلْكَلِّ آخِراً تَأَخَّرَ حَتَّى صَارَ لِلْكَلِّ يَسْبِقُ

17- *Il avança à en devenir le dernier*

Et recula jusqu'à les devancer¹⁴⁴

بِهِ وَلَهُ مِنْهُ الْمَظَاهِرُ أَفْرَدَتْ فَمِنْهُ لَهُ عَنْهُ إِذَا تَتَفَرَّقُ

18- *Par lui, pour lui, à lui les aspects appartiennent*

En lui, pour lui et de lui tous ceux-ci émanent¹⁴⁵

¹⁴³ C'est-à-dire se fondant dans la création qui se manifeste c'est ce qui est précisé dans la deuxième partie du distique.

¹⁴⁴ Ces attributs divins caractérisent la particularité divine qui ne rentre pas dans les capacités réflexives de la raison humaine. On demanda à Abū Sa'īd al-Ḥarrāz (soufi Bagdad/Caire m. 286/899) : « par quoi as-tu connu Dieu ? » -« Par la synthèse (*jam'* جمع) des deux opposés (*ḍiddayn* الضدّين), car « *Il est Le Premier et Le Dernier, l'Extérieur et l'Intérieur* » ; Coran (57/3).

¹⁴⁵ Allusion claire à la manifestation divine dans tout l'univers. L'essence originelle de la création et le but ultime de toute créature.

Dans le même sujet et sur la mesure du mètre at-*tawīl* aussi, nous rencontrons le troisième poème dans le recueil d'al-Ḥarrāq. Une nouvelle expérience de l'amour spirituel. Dans ce poème, les sentiments prennent le dessus et le serviteur se montre complètement dépendant de son Bien-aimé. L'attachement, les flammes, les larmes, l'insomnie, le chagrin, la faiblesse, l'humiliation... tous les ingrédients de la passion sont réunis pour faire preuve d'un amour divin épanoui.

Dans ce poème al-Ḥarrāq nous donne les caractéristiques et la nature de l'amour spirituel, ainsi que ses compositions éternelles. Un amour qui n'a d'autre fin que lui-même.

سَلُوا الحَبَّ عَنِّي هَلْ أَنَا فِيهِ مُدَّعِي فَإِنَّهُ يَدْرِي فِي الصَّبَابَةِ مُؤْضِعِي

- 1- *Demandez à l'amour si je suis qu'apparence,
Car il sait qu'à la passion fut.. mon alliance*

وَيَعْلَمُ حَقًّا أَنَّ لِي أَحَبَّةً أُحِبُّهُمْ بِالطَّبَعِ لَا بِالتَّطَبُّعِ

- 2- *Il sait, assurément, que j'ai des favoris
Que j'aime sincèrement et sans tromperie¹⁴⁶*

وَإِنْ رَامَ جَحْدِي فِي هَوَايَ فَإِنَّ لِي شُهُودًا بِحَالِي فِي رَسُومِ الْهَوَى تَع

- 3- *Et s'il voulait donc désavouer ma passion,
Des connaisseurs témoigneraient ma position
Et mon cheminement sur la voie de l'émotion*

سُهَادِي وَذُلِّي وَاِكْتِنَابِي وَلَوْعَتِي وَوَجْدِي وَسُقْمِي وَاضْطِرَارِي وَأُدْمُعِي

¹⁴⁶ Par nature *ṭab* « طَبَعٌ » et non pas par artifice *taṭabbu* « تَطَبُّعٌ ». L'amour du mystique est un amour inné et pur, il fait partie intégrante de son ressenti envers son Créateur et son attitude au quotidien.

4- *Mon insomnie et ma sujétion,*

Ainsi que mon chagrin et ma flamme

De plus ma faiblesse et ma passion,

Et mes obligations et mes larmes

وهجران أوطاني وفرط تَوَلُّهي وشدة إخرار الحشا وتَفْجُعي

5- *Mon exil ainsi que l'excès de ma ferveur¹⁴⁷ ..*

Et douleur cruelle qui nourrit mon malheur

يُزَكِّيهِمْ أَنِّي لَهُمْ مَتَوَجِّهٌ ويحكمُ لي شُغلي بهم وتَوَلُّعي

6- *Ma destination fut vers les plus honorés*

Et me lie à eux d'un attachement passionné

وَمِنْ عَجَبِ كُلِّي بِهِمْ وَإِلَيْهِمْ وَيَزْعُمُ قَوْمُ أَنَّهُمْ بَيْنَ أَضْلُعي

7- *Etonnamment, en eux je vis et je me noie*

Et certains prétendent même qu'ils sont en moi¹⁴⁸

على أَنِّي فِي الْحَقِّ وَاللَّهِ عِنْدَهُمْ فَلَسْتُ فَقِيرًا لَا عَلَيَّ وَلَا مَعِي

8- *Par Dieu, je suis, en effet, leur serviteur*

Néanmoins... nullement si nécessaires

لَأَتِي بِهِمْ نِلْتُ الْغِنَى وَبِعَزَمِهِمْ ظَهَرْتُ رَفِيعَ الْقَدْرِ فِي كُلِّ مَجْمَعٍ

9- *Car, grâce à eux, toute richesse j'atteignis*

Et glorieux j'apparus en toute compagnie

كَمَالِ اقْتِدَارِي فِي انْتِسَابِي إِلَيْهِمْ وَطَيْبِ حَيَاتِي بِهِمْ وَتَمَنُّعي

10- *Mon alliance à eux me procure puissance*

Et par eux j'obtiens aisance et jouissance

هُمُ نَكَّرُونِي فَاشْتَعَلْتُ بِذِكْرِهِمْ وَهَمُنْتُ بِهِمْ وَجَدًا بَغِيرَ تَصْنَعٍ

¹⁴⁷ La ferveur d'amour qui rend l'amant fou *wālih* ou *muwallah* (واله/موله).

¹⁴⁸ C'est-à-dire Sa présence en lui par le rappel et l'invocation intérieure *dikr* (ذِكْر) et non le concept du *hulūl* (نظرية الحلول) « incarnation, installation » comme le prétendent certains critiques.

11- *Leur rappel me plongeait dans leur nom proféré*¹⁴⁹

Et me suis épris d'eux d'un amour avéré

ولولاهم لم أَلَف في منزل الوفا ولا لهم والله قد صار مَرْجِعِي

12- *Sans eux, je ne saurais jouir de cette révérence*

*Et je ne pourrais atteindre ma référence*¹⁵⁰

كفاني افتخاراً أَنهم لي سادة وَأَنهم مِنِّي بمَرأى وَمَنَّمع

13- *Qu'ils soient mes seigneurs, me comblerait d'honneur*

Ainsi qu'ils m'entendent et me voient en toute heure

¹⁴⁹ Dans ce vers le poète joue avec l'homophonie des deux le verbe « invoquer » *ḍakara* (ذَكَرَ) d'où le *ḍikr* (ذِكْر): évocation et répétition rythmique du nom de Dieu et le verbe « rappeler » *ḍakkara* (ذَكَرَ) avec la deuxième consonne qui est doublée avec la *šadda*.

¹⁵⁰ Référence ici dans le sens de lieu de retour. De mot (مرجع) de la racine *r.ġ.* (رَجَعَ) cela nous rappelle le verset 105 de la sourate V « C'est vers Allāh que vous retournerez tous ». Une formule citée une quinzaine de fois dans plusieurs sourate : *al-Mā'ida* « المائدة » (48/105), *āl-'Imrān* « آل عمران » (55), *Luqmān* « لقمان » (15/23), *al-'an'ām* « الأنعام » (60/108/164), *Yūnes* « يونس » (4/23/46/70), *Hūd* « هود » (4), *az-Zumr* « الزمر » (7), *al-'ankabūt* « العنكبوت » (8), *aṣ-Ṣāffāt* « الصافات » (68) ; Le Coran. Suivie souvent de l'expression « *alors Il vous informera de ce que vous faisiez* » rappelle à l'homme son retour vers son Seigneur.

Ce quintil, sur le mètre d'at-*ṭawīl*, aussi fait également partie des plus beaux et plus célèbres poèmes d'al-Harrāq ; souvent repris au sein des cercles de ses disciples dans les mausolées et chanté par les artistes. Le poète y exprime ce grand amour mystique éprouvé pour le Bien-aimé : un amour à la fois pur et passionné. La particularité de ce poème réside dans cet esprit de mélancolie, de disponibilité et dépendance totale de ses amours. Que faire de plus que de donner sa vie en martyr pour la paix de ses bien-aimés ?

Au niveau formel, ou plus exactement phonétique, la fréquence des voyelles longues met en valeur cet appel langoureux. La rime avec le « *m* » accentue cette finesse puisque le choix de la consonne *m*, avec le *n* et le *l*, correspondent à merveille aux thèmes nostalgiques et mélancoliques. Il faut signaler aussi que le prolongement de la voyelle *ū* (الإشباع) sur la rime permet au poète de libérer ses émotions et de prolonger son invocation à la fin de chaque vers.

أَحَبَّتْنَا إِنَّ الْغَرَامَ أَصَابَنِي وَغَيَّبَنِي حَتَّى تَحَيَّرْتَ فِيكُمْ

1- *O chers bien-aimés ! la passion m'a atteint*

Et dérobé à perdre la raison en vous

فَإِنْ رُمْتُ نَوْمًا فَارِقَ النَّوْمِ مُقْلَتِي وَإِنْ رُمْتُ بَسْطًا خَفْتُ سُلُوَائِي عَنْكُمْ

2- *Cherchant sommeil, mon œil demeure grand ouvert,*

Ou cherchant confort, je crains l'oubli envers vous

وَإِنْ كُنْتُ مِنْ أَهْلِي قَرِيبًا أَخَافُ أَنْ تَرَوْا مِنْ مُحِبِّ حَالَةِ الْبُعْدِ مِنْكُمْ

3- *Si des miens je m'approchais, je soupçonnerais*

Un regard déçu, de l'éloignement, de vous

وَإِنْ كُنْتُ نَاءٍ عَنْكُمْ خِلْتُ أَنْتَنِي أَقْصَرَ عَنِ نَهْجِ الْعَبِيدِ لَدَيْكُمْ

4- *Ou j'étais loin, me considérais-je, manquant*

La bonne conduite de serviteur pour vous

عَلَى كُلِّ حَالٍ لَيْسَ فِي الْحُبِّ رَاحَةٌ أَمُوتُ شَهِيداً وَالسَّلَامُ عَلَيْكُمْ

5- *Dans tous les cas, l'amour n'inspire que douleur*

martyr je mourrai, et.. que la paix soit sur vous.

Ce quatrain sur le mètre du *tawīl* marque par excellence l'esprit de l'amour soufi. Pour enrichir son expérience poétique et révéler son expérience mystique, al-Ḥarrāq exploite -comme la plupart des poètes soufis- les images de la poésie classique pour en faire un nouveau concept de l'amour soufi. Cette image extérieure en dissimule une autre qui contient les principes de l'amour mystique et permet ainsi d'enrichir l'expérience soufie. Tous les détails laissent croire que le poète s'adresse à sa bien-aimée sauf que celle-ci n'est autre que Dieu lui-même. Avec une différence dans le rapport, cette invocation n'a pas de but sinon l'amour de Dieu qui est en soi.

أَتَتْ فِي الدُّجَى حَتَّى لَا يَرَاهَا رَقِيبُهَا وَيَخْلُصُ مِنْ شَرِّ الْوُشَاةِ حَبِيبُهَا

1- Elle vint en pleine la nuit en fuyant le guetteur

Et pour que son amant échappe aux délateurs¹⁵¹

فَنَمَّ بِهَا إِشْرَاقُ نُورِ جَمَالِهَا وَأَخْبَرَ عَنْهَا إِذْ تَضَوَّعَ طَيِّبُهَا

2- Mais sa beauté rayonnante l'a dénoncé

Et son parfum subtil, partout, fut prononcé

فَوَاللَّهِ لَا يَخْلُو بِهَا غَيْرُ عَاشِقٍ رَقِيقُ الْمَعَانِي فِي الْأُمُورِ لَبِيبُهَا

3- Par Dieu, seul gagnerait son approche, un habile

Fin d'esprit, et en ayant des pensées subtiles

فَتَى فَبِدَتْ فِي مَوْضِعِ الْوَصْلِ وَحَدَّهَا وَلَمَّا يَكُنْ شَيْءٌ هُنَاكَ يَرِيبُهَا

¹⁵¹ Image empruntée de l'héritage poétique arabe. La bien-aimée qui organise des rencontres furtives pour ne pas être dénoncée par les épieurs. En l'occurrence, cette rencontre discrète s'avère impossible dans la vision soufie puisque la lumière transcendante dépasse toute dissimulation.

4- Anéanti¹⁵² .. elle, révéla, seule, son apparence

Alors que rien n'y soupçonna son existence

¹⁵² Anéantissement, du verbe trilitère *faniya* (فني) qui prend le sens de se fondre dans le lieu ou l'espace qui permet la rencontre avec l'essence. *Al-fanā'* (الفناء) dans le langage soufi signifie l'extinction dans la contemplation. Dans les définitions techniques des termes du soufisme, chapitre 73, réponse 153, in *al-Futūḥāt al-Makkiyya*, Ibn 'Arabī définit ainsi le terme *al-fanā'* : « Si tu demandes ce que l'extinction nous dirons : c'est quand l'adorateur a la vision de son acte accompli par Allāh. L'extinction a un rapport d'analogie avec la Permanence (البقاء) ».

[6]

Ce distique de deux vers que l'on appelle (التنفة) *an-nutfa* peut paraître court, mais la charge sémantique lui vaut une place importante parmi les autres. Reflétant un moment de méditation, geste majeur dans la pratique soufie. Le poète évoque l'aurore en tant que signe de révélation et de manifestation divine. Ce dévoilement divin à travers les créatures, se manifeste chez le poète par Leïla pour assouvir les amants serviteur assoiffés de cet amour.

Ce distique peut sembler bref. Mais il intervient comme un éclair parmi les autres poèmes parce qu'il traduit une révélation de bref moment parce que justement, il traduit la révélation d'un moment fugitif. Subtil et raffiné, il exprime une expérience ésotérique d'ordre discret.

أعدّ نظراً يا صاح هل طلع الفجرُ وهل لنسيم الصُّبحِ قد مدَّحَ الطَّيْرُ

1- Ô compagnon !! scrute de la lueur aurorale¹⁵³ !

Les oiseaux¹⁵⁴ crient-ils pour la brise matinale ?

وهل تلك ليلى قد أزالَتْ لتأمها لذاك نرى العُشاق ليس لهم صبر

2- Est-ce Leïla¹⁵⁵, au loin, qui fit son apparence ?!

Pour laquelle les amants languissent en patience

¹⁵³ L'aurore en tant que moment de révélation participe par excellence à cette scène de théophanie. Une allusion à la manifestation indirecte de l'essence divine. Le mot trilitère « فجر » a un sens de jaillissement, un jaillissement lumineux des ténèbres. Cela fait allusion au dévoilement divin.

¹⁵⁴ Les oiseaux dans le langage soufi peuvent désigner les subtilités intermédiaires entre le Créateur et Ses créatures. De la même manière que les colombes dans la poésie d'Ibn 'Arabi.

¹⁵⁵ Personnage désignant la bien-aimée dans la poésie arabe en référence à Laylā la bien-aimée de Qays b. al-Mulawwah, personnage fou amoureux de sa bien-aimée. Il est important de noter ici que le mot Layla symbolise ici l'euphorie et l'enivrement (*Lisān al-'Arab*, t. 11, p. 609), une sorte d'émotion où l'amant se trouve investi, un sentiment intense d'allégresse qui reflète l'état d'esprit d'un soufi.

Ce poème bachique sur le mètre d'al-baṣīṭ dévoile une autre face de l'écriture ḥarrāqienne. L'importance de ce poème est multiple, il révèle plusieurs qualités : d'abord le thème lui-même, un sujet majeur dans la littérature.

Ce poème, ciselé au modèle de la célèbre *ḥamriyya* (خمريّة) d'Abū Nuwās¹⁵⁶, révèle les états d'esprit du poète soufi. Les termes matériels empruntés à la poésie bachique, prennent néanmoins une dimension mystique évidente. Le poète chante l'union universelle, fruit d'une expérience spirituelle sous l'effet du vin mystique.

Le vin dans la poésie soufie devient alors un signe du secret gnostique. Et, en tant que symbole de l'union, il représente l'allusion ésotérique qui permet de se rapprocher de la dimension transcendante. La fonction de la poésie bachique serait donc de dissiper les ténèbres du monde matériel pour atteindre la lumière des mystères divins !

لَجَّ الْمُعَاتِبِ فِي لَوْمِي فَقَلْتُ لَهُ دَعُ عَنْكَ لَوْمِي فَإِنَّ اللَّوْمَ إِغْرَاءُ

1- *Je dis au censeur persistant dans ses reproches :*

Jouisseur, je suis et aux plaisirs je m'accroche

هَذَا وَلَا تَلْتَمِسْ بَرُّئِي بِمَعْتَبَةٍ وَدَاوَنِي بِأَلْتِي كَانَتْ هِيَ الدَّاءُ

2- *Ne cherche pas à me guérir par les blâmes*

*Et soigne-moi avec celle qui guérit les âmes*¹⁵⁷

¹⁵⁶ L'un des plus grands poètes de la littérature arabe classique de l'époque abbasside (747-815). Contemporain de Hārūn ar-Rašīd et son fils al-'Amīn, il fréquentait la cour califale à Baḡdād. Libertin et amateur du vin, il se repentit à la fin de sa vie et écrit des bijoux de la poésie mystique.

¹⁵⁷ Les deux deuxièmes hémistiches des deux premiers distiques constituent le premier vers d'un poème célèbre d'Abū Nuwās. Ce dernier s'adresse dans son poème à Ibrāhīm al-Nazzām, chef de l'une des confréries mou'tazilites, qui lui a reproché de boire le vin. Cette figure de style s'appelle dans la rhétorique arabe *al-iqtibās* (الإقتباس). Elle est pratiquée par les poètes pour, à la fois embellir le texte et faire un clin d'œil au texte d'origine.

أراك تجهل أحوالي فتحسب لي لأمأ وباء ولا لأم ولا باء

3- *Tu me vois donc inconscient dans tous mes états,*

Sais-tu que je ne possède ni lām ni bā'¹⁵⁸ ?

أعز لكفي سمعا تستفيد به منك النصيحة إن الأذن صماء

4- *Prête-moi ton attention pour en profiter*

Et abonde en conseils.. Seraient-ils écoutés ?!

تلوم بالنؤك في الصهباء من نسخت منه الحقيقة فهو الآن صهباء

5- *Reproches-tu la rousse¹⁵⁹ alors qu'en la buvant*

Elle refléta bien le dogme transparent

أنا السفية إذا تركتها أبداً لأنها الروح والكيسان أعضاء

6- *Demeuré serai-je, si je l'abandonne à tort*

Car elle est l'esprit, et les coupes sont des corps

بها انبسطنا مع الأحباب إذ نُشِرت منها على عالم الأقدار سراء

7- *Nous retrouvons les bien-aimés sur sa voie..*

Chassant les chagrins, elle nous remplit de joie

ما ضيع الحزم من أضحى بها ثملاً قد أمطرته بماء البسط أنواء

8- *Celui qui s'en enivre ne perdra décence*

Arrosé de béatitude¹⁶⁰ en permanence

يهز بالرقص من أعطافه فرحاً أيامه أبداً بالزراح خضراء

¹⁵⁸ *Lām* et *bā'* en langue arabe : noms des lettres «ل» *l* et «ب» *b* ; constituant le mot *lubb* «لُبُّ» qui veut dire *raison* ou *intellect*. Inondé d'amour, la raison cède la place aux lois du cœur. A cette station, le disciple soufi explore un état d'esprit au-delà de la capacité de la raison. Il convient donc pas que cette dernière « se prononce sur la connaissance de Dieu en tant qu'Essence. Il entre dans la capacité de cette faculté de connaître l'Être du Vrai *kawn al-Haqq* (كون الحق) » comme le mentionne Ibn 'Arabī dans son *Interprète des désirs* (tr. M. Gloton, p. 269).

¹⁵⁹ Couleur liée au bon vin clair transparent ce qui prouve sa qualité supérieure. Cela fait référence aux poèmes d'Abū Nuwās et d'autres poètes qui ont excellé dans la poésie bachique.

¹⁶⁰ En soufisme : état d'âme qui éprouve une sorte de félicité et d'euphorie mystique.

9- *Enchanté, son corps s'émeut en signes*¹⁶¹

Et ses jours verdoient toujours vignes

شمس متى سطعت في عقل شاربها يصير ذاتاً لها الأكوان أسماء

10- *Quand le soleil illumina ta raison*

Tu devins essence, et l'univers des noms

إذا تذهب منها الكأس نضدهُ دُرُ الحباب فلونُ الكلِّ لألاءُ

11- *Et lorsque la coupe se dora*

Et les perles d'écume, l'orna

A toutes les couleurs se donna

Et tout l'univers rayonna

بالعزف قد عرف الخذاق حدتها من داخل الدنّ نوقاً وهي عذراء

12- *Par subtilité, on devina sa vigueur*

*Et vierge et voilée*¹⁶², *on aperçut sa lueur*

أضحوا نشاوى وما فضوا الختام لأ نّ حال أهل النهى في الشكر حسناء

13- *Enivrés, avant même de rompre le sceau*¹⁶³

Car leurs états, en ivresse, restent normaux

ما كسر الكأس منهم شارب أبدا بين الندامى ولا بالطيش قد باءوا

14- *Jamais un buveur, ne brisa un verre*

Toute étourderie, entre eux, s'abhorrèrent

إن باح غيرهم بالسرّ صانهم عن هفوة الشرّ إظهاراً وإخفاءً

15- *Si les autres divulguaient un secret sûr*

¹⁶¹ La danse soufie rythmée par le sens même d'états d'esprit et le degré d'exaltation.

¹⁶² Ce *vin-hadra* (خمرة الحضرة الالهية) vierge n'a pas besoin d'être dépucelé ou dévoilé pour que le disciple goûte à sa saveur. Ce vers fait allusion à la gnose ou la science ésotérique qui permette de se rapprocher de cette dimension transcendante, et de divulguer le message de Dieu adressé à son serviteur.

¹⁶³ Bouteille de vin scellée ; symbole de virginité et du secret mystique protégé.

Eux, seraient protégés par le clair-obscur

لا يثبتون ولا ينفون ما لهم لعلهم بحقيق الأمر آواء

16- *Ils ne font alors ni prouver ni réfuter*

Possèdent-ils l'essence de la vérité ?!

تنفيهم الذات تحقيقا ويثبتهم نُور الصفات فهم موتى و أحياء

17- *L'essence les nie, en réel, tout en ayant*

L'éclat des attributs ; ils sont donc morts-vivants¹⁶⁴

قد باشروا الشرب بالأكواس أجمعها سيان عندهم غيم وإصحاء

18- *Ils commencèrent la buverie par tout récipient*

Il leur indiffère qu'on soit ivre ou conscient

هم الرجال أدام الله مجدهم والغير والله أوباشٌ وغوغاءٌ

19- *Ce sont eux les hommes¹⁶⁵ que Dieu garde leur gloire..*

Les autres, ne sont que compagnons du déboire

¹⁶⁴ Quand ils atteignent l'état de la transe sous l'effet de la *hadra*.

¹⁶⁵ Ses compagnons de la confrérie mystique qui participent aux séances du *dikr*.

Sur le chemin de l'amour spirituel, l'amoureux n'a pas d'autre fin sinon l'amour du Créateur lui-même. Cela nous rappelle les vers de Rābi'a al-'adawiyya et son amour sans conditions ni fins. L'amour dans ce poème est un état caractérisant le cœur qui se consacre à son Bien-aimé. Ce poème est marqué par la sincérité des sentiments qu'elle exprime dans une musique inouïe, dans une langue aux palpitations étonnantes.

Aimer, selon al-Ḥarrāq, c'est se plier à la volonté du Bien-Aimé, que cela apporte joie ou tristesse, bénéfice ou dommage. L'acte d'aimer est l'objectif en lui-même et non pas un moyen. *Aimer* ; c'est donner sans compter et se consacrer complètement à son Bien-Aimé.

ما للعدول غدا باللوم يُؤذيني أليس يعلم في نهج الهوى ديني ؟

1- *Pourquoi le censeur me lance-t-il des remords*
Ignore-t-il ma foi en conduite d'amour ?

إني على مذهب في الحب لو عدلتُ فيه البرية ما كانت لتلويني

2- *J'opte pour la doctrine de l'amour, jamais*
Je m'y décrocherais si on cessait d'aimer

صُبغْتُ فيه بألوان بلغنَ إلى عقلي فما يُرتجى كشفٌ لتلويني

3- *Couvert de toutes les couleurs, qui ont atteint*
*Ma raison, sans espoir de découvrir mon teint*¹⁶⁶

والله لا أزعوي عنه ولو لقيتُ نفسي على حبه خيبي من الحين

4- *Par Dieu, jamais de cette voie je m'écarterai*
Dût-il m'affliger, et mon âme en souffrir

¹⁶⁶ Ici c'est la découverte de la Vérité. Le mot *kašf* (كشف) dans le langage soufi fait référence à cette station où le mystique atteint un degré élevé dans la science ésotérique.

تَبَحَّرَ الحُبُّ فِي مَعْنَايَ فَانْبَجَسَتْ عَيْنَايَ مِنْهُ بِسُحُونٍ وَجُحُونٍ

5- *En mon sens, la mer de l'amour s'approfondit*

Et de mes yeux, en Sayhūn et Jayhūn¹⁶⁷, elle jaillit

لَمْ أُعْشُ عَنْ ذِكْرِ مَنْ أَهْوَى فَلَيْسَ يَرَى شَيْطَانُ عَنَلٍ عَنِ الْأَخْبَابِ يُلْهِينِي

6- *Je ne cessai d'implorer celui que j'adore¹⁶⁸*

Et mes censeurs d'amours je défiais encore

لَقَدْ رَضِيْتُ بِذُلِّي فِي مَحَبَّتِهِمْ وَإِنْ دُعِيْتُ بِهِ مِنَ الْمَجَانِينِ

7- *J'assumerais toute humiliation en les aimant*

Même si on jugeait mes propos aberrants

وَهَبْهُمْ قَتْلُونِي فِي الْهَوَى أَسْفَا فَاَلْمَوْتُ فِي حَبِّهِمْ وَاللَّهُ يُحْيِينِي

8- *Supposant qu'ils me tuent ou qu'ils me rendent triste*

Mourir d'amour pour eux, par Dieu, me ressuscite¹⁶⁹

وَإِنْ جَفَّوْنِي فَلَا عَارَ عَلَيَّ دَنْفٍ بِبَابِهِمْ قَامَ فِي أَحْوَالِ مَسْكِينٍ

9- *Même s'ils me traitent avec hostilité*

Je quêterai toujours leur générosité

¹⁶⁷ Noms de deux fleuves. *Sayhūn* (Syr-Daria), fleuve qui traverse l'Asie centrale (Kirghizistan, Kazakhstan, Tadjikistan, Ouzbékistan ; pays annexés à l'Inde au Moyen-Age), et *Ġayhūn* (Amou-Daria) un fleuve qui coule en Asie centrale aussi et traverse (Afghanistan, Turkménistan, Tadjikistan, Ouzbékistan), selon d'autre source arabes (notamment *Lisān al-* 'arab لابن منظور) ce fleuve serait en Syrie. Les deux fleuves sont rapportés dans un hadith du Prophète Muḥammad. Ils sont aussi cités dans la Bible en plus des deux fleuves iraqiens l'Euphrate et le Tigre ; ce qui leur donne une dimension religieuse symbolique. Nous retrouvons également des informations similaires dans « Le Dictionnaire des Contrées » de Yāqūt Al-Ḥamawī, t. II, p. 196, éd. Ṣādir Beyrouth, (s.d.).

¹⁶⁸ Le verbe 'a'su, de la racine 'š.y. « 'ašiya » qui veut dire perdre la vue, et fait allusion au verset 36 / sourate *az-Zuhruf* : « وَمَنْ يَعْشُ عَنْ ذِكْرِ الرَّحْمَنِ نُقَيِّضْ لَهُ شَيْطَانًا فَهُوَ لَهُ قَرِينٌ » : « Et quiconque s'aveugle (et s'écarte) du rappel du Tout Miséricordieux, Nous lui désignons un diable qui devient son compagnon inséparable. » : sourate 43.

¹⁶⁹ Eventuellement une allusion au célèbre vers d'al-Hallāḡ :

Tuez-moi ô mes amis en me tuant, je ressuscite
Dans ma mort est ma vie et ma vie est dans ma mort

ان في قتلتي حياتي
ومماتي في حياتي

يرجو نوالهم اذ الندى لهمُ غدا شعارًا وكاد الشوق يعنيني

10- *Je quémandais grâce aux emblèmes d'abondance*
Quand la passion faillit m'étouffer de souffrance

إذا تفنن تعذيبي بصدّهمُ يوما يقابله في الحبّ تفنيني

11- *Et s'ils m'affligeaient souffrance par aversion*
Mon amour pour eux se varierait en versions

ولا أريد اصطبازًا عنهم أبدًا عندي ولا أتمنى ما يُسليني

12- *Je ne voudrais supporter leur éloignement*
Et, ne souhaiterais aucun divertissement

Ce poème est un éloge à l'amour divin. Ce dernier est l'ultime étape dans les stations mystiques ; il marque l'extinction de l'individualité al-*fanā'* (الفناء). Poésie de l'amour qui s'achevait dans poésie de Dieu, pure, surtout dans son jaillissement d'images mystiques.

إن طار عقل الذي شمّ رِيَاك فكيف حال الذي قد نال رُوِيَاكِ

1- Si en humant ta senteur on perdit raison

Qu'en serait-il de celui qui eût ta vision ?¹⁷⁰

لا عتب إن ذاب من نار الغرام ومن يبقى من الكون إذ يبدو محيَاكِ

2- Excusable soit-il qui fond de la passion,

Qui pourra résister à ton apparition¹⁷¹ ?!!

سبقَتْ في الحسن حتّى صار كلّ جما ل في الخليفة من إشراق معنَاكِ

3- Tu as précédé par Ta beauté¹⁷² qui agence

L'éclat des créatures émanant de Ton sens

حكيت وجهك في مرءا الوجود فما أبديت إلّاك في المحكيّ والحَاكِي

4- Ton visage se refléta dans de l'existence

Il n'y eut que toi dans l'image et dans l'essence

¹⁷⁰ Deux étapes qui marquent le cheminement du spirituel, sont mentionnées dans ce vers : d'abord, le parfum étant considéré comme les prémices de la théophanie (التجلي) ; et la deuxième est la théophanie elle-même qui se réalise à travers la vision (الرؤيا).

¹⁷¹ Si Dieu retirait Ses 70000 voiles de lumière et de ténèbres, les gloires de Sa Face brûleraient ce que Son regard atteindrait. Ainsi, Dieu ne se voile que par miséricorde pour Sa créature, et pour sauvegarder sa survie.

¹⁷² Du mot (حسن) beauté. Dans le contexte soufi, ce terme attribué à Dieu désigne la perfection de Sa beauté totalisatrice.

وَصُنْتَ سِرِّكَ عَنْ كُلِّ الْوَشَاةِ وَمَنْ إِذَا احْتَجَبْتَ بِنُورِ الصُّونِ يَلْقَاكَ

5- *De ces délateurs, ton secret Tu préservas*

On Te voit quand, de lumière, Tu Te voilas

وكيف يستطيع إخفاء الغرام فتى رأى سناك ولو من طاق شبّاك

6- *Comment un jeune fortune*

Peut-il cacher son adoration

En voyant, ne serait-ce, qu'une

Bribe de Ton illumination

هيهات هيهات لا يخفى على أحد صبّ جوى حالة المشكى والشاكي

7- *Hélas ! nul ne pourrait en ignorant*

L'ardent désir¹⁷³ du blâmé-plainant

شغلت لبه حتى ضلّ فيك هوى عن كلّ شيء فما ينفك يرعاك

8- *Tu occupas son esprit jusqu'errer en toi*

Et il oublia tout quand de Ton amour s'occupa

وجنّ حتى غدا بين الأنام إذا ذكرت خال سُمّاك من مسماك

9- *Il perdit sa raison à en concevoir Ton nom,*

Quand on l'évoqua, reflet de Ton ascension

والله ما ألفت أجفانه وسناً قد أصبح العقل من مضناك مثواك

10- *Ses paupières ne connaîtront la somnolence*

Et ma raison, pour les chagrins, fut résidence

وحلّت بين الذي قد كان يحجبه وبينه فغدا إياه إيّاك

11- *Tu surgis entre lui et celui qui le voilait*

Ainsi, Ton image à la sienne se mêlait

¹⁷³ Le terme *ḡawā* désigne l'amour brûlant qui provoque la tristesse et la mélancolie ; l'expression suivante (al-maškiyy wa-š-šākī) confirme ces propos.

إن قلت أنت سمعت في الخطاب أنا وإن أنا قلت ناجاني مكثاك

12- *En disant Toi dans l'adresse, je m'entends moi*

*Et en t'invoquant, Ton essence se déploie*¹⁷⁴

أمسي وأصبح لا أرى السوى ولكم رأيتني وأنا أظن أهواك

13- *Matin et soir je ne vois autrui et souvent*

Je me voyais en pensant être ton amant

ولست أدري الذي قد كان يوهمني أني سواك ولكن قول أفاك

14- *Qui espérait que j'imagine et que je songe :*

Que j'étais autre que Toi.. ce n'est que mensonge !!

لا عاش واشٍ وشى بيني وبينكم ولا رقيب غدا بالوصل يلحاك

15- *Mort au délateur qui dénonce et reproche*

Et cet épieur qui blâme notre approche

¹⁷⁴ Ces vers nous rappelle curieusement les vers d'al-Hallāğ :

عجبت منك ومني يا منية المئني
أدنيته منك حتى ظننت أنك أني

*Je m'étonne de Toi et de moi Ô Toi que désire le désirant
Tu m'as Rapproché de Toi au point que je crus que Tu es moi*

Poème d'amour certes ; mais un amour sublime et sacré. La finesse des mots et la sensibilité du sens transportent le lecteur au-delà du bas-monde. Des mots qui s'entrelacent en éclats lumineux comme des éclairs d'images. Cette dernière apporte un timbre de joie et de vivacité au poème. La plupart des mots de la rime expriment un mouvement ou un trouble ; ce qui reflète certainement l'état instable de l'amant et son agitation, peut être jovial.

كم تيممتي بورد الخدّ والبلج وكلمتُ كيدي بطرفها الغنج

1- *Que de fois, par son éclat*

et le rose de ses joues, elle m'ensorcela

*Que de fois, par un regard coquin, elle m'affligea*¹⁷⁵

مليحة قد رمت عن قوس حاجبها بأسنهم صنعت من رونق الدعج

2- *Sublime, elle lança de l'arc de ses sourcils,*

Des flèches taillées d'une beauté indocile

وأغرقت نار قلبي بالدموع كما قد أحرقت أدمعي من شدة الوهج

3- *Elle noya l'ardeur de mon cœur dans les larmes*

Comme elle brula mes larmes en vives flammes

لولا دموعي لكان القلب محترقا ولو خبا الحرُّ كان الطرف في لجج

¹⁷⁵ Le mot *kallamat* (كلمت) ici du verbe *kallama* (كلم) signifie à la fois *converser* et *faire souffrir*. La combinaison des deux sens semble être intéressante dans ce vers en intensifiant le sens par la réduction des mots. Nous pouvons voir en cette expression un outil rhétorique faisant partie des figures d'embellissement et que l'on appelle *tawriya*. Par ailleurs, le regard coquin (*tarfuhā al-ganiġi*) tire son imaginaire de la poésie arabe classique où le poète chante souvent « les sourcils en forme d'arc percent les cœurs du dard de l'œillade, décoché par les yeux ivres, dont les cils sont aussi d'autres flèches » ; voir Robert Surieu, *Essai sur les représentations érotiques dans l'Iran d'autrefois*, Genève, Nagel, 1975, p. 92.

4- *Sans les larmes, mon cœur s'embraserait de chaleur*

Et si la fougue s'atténuait, l'œil en ardeur

كَأَنَّ بِالْعَيْنِ مَا بِالْقَلْبِ مِنْ ضَرَمٍ شَوْقًا وَبِالْقَلْبِ مَا بِالْعَيْنِ مِنْ ثَجَجٍ

5- *On dirait que l'œil est atteint de l'ardeur de l'âme*

Et que la brase du cœur se noie dans les larmes

يَا لَيْتَ شَعْرِي هَلْ لَوْصَلَهَا سَبَبٌ فَأَبْتَغِيهِ وَلَوْ بِالرُّوحِ وَالْمُهْجِ

6- *Oh ! par ma vie ! comment gagner sa vue*

Ne serait-ce qu'en échange de ma vie

وَعَاشِقٌ قَدْ شَرَى وَضَلَ الْحَبِيبَ بِمَا حَوَتْ يَدَاهُ فَمَا عَلَيْهِ مِنْ حَرْجٍ

7- *L'amoureux achetant l'union de son aimée*

Spolié soit-il ! En quoi serait-il gêné ?

قَلٌّ لِلَّذِي عَزَّ نَفْسًا دُونَ مَنْ عَشَقْتَ لَقَدْ أَتَيْتَ طَرِيقَ الْعَشَقِ عَنْ عَوْجٍ

8- *Préviens celui qui se refuse à son aimée :*

Les chemins de la passion, tu as contourné¹⁷⁶

إِنْ لَمْ تَكُنْ مُسْتَقِيمًا فِي مُحِبَّتِهِ تَكُنْ عَلَى خَجَلٍ مِنْ وَصْمَةِ الْعَرَجِ

9- *Si tu n'étais honnête pour ta passion*

Déséquilibré, serais-tu, par confusion

هِيَاهُ هِيَاهُ إِنْ الصَّبِّ لَوْ فَنَيْبَتْ أَوْصَالَهُ عَنْ رُسُومِ الْحَبِّ لَمْ يَعْجِ

10- *L'amant suit toujours les traces de son ardeur*

Dût-il s'abandonner en pleurs en langueur¹⁷⁷

وَالْحَبِّ مَا لَمْ يَمْتُ بِهِ الْفَتَى دَنْفًا فَإِنَّ صَاحِبَهُ حَقًّا مِنَ الْهَمَجِ

¹⁷⁶ Cela veut dire que le vrai amoureux doit se comporter avec son bien-aimé avec toute humilité.

¹⁷⁷ La traduction qu'on a choisie pour l'interjection arabe « Hayhāta, Hayhāta ! » qui désigne une grande distance qui sépare deux être-humains ou l'être humain de quelque chose. Cette expression laisse entendre généralement un sentiment de regret ou de désespoir. Dans le sens de « loin soit-il... » ou « est loin d'être imaginé que... ».

11- *Et si l'amant ne meurt de son amour souffrant*

Il n'est donc, en effet, qu'un être malsonnant

لأنّ موت الكئيبِ الصَّبِّ في كِبِدٍ عن صدّقه في الهوى من أوضِحِ الحُجَجِ

12- *Car s'il est mort et, de sa passion, a souffert*

Sans doute, ainsi, prouve-t-il son amour sincère

Voilà un poème doux qui dévoile une passion transmise par un regard languissant. Cet amour intervient comme une illumination dans l'ensemble de ce recueil et dans la vie du poète puisque celle-ci -illumination spirituelle- est, pour lui, la raison même de sa vie.

أضاء وجهك بالإشراق أحلامي فما أعزك في نفسي وأحلامي

1- *L'éclat de ton visage illumina mes nuits*

Et Ta splendeur m'envahit.. et mon âme, éblouit

يا من تظّر عقلي من محبتّها حتّى غدا جسدي من عشقها شاكي

2- *Et pour son amour, ma raison -sans cesse- de s'effondre*

De sa passion, mon corps ne cesse de se plaindre

وأوقعتُ نظرًا منها على خلدي فصار في ولّيه من طرّفها الشاكي

3- *Quand ma raison reçut son regard agissant,*

Victime, il tomba de son coup d'œil languissant

علّمتُ أنّك بالتحقيق لي رمقٌ لأنّني عدمٌ واللّه لولاك

4- *J'ai su que Tu es l'Unique souffle pour moi*

Car, sûrement, anéanti serais-je sans Toi

Imprégné de sens et d'encens, le poète soufi intègre la présence divine à travers le rappel (الذِّكْر). La cohésion entre la forme et le sens dans ce poème est frappante : la rime avec le *h* aspiré une imitation de l'air, n'est autre que le (هُوَ) *Lui*, le seul répété dans les cercles des soufis. Ce souffle parfumé à la fin de chaque vers embaume l'amant et le prépare à la présence divine. La voyelle *ū* : *ḍamma* (الضَّمَّة) sur le *h* (هـ/ه) de la rime est une voyelle : un souffle qui monte vers le haut. Le verbe, le mot jusqu'à la simple lettre et sa voyelle se transforment en éléments agissant dans le rituel soufi et deviennent partie intégrante du rite.

بَحَّرت بِالطَّيِّبِ عِنْدَ ذِكْرِي إِيَّاهُ مِنْ شِدَّةِ الْخُبِّ تَعْظِيمًا لِعَلِيَّاهُ

1- *Je m'encensai*¹⁷⁸ *en implorant Sa présence*

Epris par la grandeur et Sa prééminence

فَهَبَ مِنْهُ نَسِيمٌ قَدْ عَرَفْتُ بِهِ أَنْ الَّذِي فَاحَ مِنْهُ الطَّيِّبُ مَعْنَاهُ

2- *Un souffle en vint dont je savais la provenance*

Et le sens du parfum refléta Son essence

فَصَرْتُ إِذْ ذَاكَ فِي عَيْنِ الْيَقِينِ أَرَى أَنْ لَيْسَ فِي الْكُونِ بِالتَّحْقِيقِ إِلَّا هُوَ

3- *Et j'ai vu dans la source de la vérité qui luit..*

*que nul dans l'univers n'incarne à part Lui*¹⁷⁹

¹⁷⁸ Se parfumer avec de l'encens est un rituel présent dans plusieurs croyances. Il accompagne la prière qui monte vers Dieu et faire acte de bonne présence devant Lui. Certaines croyances peuvent même prétendre que l'encens éloigne les mauvais esprits.

¹⁷⁹ Dans le langage soufi (هُوَ) *Lui* désigne Dieu. Il peut aussi être, exceptionnellement, accompagné de l'article parfois (الهُوَ). Les artistes, et plus particulièrement les calligraphes, ont exploité la forme de ce mot pour en exprimer l'infini, l'infini pouvoir et présence de Dieu dans l'univers. Il est à noter ici que la lettre *h* (هـ) fait allusion à l'essence et à l'identité de la Vérité et la forme ronde désigne à la circulation cyclique de l'Univers divin (voir à ce propos : al-Gīlī, *al-'Insān al-kāmil fī ma'rīfat al-'awāḥir wa-l-'awā'il*, Mustafa al-Babī al-Ḥalabī).

« Un amour d'exception » est le sujet de ce poème. L'amour exprimé ici dépasse l'éphémère pour embrasser l'éternel. Un amour sans corps ni âme : un amour immortel. Cette étape dans le cheminement du mystique l'emmène vers l'extinction de l'individualité *al-fanā'* (الفناء) dans le sens soufi du terme ; c'est-à-dire l'annihilation de l'égo. Cet amour permet de rejoindre l'élite spirituelle pour avoir la capacité de répondre à la Providence divine. Sachant que ce sentiment exceptionnel est indescriptible par les mots, il est seulement conçu et ressenti par la perplexité comme le montre le premier vers :

قالت وقد أبصرتني حائر الخلد من فرط حبي إياها عادم الجلد

1- Elle me dit, en me voyant inconscient,

Tellement amoureux d'elle, et impatient :

دع عنك في حبتنا هذا المزاح ولا تحسب هوانا شبيهاً بهوى أحد

2- Ne plaisante guère de notre belle affection

Et ne doute point de cet amour d'exception

والله ما إن ترى حسناً لنا أبدا حتى نكون بلا روح ولا جسد

3- Par Dieu ! notre joie ne s'enflammera

Seulement quand, corps et âme, tu te délivras

أحببتنا إن رضيتم من عببيكم روحاً وجسماً فهأما إلى الأبد

4- Acceptez-vous de votre valet, chers amours!

Âme et corps qui seront à vous, pour toujours.

Ce poème aborde l'une des principales stations dans le cheminement soufi : la patience. La vertu du *ṣabr* (الصَّبْر) est indispensable au disciple spirituel. al-Ḥarrāq développe ce concept dans son expérience spirituelle ; elle est synonyme de résistance et d'endurance. La patience, dans ce contexte, n'est pas une simple expérience ; mais bien une épreuve au-delà des capacités ordinaires. Lors de cette étape, le disciple cherche le plaisir dans l'épreuve ; il doit montrer sa sincérité en se réjouissant même des choix difficiles rencontrés par le Bien-aimé.

لازم هواك ولا تجزع من التَّيِّهِ فالوصلُ والهجر كلُّ من معانيه

1- Accroche-toi à ton amour

et ne crains surtout pas l'errance

Car la rencontre et la rupture..

tous deux dépendent de Ses sens¹⁸⁰

واصبر اذا أظهر المحبوب عزَّته فالحبُّ للحبِّ حقاً من يُواتيه

2- Arme-toi de patience alors

si l'Aimé se montre difficile

Car l'amour exige tout d'abord

un amant convenable et habile¹⁸¹

وكنْ شكورا اذا أرضاه ما صنعت بك المشيئة من شيءٍ تقاسيه

¹⁸⁰ On retrouve dans ce premier vers, le premier signe de la patience *taṣabbur* (التصَبَّر) qui consiste à supporter les difficultés, c'est ce que les soufis appellent « la patience pour dieu ».

¹⁸¹ Le vers suivant commence par le terme *ṣabr* (الصبر) qui signifie le sentiment d'être soulagé d'une partie du poids de l'épreuve. C'est ce qu'on appelle « la patience par Dieu ».

3- Sois reconnaissant s'il se montre satisfait

*De ce que le cruel destin t'a affligé*¹⁸²

فسيمةُ الصّدق منك أن تُرى فرحاً بكلّ حالٍ لك المحبوب يُديه

4- Montre-toi gai... que tes faits soient avérés

*Quelle que soit l'humeur de ton bien-aimé*¹⁸³.

¹⁸² Ici un troisième degré de la patience 'iṣṭibār (الاصطبار). Le poète ressent de la joie dans le malheur et cède totalement à la volonté de Dieu. C'est une patience « en Dieu ».

¹⁸³ Le dernier vers est le résumé et le stade ultime de cet état d'esprit. Le disciple est non seulement mais il est aussi reconnaissant, il ressent de la joie envers son bien-aimé quelle que soit l'épreuve surmontée.

Ce poème est d'une finesse extrême ; il exprime le dévouement de poète pour son bien-aimé. Le lecteur peut reconnaître ici comme un air d'amour pétrarquiste, l'inaccessibilité de la bien-aimée, la vassalité de l'amoureux et la dissymétrie de l'échange amoureux qui lui confèrent sa dynamique. La douceur du style nous rappelle également l'amour courtois des poètes andalous. L'amant se reconnaît indigne face à son bien aimé, unique et irremplaçable, pour lequel il se sacrifie inlassablement, corps et âme !

أهديتُ رُوحِي لمن أهواه خالصةً يومَ النَّوى علَّه بالوصلِ يُجزئها

1- *J'offris mon âme à celui que j'aimais toujours*

*Espérant, qu'après ce temps, le voir en retour.*¹⁸⁴

فاستصغَرَ الرُّوحَ دُونَ ما أَرَدْتُ بِها وقالَ هَيْهاتَ ما وُصِّلِي يُساوِها

2- *Il dit : me veux-tu pour une âme sans estime ?*

Que tu es donc loin de mon affection intime !

فقلْتُ قَدْرُكَ عالٍ قَدْ عَلِمْتُ وَلَكِنَّ الهدايا على مقدار مُهديها

3- *Je répondis : elle est bien grande ta faveur*

Néanmoins, toute offre vaut son donneur

¹⁸⁴ Le poète offre ce qu'il a de plus cher : son âme. Cette dernière, contrairement au corps, est inchangeable et éternel ; la vraie valeur de l'être humain. Encore, faut-il que l'aimé l'accepte ! Comme le montre le vers suivant.

Ce tercet, malgré sa réduction, expose et résume un moment du cheminement soufi. Face à toute la souffrance de la séparation que subi le disciple ; ce dernier n'eut d'autre solution que de montrer la soumission totale à son Aimé pour jouir de la présence providentielle : son but ultime. Quand les retrouvailles –par la théophanie- se réalisèrent et la cessation ne est fut, la joie et la récompense furent doublées.

Sur le plan formel, nous constatons que le champ lexical varie entre deux tendances : d'abord un sentiment de pouvoir et de forces mélangées à une sorte de faiblesse le mètre *al-baṣīṭ* choisi incarne parfaitement la substance du poème. Il suffit de lire le premier vers pour se rendre compte que la demande ou l'invocation incessante bouclée par la consonne de la rimique : *n* reflète un certain gémissement (أنين) majestueux.

يا رَبِّ ذِي عَزَّةٍ أَضْحَى بَعْرَتِهِ يُذِلُّنِي وَأَنَا وَاللَّهِ فِي وَهْنٍ

1- *Maint puissant Me faisait subir tous les sorts*
Et moi, par Dieu, fort affaibli et sans efforts

أَحْنَيْتَ ظَهْرِي لَهُ حَتَّى إِذَا ظَفَرْتُ يَدِي بِهِ وَغَدَا مَسْتَوْتُنَا وَطْنِي

2- *Je Lui vouais toute sorte d'obéissance*

*Jusqu'à ce qu'en moi fut Sa résidence*¹⁸⁵

كَلِمَتٌ لَهُ بِالذِّمِّيِّ قَدْ كَالِ لِي زَمَانًا هَذَا بِذَلِكَ وَلَا عَتَبْتُ عَلَى الزَّمَانِ

3- *Ma patience fut couronnée de récompense*

*Ainsi, nul ne pourra blâmer la Providence*¹⁸⁶

¹⁸⁵ C'est le cœur, l'endroit de la théophanie. Ainsi, il n'est plus question du désir ardent *ṣawq* (الشوق) puisque le Bien-aimé réside dans son cœur. Car le désir ardent ne peut s'appliquer que sur celui qui est absent ou éloigné, alors que Dieu est partout par la contemplation de son serviteur. Le coran dit de Dieu : « Il est avec vous où que vous soyez », (LVII, 4).

¹⁸⁶ Il explique qu'en échange de sa patience, il reçoit l'amour attendu et la présence incarnée dans l'annihilation dans l'amour de Dieu. « Réjouissez-vous vous donc de l'échange que vous avez conclu » (IX, 111).

Ces quintils d'inspiration bachique sont l'une des poésies bachiques mystiques *ḥamriyyā-s ṣūfiyya* (الخمريات الصوفية) d'al-Ḥarrāq : poèmes bachiques consacrés à la description de l'ivresse spirituelle. Après avoir goûté au vin divin, le poète nous entraîne dans ses états de ravissement mystique. Le vocabulaire du vin, va servir d'allégorie à cet état d'esprit pour interpréter les subtilités d'âme et la finesse de cette expérience particulière.

Les vers entre parenthèse proviennent d'un tercet célèbre d'un poète inconnu. Al-Ḥarrāq a intégré ces trois vers à la fin de ces trois quintils (المخمسات) ; cette figure de style s'appelle dans la rhétorique arabe *al-iqtibās* (الإقتباس). Elle consiste à embellir sa poésie avec des vers¹⁸⁷ – et parfois avec des versets coraniques – en lui donnant ainsi une référence esthétique.

ليس الصيام عن الصهباء يمنعني لأنني قد خلعتُ في الهوى رَسني
 وملتُ عن كلِّ شيءٍ دونها حسن (لو كان لي مُسعد بالراح يُسعدني
 لما انتظرت لشرب الراح إفتارا)

1- *Le jeûne ne m'interdit guère la boisson*¹⁸⁸

*Alors que j'ai perdu, en amour, ma raison*¹⁸⁹

2- *Excepté elle, nul ne me comble de joie*

Eussé-je un compagnon avec qui je bois

3- *Que je n'aurais attendu celui qui me sert*¹⁹⁰

¹⁸⁷ En général des vers assez répandus et connus par le public.

¹⁸⁸ Les spiritueux *Ṣahbā'* (الصهباء) est une couleur du vin qui tire vers le rouge et qui garantit sa qualité supérieure.

¹⁸⁹ En arabe le vocable trilitère (رسن) désigne la corde. Ce mot prend donc le sens de raison par extension ; c'est-à-dire ce qui attache l'homme au raisonnement.

أحلى اللذادة ما أعيت مذاهبة أعلى الرجال ونال العزّ طابئة
والخطب ليس يطلب الوزر خاطبة (فالزّاح شيء شريف أنت شاربة
فاشرب ولو حمّلتك الزّاح أوزارا)

4- *Plus doux encore fut le plaisir capricieux*

Il résiste... et cède enfin aux gens précieux

5- *Ton but ô solliciteur n'est en rien bassesse*

Le nectar ô buveur coule de la sagesse¹⁹¹

6- *Bois donc même si dans les péchés, elle t'enterre*

كم أعربت عن ربيعي حال صائفتي وبيئت في بنات الكرم سابقتي
حتى تركت بها فرضي وناقفتي (يا من يلوم عن صهباء صافية
(خذ الجنان ودعني أسكن التّارا)

7- *Que de fois mon état refléta ma jeunesse¹⁹²*

Et dans le vin dévoila mon esprit de finesse¹⁹³

¹⁹⁰ Les deux derniers hémistiches à la fin de chaque quintil appartiennent à Abū Nuwās. Al-Ḥarrāq utilise donc ce l'on appelle dans la rhétorique arabe le procédé du *taḍmīn* ; un procédé utilisé particulièrement dans l'art des *mulā'abāt*.

¹⁹¹ Le mot *rāḥ* (الزّاح) qui désigne le vin en arabe vient de la racine (*r.w.ḥ*) qui signifie la détente et le repos.

¹⁹² Des deux vocables *rabī'* (الربيع) : « printemps » ; et *ṣā'if* (صيف) « été », nous comprenons jeunesse comme dans l'expression (ربيع العمر) et le temps de la vieillesse comme dans l'expression (صاف الرّجل) c'est avoir des enfants à un âge avancé. Dans sa dimension mystique, nous entendons par le mot *rabī'* aussi tout ce qui est orné et embelli alors que *ṣā'if* de la racine (*s.w.f*) ou (*s.y.f*) peut dériver du mot *ṣūf* (صوف), la laine, qui est pour la plupart des chercheurs à l'origine du mot *ṣoufia* et *taṣawwuf*. *ṣā'if*, c'est-à-dire la personne qui porte des vêtements en laine par ascétisme : (صائف إذا كثر صوفه) (voir *Lisān al-'arab* d'Ibn Manẓūr).

¹⁹³ Dans ce vers, on retrouve la manière d'Ibn al-Fāriḍ dans sa célèbre (*mīmīyya*) (*mīmīyya*) (poème rimée en *m*). Nous ressentons encore une fois l'influence d'Ibn al-Fāriḍ sur la poésie d'al-Ḥarrāq. Ibn al-Fāriḍ commence son poème ainsi :

شربنا على ذكر الحبيب مدامة سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم

*Nous avons bu au souvenir de notre bien-Aimé un vin délicieux,
Dont nous fûmes enivrés avant la création de la vigne.*

8- *Je fuis devoirs et prières surérogatoires*

Pour la rougeâtre¹⁹⁴ que tu me reproches de boire

9- *Prend donc le paradis et laisse-moi en enfer¹⁹⁵*

Par « les filles des vignes », le poète veut désigner les jarres de vin qui vont stimuler cet esprit de finesse qui est intuitif et souple. *Sābiqah* (السابقة) est aussi l'esprit du fidèle qui monte vers son créateur avec aisance. (Voir *Lisān al-'Arab* : l.s.n).

¹⁹⁴ Il va sans dire que, dans ce contexte, les spiritueux représentent le moyen par lequel le disciple va atteindre l'état de la théophanie provoqué par l'ébriété et l'allégresse de l'ivresse spirituelle.

¹⁹⁵ Le feu ou l'enfer (النار) dans ce vers relève de la sphère de l'éther qui fait allusion à l'état de l'esprit après s'être imprégné par l'ivresse. Celle-ci désigne à son tour la passion et l'amour émanant du cœur comme un souffle de l'esprit. Voir *Turğumān al-'ašwāq*, p. 76.

Dans ce poème al-Ḥarrāq traite un principe majeur du soufisme : le *dikr* (الذِّكْر) ou l'invocation de Dieu¹⁹⁶. Le *dikr* consiste à implorer, citer et réciter les noms de Dieu pour se rapprocher et se rappeler de Lui à tout instant. Grâce au *dikr*, le soufi va bien au-delà d'un simple appel ou rappel ; il lui ouvre les portes de la théophanie. Ce *dikr* n'est pas seulement un rapport intime et personnel avec Dieu ; mais il invoque Sa miséricorde pour tout l'univers.

Par ailleurs, la forme et le contenu s'harmonisent ce qui renforce le sujet du poème en harmonie ; une harmonie qui reflète le sujet du poème même.

ذِكْرُ الْإِلَهِ بِهِ يُنَالُ رِضَاهُ وَيَزُولُ عَنْ بَصْرِ الْفَوَادِ عَمَاهُ

1- *L'invocation de Dieu suscite Son contentement*

*Et aux prunelles du cœur il enlève l'aveuglement*¹⁹⁷

قَدْ سَمَا بِدَوَامِهِ مِنْ مَخْلُصٍ فِيهِ فَأَشْرَقَ فِي الْوُجُودِ سَنَاهُ

2- *Par Son éternité s'élève le fidèle*

*Et tout l'univers irradia d'une étincelle*¹⁹⁸

لَمَّا غَدَا مِنْ ذِكْرِهِ لِحَبِيبِهِ فِي كُلِّ أَنْ لَا يَزَالُ يَرَاهُ

3- *Par l'invocation permanente de son amant,*

¹⁹⁶ Dans ce contexte ce vocable de la racine *d.k.r* signifie à la fois *mémoire* (se rappeler de Dieu) et *mention* (citer Ses noms).

¹⁹⁷ Ces séances de *dikr* répondent à la demande d'Allāh dans le Coran : « faites mon *dikr*, et je ferai le vôtre » « وَأَذْكُرُونِي أَذْكُرْكُمْ » (Le Coran II, 147) ; « وَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكَارِ » ou encore : « fais acte de glorification par la propre louange de ton Seigneur à l'orée de la nuit et au grand matin » (Coran : XL/55). Avec le *dikr* le fidèle gagne non seulement la satisfaction de Dieu mais il voit plus clair avec son cœur (البصيرة).

¹⁹⁸ Dans ce vers al-Ḥarrāq montre qu'avec le *dikr*, le soufi reçoit une illumination de la part de son créateur ; une illumination qui se répand dans tout l'univers et couvre toute l'existence.

*En Le voyant sans cesse et en tout instant*¹⁹⁹

من غير أين لا ولا كيف ولا زمن ولا راء يكون سواه

4- *Sans lieu, non !! et sans comment puis*

*Ni temps, ni vue n'y est... à part Lui*²⁰⁰

عَلَّقَتْ بِهِ الْأَكْوَانُ لَمَّا غَدَا هُوَ نَاطِرًا مِنْهَا إِلَى مَوْلَاهُ

5- *Tout l'univers s'y lie quand ses yeux*

Ont lancé un regard vers son Dieu

من عينه سقطت جميعا اذ غدت أنواره من ربه تغشاه

6- *Il le dédaigna entièrement et chemine*

*Les voies couvertes de lumières divines*²⁰¹

أَضْحَى غَنِيًّا بِالْإِلَهِ عَنِ الْوَرَى يَا سَعْدَ مَنْ أَغْنَاهُ مَا أَغْنَاهُ

7- *En s'alliant à Dieu, il fuit les gens*

Heureux soit-il celui qui s'y rend !

سَعِدْتُ بِهِ أَعْوَامُهُ وَشَهْوَرُهُ فَالْدَّهْرُ مِنْ فَرَحٍ بِهِ يَهْوَاهُ

8- *Les mois et les années s'en réjouissent*

Et, par joie, les temps le chérissent

لِلَّهِ قَوْمٌ نَالَهُمْ مِنْ رَبِّهِمْ رِضْوَانُهُ إِذْ لَمْ يَرَوْا إِلَّا هُوَ

9- *Dieu ! ces gens, de leur Dieu obtiennent*

*Grâce et à part Lui ils ne voient personne*²⁰²

¹⁹⁹ Selon le verset coranique : « وَاذْكُرْ اسْمَ رَبِّكَ بُكْرَةً وَأَصِيلًا » : (Le Coran, LXXVI/25) «*Et invoque le nom de ton Seigneur, matin et soir*» ; Les deux extrémités de la journée montrent que le *dikr* doit être permanent pour conserver le lien avec son Créateur.

²⁰⁰ Le poète insiste par-là sur le fait que l'existence de Dieu se manifeste hors du temps et de l'espace, elle englobe tout l'univers et occupe tous les êtres.

²⁰¹ À travers cette interaction spirituelle entre l'homme et l'univers, se crée un lien entre le Créateur qui envoie Ses lumières et l'être créé qui reçoit cette lumière infinie. Le serviteur invoque Dieu par le *dikr*, source de la lumière: « Dieu est la lumière des cieux et de la terre » (XXIV/35) «*الله نور السموات والأرض*» et ainsi se réalise la théophanie *tağallī* (التجلي).

قد غَابَ فِي لَاهُوتِهِ نَاسُوتُهُمْ مِنْ فُرْطِ ذِكْرِ قُلُوبِهِمْ إِيَّاهُ

10- *Sa divinité comprend leur humanité*²⁰³

Tant dans leur cœur Il est sollicité

فَعَقُولُهُمْ فِي نُورِهِ مَغْمُوسَةٌ وَلِسَانُهُمْ لَاهِجٌ بِذِكْرِ سُمَاهُ

11- *Dans Ses lumières se noie leur raison,*

*Et, sans cesse, ils récitent Ses noms*²⁰⁴

فَهُمْ هُمْ وَاللَّهُ أَرْيَابُ الذُّهَى تَرَكَوْا الْفَنَاءَ وَأَعْلَقُوا بِبَقَاءِ

12- *Ce sont eux, en effet, les hommes raisonnables*

*Qui quittent l'éphémère et suivent l'immuable*²⁰⁵

²⁰² Quand la satisfaction de Dieu les touche, ils ne voient plus que Lui. Le pronom « Lui » *huwa* (هو) a une place particulière dans le *dikr* des séances soufies. Il est répété d'une façon régulière et même la forme circulaire de l'écriture calligraphique donne un sens de l'infini et de l'illimité.

²⁰³ Par le *dikr* répétitif il se réalise ce qu'on appelle dans le langage soufi : *al-fana'* (الفناء) l'extinction. Le mot *lāhūt* (اللاهوت) c'est le caractère divin ; quant à *nāsūt* (الناسوت) il s'agit, là, du caractère humain de l'être. Le premier terme dérive du mot *Allāh* (الله) et le deuxième de (ناس) ou (إنسان). Dans *Lisān al-'arab* nous lisons que ce mot '*insān* (إنسان) signifie l'oubli et à en croire Ibn Manẓūr, la raison pour laquelle on a donné ce nom à l'être humain est qu'il oublie. Ce sens semble cohérent, du moins dans ce vers où le mot *nāsūt* est précédé par le verbe *gāba* (غاب) *s'absenter* dans le sens de *se fondre dans* ou *se perdre dans*. Autrement dit, ce serviteur *s'oublie* et son caractère humain *se fond* dans le caractère divin.

²⁰⁴ Avec le *dikr*, ils parviennent à intégrer la sphère divine et oublient toute autre chose à part Lui.

²⁰⁵ Ce sont eux les gagnants puisqu'ils tiennent aux valeurs sûres : la réalité divine.

Amour, espérance, patience, invocation et ivresse spirituelle : autant de mots pour désigner le cheminement vers la source de la Réalité. Ce poème est une incitation à prendre cette voie : le chemin de la Vérité essentielle. Al-Ḥarrāq expose et résume quelques étapes à franchir avant d'arriver au but de l'ascétisme.

Ce qui pourrait attirer l'attention de l'auditeur dès la première lecture dans ce texte c'est la consonne (ح), qui rime chaque vers dans ce poème, ce choix ne semble pas être le fruit du hasard. Cette lettre gutturale, précédée d'une voyelle longue permet au poète d'insuffler à la fin de chaque vers un soupire chargé, tout de même, d'un amour mélancolique et qui exige justement de la patience.

بُحُّ بِالْغَرَامِ وَبُتُّهُ تَرْتَاخُ وَاشْرُخُ هَوَاكَ فَمَا عَلَيْكَ جِنَاخُ

1- Révèle ton amour et confie-le pour ton confort

*Et dévoile l'ardeur de ta passion sans remord*²⁰⁶

وَاضْبِرْ عَلَى لَوْمِ الْعَذُولِ فَإِنَّ إِلَّـ قَاءَ السَّلَاحِ مِنَ الْمَلُومِ سَلَاخُ

2- Arme-toi de patience contre toute semonce :

Et oublie ton blâmeur tu retrouveras ta force

يُكْفِيكَ مِنْ شَرِّ الطَّرِيقَةِ أَنْ مَنْ تَهْوَاهُ قَدْ هَامَتْ بِهِ الْأَرْوَاحُ

3- L'honneur de cette voie est que tu sois épris

*Par celui qui a charmé tous les esprits*²⁰⁷

وَتَنَافَسَتْ فِيهِ الْأَكْبَابُ وَأَنْطَوَتْ مِنْهُمْ عَلَى تَخْصِيلِهِ الْأَشْبَاخُ

4- En lui les grands-hommes se concourent

²⁰⁶ L'allitération de la consonne (ح) se fait clairement entendre pour traduire un son douloureux. Ce choix donne au poème, dès le début, un timbre mélancolique.

²⁰⁷ Le but ultime de l'adepte de cette voie, c'est qu'il soit enveloppé par l'amour de son Bien-Aimé. Cet amour est un don divin et un honneur qui le privilégiera parmi les autres.

Que les fantômes n'atteignent

فَتَرَقَّصُوا طَرِبًا عَلَى لَذَاتِهِمْ وَتَوَاجَدُوا فِيهِ بِذَاكَ وَصَاحُوا

5- *Quand d'euphorie et de plaisir ils dansaient*

*Ils entraient en transe et de joie criaient*²⁰⁸

رَاحُوا بِأَفْضَلِ حَالَةٍ إِذْ أَصْبَحُوا وَلَهُمْ بِأَفْرَاحِ الْمَحَبَّةِ رَاحٌ

6- *On jouit d'allégresse au petit matin*

*Et pour les joies d'amour, on sert le vin*²⁰⁹

قَدْ صَرَّخُوا فِي سُكْرِهِمْ بِحَبِيبِهِمْ فَلَسَانُهُمْ كَجَبِينِهِمْ وَضَاحٌ

7- *En s'enivrant, ils dévoilèrent leur amant*²¹⁰

*Et comme leur front*²¹¹, *leurs discours est éclairant*

فَتَسَبَّهُوا إِنْ لَمْ تَكُونُوا مِثْلَهُمْ إِنْ التَّشْبَهَ بِالْكَرَامِ رِيَّاحٌ

8- *Suis leurs traces et veille à ce que tu leur ressembles !*

*Tout le succès est dans la fréquentation des nobles*²¹²

²⁰⁸ Ce vers fait allusion à ce qu'on appelle dans le langage soufi *šataḥāt sūfiyya* (شطحات الصوفية) ; c'est-à-dire les trances ou les extases mystiques. Il s'agit d'un rassemblement au cours desquels se réunissent les adeptes de cette voie pour pratiquer des séances d'invocations et d'imploration *dikr* qui s'achèvent souvent par des scènes d'extase. Ces pratiques, à la fois élitistes et populaires, étaient souvent la cible des critiques des oulémas et taxées de blasphèmes par les savants des sciences exotériques (علماء الظاهر).

²⁰⁹ Dans ce vers, l'allitération de la consonne (ح) est mentionnée quatre fois ce qui, soit précédée soit suivie d'une voyelle longue, laisse entendre une joie intérieure.

²¹⁰ Dans cet état d'ivresse spirituelle, les fidèles révèlent les noms de leur Bien-Aimé. Ils le mentionnent en l'implorant et en l'invoquant.

²¹¹ *L'illumination* du front en tant que signe du bon fidèle est la garantie de la pureté de l'esprit, comme le mentionne le verset coranique : « سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِمْ » leur belle marque sur leurs visages (Le Coran, XLVIII, 29).

²¹² Incitation à suivre les guides mystiques et le cheminement de la voie ésotérique. Cela représente, selon le poète, le chemin de la Vérité et du succès.

Le sujet de l'amour est l'une des plus importantes thématiques de la poésie soufie. Il représente autant d'aspects que d'expériences amoureuses ressenties par le murīd (l'aspirant volontaire). Autant de figures et de visions que les circonstances vécues par le fidèle. Tous les amoureux s'abreuvent à la même source de l'amour mais chacun la vit selon sa propre expérience spirituelle. Ainsi, chaque expérience amoureuse se distingue des autres par ses circonstances spécifiques.

Dans ce poème l'expérience amoureuse est mise en question par le réprobateur. Ce dernier représente dans la poésie soufie le moteur de la stimulation et de la justification qui offre au poète mystique l'occasion d'exposer et d'expliquer son expérience spirituelle.

عَفْدِي بِإِخْلَاصِ الْغَرَامِ ضَمَائِرِي لَمْ يُبَيِّقْ لِي بَيْنَ الْوَرَى مِنْ سَاتِرِ

1- *Décidé à être fidèle à ma passion*

Je perdis, en amour, toute discrétion

إِنْ لَمْ يَبْحُ يَا عَاذِلِي نُطْقِي بِهِ شَهِدَتْ عَلَيَّ بِهِ شُهُودِ ضَمَائِرِي

2- *Si de mes secrets, ô blâmeur, je prends soin²¹³*

Les signes de ma conscience en sont témoins

دَاءُ الْعِضَالِ وَحَالَتِي أُودَى بِهَا جَلَدِي فَلَسْتُ عَلَى الْحَبِيبِ بَصَائِرِ

3- *Rongé par une patience incurable*

²¹³ Dans ce vers d'al-Harrāq apparaît l'une des plus importantes caractéristiques de l'amour mystique : la dissimulation. Le disciple ne peut pas expliquer le secret de l'amour ; au contraire il doit le tenir à l'écart et le dissimuler. Celui qui goûte vraiment à l'amour en oublie de l'expliquer et de le décrire. Le véritable amour ne s'exprime pas chez l'amant par ses paroles, mais se révèle plutôt par ses qualités, sa conduite et sa vie. C'est pour cette raison il dit ainsi dans le deuxième hémistiche « les signes de ma conscience en sont témoins ». Seul l'aimé peut comprendre la réalité profonde de l'amant et ce en vertu d'une fusion intime dans le cœur de l'amant. L'expérience amoureuse entre l'amant et l'aimé relève donc de l'intimité.

Et suivant un amour inatteignable

قطعتُ من ولّهِ الغرام مقاودي وجعلت فيه مواردِي ومصادري

4- *Je perdis, en passion, toute intelligence*

*Et j'en ai fait mes sources et mes références*²¹⁴

فَدَعِ المَلامَ فما على صبِّ إِذا خَلَعَ العِذارَ لأجلِ وِضْلِ الهاجرِ

5- *Cesse donc de blâmer ! Inutile pour l'amoureux*

Qui baisse la bride pour joindre son oublieux

لَو أَبصرتُ عيناكَ ما أَبصرتُ لم تَغْتَبِ عليَّ وَكُنْتَ حَقًّا عاذري

6- *Si tu aurais vu ce que j'ai vu, nulle semonce*

*Tu n'aurais fait, et tu me prêteras indulgence*²¹⁵

أَتَلوُمُ يا أعمى البصيرة مُغرَمًا صَبًّا ترى منه فِعْمالِ الحائرِ

7- *Comment reproches-tu ô aveugle un véhément*

*Éperdu et perdu dans les gestes d'un hésitant*²¹⁶

زارتُهُ عَن طوْلِ الصُّدودِ مَليحَةً فَتَكَنَّتْ بِهِ فَتَكَ العَزيزِ القاهرِ

8- *La muse le salua après réticence*

Après lui avoir infligé mal et souffrance

جَلَّتْ عَنِ التَّشْبِيهِ في أوصافِها وَتَنَزَّهَتْ في ذاتِها عَن حاصرِ

9- *Ses caractères surpassent tout aperçu*²¹⁷

Et son essence, au-dessus de tout, retenue

²¹⁴ Dans l'expérience amoureuse mystique, nul repère ne pourrait guider le disciple ; seule la voie divine compte pour le serviteur. Ainsi, il abandonne ses anciens repères exotériques pour céder à la loi du cheminement ésotérique. Cette loi demande que le serviteur soit absent à lui-même et que seul Dieu soit présent, ce qui explique les vers suivants.

²¹⁵ Aucun ne pourrait reprocher quoi que ce soit à celui qui reçoit les subtilités divines mais qu'il n'est cependant censé de dévoiler l'explicable. Car il n'y a aucun moyen d'exprimer l'essence de l'amour divin.

²¹⁶ Ici une allusion aux attitudes de l'amant dans ses moments de transe qui peuvent apparaître, pour un regard extérieur à cette expérience spirituelle, comme étranges et bizarres. Le poète demande à ce que l'on voit ces attitudes avec l'œil de la *clairvoyance* (البصيرة).

²¹⁷ Des caractères incomparables. *Tanzīh* (التَّنْزِيهِ) : transcendance pure et exemption totale.

كَمْ أَشْرَقَتْ مِنْ حُسْنِهَا شَمْسُ الضُّحَى وَلَكَمْ أَثَارَ بِهَا هَلَالُ الدَّاجِرِ

10- *Que de fois le soleil rayonna de beauté
Et dont la lune émana dans l'obscurité*

نَفْسِي الْفِدَاءُ لِمَنْ غَدَتْ تُبْدِي لَنَا نَوْرَ الْجَمَالِ وَعَيْنَ فِعْلِ السَّاحِرِ

11- *Mon âme est consacrée à celle qui nous révèle
La lumière... et de beauté, elle nous ensorcelle²¹⁸*

وَسَقَتْ فَسَاقَتْ إِذْ رَنَّتْ عَيْنِي لَهَا حَيْنًا وَبَاهَتْ بِالْبَهَاءِ الْبَاهِرِ

12- *Elle s'éclipsa quand mon regard, vers elle, se pencha²¹⁹
Et de son éblouissement éclatant, se vanta*

وَلَوْتُ عَلَى عَقْلِ الْكُتَيْبِ نِطَاقَهَا وَتَحَمَّرْتُ حَيْثُ الْغِرَامِ مُخَامِرِي

13- *Elle entourra, avec sa ceinture, la raison du déprimé
Et remit son voile quand la passion m'enivrait²²⁰*

قَدَمًا تَخَذْتُ مُحِبَّتِي دِينًا لَهَا وَشَدَدْتُ مِنْ شَغْفِي عَلَيْهَا خَاصِرِي

14- *Avant j'adoptai l'amour pour religion
Et je la serrai contre moi par passion²²¹*

²¹⁸ En conséquence de cet amour profond, l'Aimé s'empare entièrement de l'amant. Ainsi se réalise les *théophanies* (التجليات) qui se manifestent sous plusieurs aspects : des visions et des formes illuminées dans le *monde des similitudes* (عالم التمثيل) qui représente en effet que des prototypes de la réalité ou de la vérité.

²¹⁹ Un regard continu mais incliné à cause de cette lumière éclatante ; ainsi, le regarde se trouve privé de la vue finalement. Cela relève du domaine de *subtilité* « laṭāfa » (لطفة).

²²⁰ Il est triste parce qu'il est ivre de cette lumière éclatante dont il ne peut pas profiter. Donc, il s'enivre de passion et se couvre de son amour (les verbes *taḥammara* (تَحَمَّرَ) mettre le voile et *ḥāmara* (خَامَرَ) dissimuler). Les deux termes du vocable trilitère (*h.m.r.*) *ḥamara* (خَمَرَ) couvrir d'où le nom du vin *ḥamr* (خَمْر) qui cache la raison ou dissimule la conscience.

²²¹ Un clin-d'œil au célèbre vers d'Ibn 'Arabī :

أدين بدين الحب أتى توَّجَّهت
ركائبه فالحب ديني وإيماني

*Je professe la religion de l'amour où se dirigent
Ses caravanes ; l'amour est ma religion et ma foi.*

Le thème de l'amour revient assez souvent dans la poésie soufie puisqu'il constitue l'épine dorsale de la pensée mystique. Cependant, ce sujet se diversifie selon la nature de l'expérience et du contexte. Dans ce poème, le poète évoque un autre point intéressant dans l'expérience amoureuse : l'espionnage du guetteur et les blâmes du censeur²²². Ce dernier, qui subira le même sort, comprendra mieux l'état du mystique et se rendra compte des manifestations indicibles et inconnues de lui auparavant. Avec peu de mots, néanmoins chargés de sens, le poète va dessiner un tableau spirituel.

نزل الغرام بعاذلي ورقبيبي فأذاب كلاً كيف كان مُذبيبي

1- *Guetteur et réprobateur, proies d'un amour austère*

Alanguis, ils souffrent tels qu'ils me consumèrent

قد عيراني في الهوى فأراهما ما كان لي من محنة التعذيب

2- *La passion leur a ensuite infligé ses sorts*

Et leur a prouvé ce qu'ils m'ont blâmé à tort

وعراهما شغفي وما قد صابني من محو كلي في وجود حبيبي

3- *Ainsi, ils goûtèrent aux feux de la passion*

*Comme moi, et éprouvèrent l'annihilation*²²³

وكذا الهوى يعدي الذي قد يشتهي في حالة البلوى بكل كئيب

²²² Al-Ḥarrāq évoque une notion primordiale dans la conception soufie. Une notion qui fait et qui a fait débat pendant longtemps entre les oulémas et les théologiens : *l'annihilation*.

²²³ Le réprobateur et le guetteur sont des personnages importants dans la poésie amoureuse arabe, ils vont jouer un rôle non négligeable puisqu'ils forment avec l'amant et la bien-aimée le trio qui tisse l'histoire amoureuse. Leur intervention dans l'histoire du couple offre à son parcours amoureux une dimension dramatique.

4- *C'est ainsi que l'amour flétrirait l'amoureux
Si celui-ci réprouvait, à tort, le malheureux*

فتنحياً عني وزال الغيم عن شمس الوصال ببهجة التّريبِ

5- *Ils s'écartèrent, et la nuée face au soleil
Se dissipa, me laissant jouir des retrouvailles*²²⁴

²²⁴ Ce rapprochement se réalise en étroite relation avec la *bahġa* (بهجة) exultation.

L'annihilation est le thème principal de ce poème et un sujet récurrent chez les mystiques. Le poète franchit plusieurs étapes avant d'atteindre la Réalité essentielle. Et quand il y arrive, les états spirituels de ce voyageur atteignent le niveau sublime de *l'annihilation*, c'est-à-dire l'absence totale de toutes créatures face à l'existence et l'apparition divine. Il atteint, par *l'illumination* de son cœur, les sciences et les secrets de la sagesse qui lui permettent de concevoir les sources transcendantes.

إنِّي نظرت بمقلة الإنصاف فرأيتني واللّه صرت خلافي

1- *Je regardai avec l'œil de la bonne loi*²²⁵

Et me vis devenir, par Dieu, autre que moi

لَمَّا استوى حبّ الذي أهوى على كلّي وأطت بالهوى أكفاني

2- *Quand l'amour couvrit mon âme toute entière*

*La passion enveloppa, en pleurs, mes suaires*²²⁶

وشربت من خمر الملاحه شربة هزرت من طربي بها أعطافي

3- *Du vin de la beauté je pris une gorgée*

Et par ébriété mon âme palpitait

حتّى غدوت أخال من أهواه قد مزجت بخمر شهوده أوصافي

4- *Proche je Le crois quand mes qualifications*

*Se mêlèrent au vin de Sa contemplation*²²⁷

²²⁵ Avec justesse.

²²⁶ C'est-à-dire *en pleurs*, du verbe 'atta (أَطَّ) qui signifie à la base le cri mélancolique et affectif des chamelles (voir *Mirqāt al-mafaātih fī šarḥ miškāt al-maṣābīh*, de 'Alī b. Sulṭān Muḥammad al-Qārī, p. 3351). Les linceuls dans ce vers désignent le corps puisqu'il assiège l'âme et l'empêche d'être libre. Ce corps est en pleurs donc parce qu'il souffre de la passion amoureuse (الهوى) de l'âme.

Le regard, la vue et l'œil occupent une place particulière dans la poésie soufie. Une inclination visuelle prend toute une symbolique du rapprochement entre l'amant et le Bien-Aimé. Les vers qui suivent mettent en valeur ce sujet majeur aux yeux d'al-Ḥarrāq et détaillent l'expérience amoureuse à travers le regard. Malgré sa réduction, ce quatrain intervient comme un clin d'œil dans l'ensemble de son recueil : court et pourtant imposant. Sans oublier qu'au niveau formel, chaque hémistiche s'achève avec la rime *h* (ه) le pronom affixe qui désigne la troisième personne du singulier *Lui*²²⁸. Une lettre curieuse qui prend la forme d'un œil justement : un œil qui domine la vue, supervise et surveille tout.

نظُرَ المحبَّ إلى الحبيب حياتُهُ وهواه في ميزانه حسناتُهُ

1- *Le regard de l'amant vers l'Aimé est essence*

Et sa passion pour Lui, une récompense

تالله لولا نُظرت نظرت به أجفانه ما أشرقت أوقائهُ

2- *Par Dieu, n'eussé-je attendu Son beau regard*

Ses temps ne jouissent nullement de ses phares

لكنّه بالفضل يمنح وصلهُ من يصطفي فتعمّه نفحاتُهُ

3- *Mais Il tend, par Sa grâce, son union et comble*

Celui qu'il choisit et le couvre de Son souffle

²²⁷ C'est-à-dire ivre sous l'effet de cette présence contemplative. Il s'agit donc d'un moment de contemplation qui se manifeste à travers un voile apparenté à l'ivresse spirituelle.

²²⁸ On a montré auparavant la place importante que tient le pronom (هو) *Lui* -désignant Dieu- dans les cercles du *dikr* soufi ; mais ce qui est intéressant aussi c'est la forme calligraphique circulaire qui désigne l'infini pouvoir du divin.

ويصير ليس بناظر من ذاته إلا الذي هو في الحقيقة ذاته

4- *Il se rendit compte alors qu'en vérité*

*C'est Lui-même qu'il voit en réalité*²²⁹.

²²⁹ Assistant à la présence contemplative *ḥaḍra-tu -l-mušāhada* (حضرة المشاهدة), le voyeur voit en dieu sa propre créature qui est en effet le reflet de l'Essence et de Sa création.

Ce poème traite d'un fait religieux très symbolique. A savoir, la rencontre du Prophète Moïse (L'Interlocuteur de Dieu (كليم الله) avec Son Seigneur. Al-Ḥarrāq -comme d'autres poètes mystiques- va exploiter ce fait religieux mentionné dans plusieurs versets pour exprimer et éclaircir la conception de certains phénomènes ésotériques ; en particulier la *théophanie* (التجلي). C'est toute la subtilité symbolique qui est visée dans cette allusion qui demande par conséquence une sensibilité aiguisée de la part de l'auditeur/lecteur afin d'atteindre l'image voulue par le poète.

Trois vers mais c'est tout un symbole qui se déploie dans ces quelques *mots-éclair*.

نُورٌ تتوره الكليمُ فخاله من فرطِ ما قد بان عينَ النارِ

1- *Quand le l'Interlocuteur²³⁰ vit la lumière éclatante²³¹*

Il la crut feu tellement elle fut éblouissante

فأتى يناول الإصطلاء لأهله قبسا فألفاه الكريم الباري

2- *Mais quand il vint s'en servir pour sa tribu*

Le Créateur-Généreux qu'il aperçut²³²

وافهم لطيفة حانق من أهله ظنَّ الكليم النور نار الساري

3- *Comprends donc la subtilité d'une grande âme*

Quand le Locuteur crut la lueur une flamme²³³

²³⁰ *Interlocuteur de Dieu* est le surnom de Moïse (كليم الله) Celui qui a parlé à Dieu.

²³¹ Le poète évoque l'histoire de Moïse pour faire allusion à ce que les soufis appellent la *Réalité essentielle de Moïse ḥaqīqa mūsawiyya* (الحقيفة الموسوية) qui est un degré propre à ce Prophète et dont les soufis s'inspirent pour exprimer leur expérience ésotérique. Nous lisons dans la sourate *ar-Rūm* : «Lorsqu'il eut atteint le feu, une voix l'interpella. Elle provenait d'un arbre situé sur le versant droit de la cuvette, dans la vallée bénie : Ô Moïse, je suis Moi, je suis en fait Dieu, le Maître des mondes ». (Le Coran, XXVIII/30). Cette scène est mentionnée dans d'autres versets coraniques (XX, 12) et (LXXVIII/16).

²³² Le treizième nom de Dieu *Al-Karīm* (الكريم) Le Généreux ; et *Al-Bāri'* (البارئ) : Le Parfait qui donne la vie à Ses créatures.

L'union : but de chaque amant ; bonheur absolu et remède de tous les maux de la passion. La jouissance des retrouvailles avec l'aimé s'apparente à la sérénité et à la joie de vivre. Ainsi, la promesse de l'union et l'attente de sa réalisation constituent une véritable jouissance pour l'amant et occupe une place exquise dans son cœur.

ثمن الوصول على الأحنبة غالي متعذر في سائر الأحوال

1- *Le prix de l'approche reste inestimable*

Et, dans tous les cas, il semble inabordable

لو أنفق الإنسان فيه روحه وجلائل الأموال والأعمال

2- *Même si, son âme, il y dépensait*

*Et le meilleur de soi on y consacrerait*²³⁴

ما نال منه بذاك أدنى ذرة إلا بمحض الجود والإفضال

3- *Il n'aura –malgré tout- aucune parcelle*

*Sauf.. par pur générosité providentielle*²³⁵

ليس التقى والعلم من أثمانه يا من يريد منازل الأبدال

4- *Ni piété ni science ne valent sa valeur*

Ô toi qui désire les lieux en hauteur

²³³ *An-Nūr* est le nom de Dieu comme dans le verset d'une sourate qui porte le même nom : «*Allâh est la Lumière des cieux et de la terre.* » (الله نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ) (Le Coran, XXIV, 35). Moïse scruta et s'approcha du feu, qui ne fut en effet qu'une bribe de cette Lumière divine, mais sa nature humaine s'effondra face à cette Lumière éblouissante et Moïse fut foudroyé.

²³⁴ Les biens et actes que le serviteur peut fournir en guise de bienfaisance et d'obéissance.

²³⁵ C'est-à-dire que si cet union se réalise, c'est alors par la pure générosité divine et non pas par récompense à ses actes et ses bienfaits.

Un distique sur le thème du blâme ? Ces mots en disent long. Les reproches, les blâmes et les remontrances ne sont, finalement, que des marques d'affection. Sous le prétexte de l'oubli, le rappel de l'aimé vient interpeller l'amant et lui rappeler les serments conclus. Ce rappel n'est autre qu'un signe d'attachement à l'amant qui dissimule sa joie en s'assurant, tout de même, de la fidélité de son bien-aimé. Les remontrances prouvent, en quelque sorte, l'intérêt de l'amant pour son aimé et son attachement permanent à lui.

Sur le plan formel, le son rimique, sur lequel s'achèvent les deux vers, participe à cet état d'esprit si on considère le *R* roulé comme une consonne qui reflète la perturbation et la perplexité.

ظَنَّ الصَّدِيقُ سُلُوَ قَلْبِي عَنْكُمْ وَسَوَاكُمُ فِي خَاطِرِي يُنْصَوِّرُ

1- *L'ami croit que mon cœur l'a abandonné*

Que d'autres sont, dans mon esprit, imaginés.

فَعَدَا يُذَكِّرُنِي عَهْدَ أَحِبَّتِي وَمَتَى نَسِيتُ عَهْدَكُمْ فَأَذَكِّرُ

2- *Il me rappelait²³⁶ les serments des bien-aimés*

Dis-moi : l'ai-je oublié un jour pour l'exhumer ?!

²³⁶ Le verbe à l'imparfait traduit le sens du verbe arabe précédé par *gadā* (غدا) devenir avec un sens de la répétition et le prolongement de l'action qui suit.

Ce nouveau distique porte sur le thème du cœur. Un cœur rempli et habité par le Bien-Aimé. Quand la présence du Bien-Aimé remplit le cœur de l'amant, il ne reste plus de place pour quiconque ; le cœur lui-même s'efface devant cette présence. Le cœur, dans la pensée soufie, représente le moteur de la vie et la source de la connaissance. Nous lisons dans le *Coran* : « *Ce ne sont pas les yeux qui cessent de voir, mais les cœurs qui, au sein des poitrines, sont atteints de cécité* »²³⁷. Ainsi, son importance s'avère sans égal pour l'être connaissant.

زعموا بأنك في الفؤاد وهل لمن
أضحى يراك من الأنام فؤادُ

1- *Ils prétendirent que Tu étais dans le cœur*

*Celui qui Te voit possède-t-il un cœur ?*²³⁸

ذهب الفؤاد فما سواك بكائين
أنت المریدُ حقيقةً ومرادُ

2- *Le cœur disparu, Tu es le seul existant*

Tu es Le désiré, en effet, et Le désirant

²³⁷ Sourate (XXII, 46) « فَأَبْصَارُهَا لَا تَعْمَى الْأَبْصَارُ وَلَكِنْ تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ » (voir plus haut) la différence entre al-*baṣar* (البصر) la vue ou le regard ; et al-*baṣīra* (البصيرة) la clairvoyance.

²³⁸ Ce qui est intéressant dans ce poème c'est que le poète a choisi le *fu'ād* et non pas *qalb* le terme plus courant pour désigner le cœur. En revenant à la racine de chacun de ces mots, nous comprenons mieux la raison de ce choix : (سَمِيَ الْقَلْبُ فُؤَادًا لِتَفُؤِدِهِ وَتَوَفُّدِهِ) : ardent. En revanche, la racine *q.l.b* en arabe signifie : inverser et changer *taqallub* (سَمِيَ الْقَلْبُ قَلْبًا لِتَقَلُّبِهِ) : versatilité. Le poète a ainsi pu vouloir souligner que le murīd mystique et le croyant en général, ne voient pas la face réelle de Dieu à cause de ses capacités humaines limitées (comme le montre l'histoire de Moïse qui succomba à l'apparition de la Lumière divine). En revanche, on pourrait ressentir la présence divine et en prendre conscience par le cœur. Donc cette présence divine ne serait pas perceptible (مرئية) par l'œil mais se manifesterait plutôt une présence consciente (إدراكية) perceptible par le cœur.

Le thème de l'amour revient encore une fois dans ce poème mais ici sous la forme *al-muḥammasāt* (المخمسات) qu'on appelle *quintils* dans la littérature européenne. Cet art poétique, apparaît à l'époque abbasside et atteindra son apogée en Andalousie arabe pour influencer ensuite la poésie européenne²³⁹. L'esthétique de cette nouvelle forme est d'abord due à sa composition qui commence à se débarrasser partiellement des exigences ḥaliliennes, puis aux thèmes qu'elle traite, plutôt faciles à chanter.

Le style de ce poème semble doux et correspond parfaitement à ce genre poétique : le dévouement. Le poète sacrifie tout son être au Bien-Aimé, ce qu'on retrouve dans les *muwašṣaḥ*-s d'al-Andalus où les poètes se dévouent pour leurs bien-aimées avec beaucoup de souplesse dans l'expression et beaucoup de finesse dans les sens. Nous y ressentons la soumission et la courtoisie, caractéristiques de l'amant andalou. Quand ce dernier goûte à l'amour, il devient facile et docile et sa fierté se change en humilité. Écoutons ainsi l'allitération de la consonne (و)²⁴⁰ répétée cinq fois dans le premier vers ainsi que la répétition de la consonne (ه) expriment le chagrin et la tristesse.

شرف بوصولك أو بوصفك شئني ودراك ذلّي في الهوى وتلهفي
 (فنائني فيك ليس عنّي يختفي قلبي يحدثني بأنك متلفي
 (روحي الفداء عرفت أم لم تعرف)

1- Honore par ta vue²⁴¹ ou par ta description

²³⁹ Voir les explications détaillées d'Abd al-Wāḥid Lu'lu'a sur les influences directes et indirectes de la poésie arabe sur la littérature européenne du Moyen-Age dans son étude : *Le Rôle des Arabes dans l'évolution de la poésie européenne* « دور العرب في تطوّر الشعر الأروبي », éd. Beyrouth, 2013.

²⁴⁰ L'interjection *wā* (وا) est un vocatif qui exprime la supplication en arabe.

²⁴¹ Voir dans le sens de rencontrer. Ce choix nous a été exigé par la limite de syllabes de ce vers.

Perplexe ! Vois-tu ?! et humilié²⁴² de passion

2- *Mon extinction²⁴³ en Toi n'est plus une discrétion*

Mon cœur m'informe que tu es ma destruction

3- *Sacrifié²⁴⁴ ! Tu l'ignores ou tu le connais²⁴⁵*

هيهات لست من الصّباة أفتدي من بعد ما قد صحّ فيها مأخذي

(فأفعل بصّبك ما تشا واستحوذ (لم أقض حقّ هواك إن كنت الذي

(لم أقض فيه أسي ومثلي من يف)

4- *Oh ! Plus jamais je ne quitterai la ferveur*

Après avoir connu ses maux et ses douceurs

5- *Fais alors ce que Tu veux de Ton amant*

Je manquerai à Ton amour; sauf en mourant

6- *Tristement pour Toi, et je tiendrai ma promesse*

قسما بحاجبك الذي من قوسه قد غاب حبك في الوري عن حسه

(وبيدر ذبّاك الجبين وحسنه (مالي سوى روعي وبازل نفسه

(في حبّ من يهواه ليس بمسرف)

7- *Je jure par l'arc de Ton beau sourcil²⁴⁶*

Qui détient les esprits les plus dociles²⁴⁷

²⁴² L'humilité prend le sens de docile humble et grâce à cette humilité le serviteur atteint le stade de l'élévation car Dieu élève celui qui fait preuve d'humilité envers Lui (من تواضع لله رفعه).

²⁴³ L'extinction ou l'anéantissement dans l'Essence divine : le fanā' (الفناء).

²⁴⁴ Je me suis sacrifié à Toi

²⁴⁵ Comme dans le poème (17), le poète fait recours aux figures de style (المحسنات اللفظية) et plus particulièrement ce qu'on appelle (التضمين) qui consiste, comme nous l'avons expliqué plus haut, à intégrer certains vers d'un autre poète dans sa poésie pour des raisons esthétiques : citation. Le deuxième hémistiche du deuxième vers et le *qufl* (القفل) avec lequel on clôt la strophe (autrement dit le quatrième et le cinquième vers des trois quintils de notre traduction) constituent les trois premiers vers d'un poème d'Ibn al-Fāriḍ.

²⁴⁶ Cette image relève de l'héritage poétique arabe considérant le sourcil comme un arc d'où l'œil envoie les flèches de l'amour.

8- *Et par ce front qui brille telle une lune*
Je ne possède que mon âme comme fortune

9- *Que je te voue passionnément et sans cesse*

²⁴⁷ Dans le sens de : même l'esprit des gens les plus sensibles ne se rend pas compte de l'effet de cet amour subtil.

Ce poème aborde le thème de la grandeur divine face à la faiblesse humaine laissant le lecteur ressentir un vague ton mélancolique. Al-Ḥarrāq s'incline devant le Tout-puissant et implore Sa Miséricorde. Ce poème prend véritablement une forme de prière : la vocation de Dieu (vers 1) demander Son pardon (vers 2), l'espoir en Lui (vers 3) et, pour finir, solliciter Sa clémence (vers 4).

يا مالكا قد عزّ في سلطانه وتقاصر الكرماء عن إحسانه

1- Magnifié par Son pouvoir ! ô Possesseur²⁴⁸

Que les généreux n'atteignaient Sa faveur

عفواً على عاصي أتى متقرّداً عن أهله طرّاً وعن إخوانه

2- Veuillez pardonner à ce pécheur esseulé

Et de tous ses proches et frères, isolé,

كلّ قد أسلمه ولم يبق الرّجا للعبد إلا فيك لا أعوانه

3- Quand tout le monde l'a abandonné

Il n'espère qu'en Toi pour le cautionner²⁴⁹

فارحم حقيراً شأنه العصيان يا من كلّ عفو سائغ من شأنه

4- Aies pitié d'un désobéissant

Ô Toi le plus Grand des indulgents²⁵⁰

²⁴⁸ *Mālik al-mulk* (مالك الملك) signifie le Maître du monde, l'un des Noms de Dieu.

²⁴⁹ Le mot *rajā'* (الرجاء) qui signifie l'espoir, porte une signification particulière chez les soufis. Cette notion représente une station dans leur parcours mystique. L'espoir traduit une certaine faiblesse et apparaît comme un sentiment ressenti pour éviter le désespoir et le découragement. Il se présente donc comme une bonne thérapie contre la peur excessive qui pourrait s'emparer du disciple.

Ce poème représente un nouveau genre dans la poésie soufie : *al-'isti'tāf* (الإستعطاف) ou la sollicitude de la bienveillance divine. Le poète a transmué son poème en prière. Par cette invocation, il espère obtenir le *šifā'* (الشفاء) ou la guérison²⁵¹ de ses souffrances - comme il le mentionne à la fin du premier vers. Nul espoir alors sinon de faire appel à la clémence divine pour se soulager de ce fardeau qui pèse sur sa conscience.

En ce qui concerne la forme, et pour accentuer le timbre implorant, le poète a choisi une rime précédée par la voyelle longue (ā) et prolongée par la voyelle longue (ī) : une rime riche en son et en émotion. Le poète peut ainsi libérer ses soupirs à la fin de chaque vers. Un son qui monte puis retombe de nouveau pour marquer la toute soumission du serviteur devant son créateur, sa dépendance et sa sollicitude incessante envers Lui.

رَبِّ بِحَقِّكَ وَالشَّفِيعِ مُحَمَّدٍ عَجَّلْ بِفَضْلِكَ يَا رَحِيمُ شَفَائِي

1- Par l'intercesseur Muḥammad et par toi Dieu

Apaise mes souffrances ô Miséricordieux

ولئن عصيت فليس من عجب إذا غفر الحليم رذائل السفهاء

2- Si j'ai désobéi, ce n'est guère étonnant

Que Le Clément pardonne les péchés d'insolent

وأنا السفيه حقيقه إذ لم أكن متأدبا لك شاكر النعماء

3- Insolent je suis, en vrai, et sans convenance

²⁵⁰ Par l'espoir, le poète sollicite *ar-rahma* (الرَّحْمَة) : la Clémence ; et *'afw* (العفو) : indulgence. Il s'agit de deux caractéristiques de Dieu d'où Ses deux noms Le Tout et Très Miséricordieux (الرَّحْمَن الرَّحِيم) par lesquelles le récitant débute chaque sourate du Coran.

²⁵¹ Par guérison, on entend ici la guérison des maladies de l'âme ; autrement dit les défauts moraux. Le serviteur essaie de se débarrasser de ses défauts cités ci-après dans le poème.

Et ingrat envers tes immenses opulences

لؤمي بما تسديه أصبح واضحاً منه إزاري في الوري وردائي

4- *Mon déshonneur devint alors bien apparent*

*J'en fais cape et couverture parmi les gens*²⁵²

²⁵² Dans ce vers, nous percevons une allusion au ḥadīṭ qudsī (parole de Dieu rapportée par le Prophète Muḥammad : « *la fierté est ma couverture et la grandeur est ma cape ; celui qui veut les partager avec moi, je l'enverrai aux enfers* » (الكبرياء ردائي والعظمة إزاري فمن نازعني واحداً منهما قذفته في النار)). Dans ce dernier vers, al-Ḥarrāq réutilise les mêmes termes cités dans le ḥadīṭ ; c'est-à-dire le mot *ridā'* (رداء) que nous avons traduit dans ce contexte par *cape* et *'izār* (إزار) un tissu qui couvre la moitié inférieure du corps ; il signifie ainsi que personne ne devrait partager la fierté et la grandeur avec Dieu. *Fi al-warā* (في الوري) parmi les gens, c'est-à-dire au regard de tout le monde : péchés affichés qui sont considérés comme des actes gravissimes par leur apparence avant même d'être graves en tant qu'actes en soi. Comme cité dans un autre ḥadīṭ du Prophète : « toute ma communauté est pardonnée sauf ceux qui affichent leurs péchés » (كل أمتي معافي إلا المجاهرين) cité chez Muslim et al-Buḥārī.

Ce présent poème traite d'un thème qui constitue un des piliers de la poésie soufie : « La Réalité muḥammadienne ». Selon cette perspective, le Prophète Muḥammad ne représente pas seulement un modèle, mais la véritable raison de la création comme on le voit dans les œuvres d'Ibn 'Arabī dans ses œuvres.

Les vers qui suivent énumèrent les qualités bien spécifiques du dernier Prophète. Par ses qualités transcendantes il représente la vraie limite entre le divin et l'humain. Ainsi, la « Lumière muḥammadienne » devient « la « Réalité muḥammadienne » qui se situe entre al-Ḥaqq (Dieu) et al-ḥalq (créature).

أولى الوجود بقربه من ربّته حقاً وأزكاهم لديه قائلًا

1- *Le plus méritant d'approcher son Seigneur*

En effet, et le plus pur des locuteurs

إذ كان منه قاب قوسين أو أدنى نى حيث لا غير المهابة فاصلاً

2- *Quand il était seulement à quelque distance*²⁵³

*Où nul ne les séparait sauf la magnificence*²⁵⁴

حذف الوسائط إذ رأى محبوبه مرءى برؤيا العين أصبح كاملاً

²⁵³ L'expression arabe *qāba qawsayn* (قاب قوسين) littéralement *deux portées d'arc* ; signifie à deux pas de /tout près /imminent. L'expression (قاب قوسين أو أدنى) : « à deux portées d'arc ou plus proche encore » est citée dans le Coran (LIII, 9) pour désigner l'approche du Prophète de Son Créateur. Reprendre l'expression coranique ici, n'est pas seulement une figure stylistique pour embellir le texte ; mais aussi une preuve irréfutable de ses qualités, compte tenu de la référence (Le Coran). Par ailleurs, l'expression corrobore l'idée que al-Ḥarrāq soutient, c'est-à-dire exprimer une certaine annihilation sans pour autant prétendre une *unification totale* (الإتحاد) puisque le *qāb* selon *al-Mu'ğam aṣ-ṣūfi*, 'Abd al-Mun'im al-Ḥanafī, p. 198) est le lieu du rapprochement tout en gardant le caractère de la différenciation ; alors que la station du *adnā* (أو أدنى) : « ou plus proche encore » est le lieu de l'extinction dans la contemplation.

²⁵⁴ Le mot *mahāba* (مهابة) porte à la fois le sens de majesté, de peur, et de splendeur.

3- *Il leva les voiles quand il vit Son aimé*

Et quand Sa vue se fit, il le rendit parfait

ولذلك من علم الحقيقة منزلٌ أضحى جميع الخلق عنه نازلاً

4- *Il atteignit donc le degré de vérité*

Que nul être humain à part lui n'a arpenté

إذ علمه بالله حساً خصلة قد صيرته على الأفاضل فاضلاً

5- *Dont sa connaissance perceptible de Dieu*

Et il en devint le meilleur des vertueux

أوحى له في قربه ما لا يرى لوح ولا قلم إليه شاملاً

6- *Il lui souffla à son approche l'invisible*

*Où on ne perçoit ni calame ni table*²⁵⁵

سرٌّ خفيٌّ لم يكن أحد له غير النبي من البرية قابلاً

7- *Un secret discret réservé au Prophète*

Devant lequel toute autre personne s'arrête

علم به انفردت حقيقة أحمدٍ ما إن يرى أحدٌ إليه واصلاً

8- *Science d'Ahmad que s'approprie sa vérité*²⁵⁶

Et que nul autre humain ne pourrait accoster

²⁵⁵ Le calame du mot arabe *qalam* (قلم) signifie le roseau taillé qui servait d'outil d'écriture dans l'Antiquité. Le *qalam* jouit d'une signification particulière dans la culture arabo-musulmane ; d'abord, *al-Qalam* est la première des créatures de Dieu et il se charge, sur Son ordre, de rédiger le destin sur le *lawh* (لوح) justement : la table (voir l'interprétation de la sourate *al-qalam*). Ensuite, le calame va prendre une dimension quasi sacrée avec le développement de l'art calligraphique dans le monde arabe depuis les Omeyyades et jusqu'aux nos jours.

²⁵⁶ La Vérité muhammadienne ou *al-ḥaqīqa al-muḥammadiyya* « الحقيقة المحمدية » constitue la pierre angulaire de la pensée soufie. Ce concept apparaît déjà avec al-Ḥallāḡ mais c'est avec Ibn 'Arabī qu'il va prendre son ampleur. Ce dernier va constituer ce concept soufi à partir d'un ḥadīth du Prophète qui dit : « j'étais Prophète, et Adam entre l'esprit et le corps encore » c'est-à-dire sa *Réalité* précède toute créature comme le montrent d'autres ḥadīth-s. Eric Geoffroy souligne tout de même qu'« il faut distinguer entre le thème initial de la « Lumière » du Prophète, qui a de solides appuis scripturaires (Coran et surtout ḥadīth-s), et son extension métaphysique en tant que *Réalité* », moins compréhensible par le commun ». *Le Soufisme, voie intérieure de l'Islam*, p. 76.

إِذْ مَنْ يَرَىٰ بضميره شيئاً يكن
عند الذي بالعين أبصر ذاهلاً

9- *Celui qui voit un fait avec sa conscience*

Apparaît à l'œil nue une magnificence²⁵⁷.

²⁵⁷ Le soufisme en tant que science de l'intérieur ou '*ilm-u -l-bāṭin* « علم الباطن » permet de dévoiler certaine vision qui n'est pas à la portée de tout le monde.

Le poème (32) est le deuxième poème le plus long de ce recueil après la *tā'īyyah*. Mais contrairement à cette dernière, il est consacré à un seul thème ; Un thème majeur dans la pensée soufie : la *vérité muḥammadienne*²⁵⁸ Supplier Dieu et quémander Muḥammad en permanence montrent la dépendance du poète à son Créateur et son attachement pour le Prophète-Intercesseur. Cet enchaînement d'imploration au milieu du recueil, rappelle la thématique principale du poète : une supplication incessante qui relie l'espérance au soulagement.

Il n'est pas sans importance de préciser ici que le son de la rime (*ā'ī*) est une succession de voyelles prolongées qui traduisent une imploration vers le haut *ā* (ا) suivie d'une dépression traduisant sa faiblesse vers le bas *'ī* (ئي).

أحمد إني بجاهك عائدٌ ممّا عرى جسمي من الصّراء

1- *Ô Muḥammad !! Protège-moi par ta grandeur*²⁵⁹

Et de mon corps éloigne les tissus du malheur

ولقد دعوتك حين جئت كربتي ولم ألف غيرك كاشفا لبلائي

2- *Je t'implore donc quant à ma grande détresse*

Qui d'autre, à part toi, dissiperait ma tristesse ?!

والحال إن عظمت فلا يُدعى لها إلا العظيم وأشرف الشّعاء

²⁵⁸ C'est l'Essence avec sa création primitive (هي الذات مع التعين الأول). Voir *al-Mu'ğam aṣ-ṣūfī*, p. 79.

²⁵⁹ Le vocatif (أ) est utilisé ici pour appeler une personne qui est proche contrairement à (يا) qui est utilisé pour appeler une personne plus lointaine. Cela montre la proximité –spirituelle- avec le Prophète Muḥammad.

3- *Grands-hommes, nous prions pour les peines majeures*

Et tu es, le plus noble des intercesseurs

وحشا يرى بأساً عُيِّدَ قد غدا مستصرخا بك ساكن البطحاء

4- *Non ! Jamais il ne sera déçu ce valet*

Qui appelle au secours l'Habitant de la vallée²⁶⁰

كلّاً فمعتقدي وأنت المجتدي أن لا أرى همّاً وأنت جلائي

5- *Non, Jamais !! Tu es ma foi et mon protecteur*

Nul malheur ne m'atteint en étant mon sauveur

يا أكرم الرُّسُل الكرام ومن به جُلِّيتُ كرب الأُولين سوائي

6- *Le plus noble des prophètes et grâce à lui*

Toutes les afflictions des précédents s'enfuient

ماذا بأول هائل فرجته بعناية تسمو على الجوزاء

7- *Que dit-on de ta résolution pour les maux*

Avec une grâce qui surpasse les Gémeaux²⁶¹

ما ضاق جاهك بالعظائم كلّها عند المهيمن أكرم الكرماء

8- *Ta grande dignité couvre tout désastreux !*

Auprès de Dieu car tu es le plus généreux

سيّما جرائم مذنب قد غره حلم الإلاه وكثرة الآلاء

9- *Surtout les délits d'un pécheur qui se leurre*

De l'indulgence de Dieu et de Ses faveurs

أنت الملاذ إذا الورى دهمتهم نار الهموم وشدة اللأواء

²⁶⁰ Un des surnoms du Prophète Muḥammad. Al-Baṭḥā' (البطحاء) la vallée, signe d'abondance et de largeur.

²⁶¹ Constellation des Gémeaux

10- Tu es le havre quand sur les êtres humains

Fusent les feux de l'angoisse et le vif chagrin

وتقاصرت همم الكرام وحلقوا طرّاً ببابك واسع الإعطاء

11- Les plus nobles n'atteignirent ta dignité

Et qu'émandèrent tous ta générosité

فغدوت تشفّع للجميع لينشر الـ رحمان حمدك في أجلّ لواء

12- Loué ! Ton intercession rayonna sur (la terre entière) ou (tout l'univers)

*Quand Dieu l'étendit sous la meilleure bannière*²⁶²

فأرحتهم لله لا ليد لهم سلفت إليك بسالف الأناء

13- Tu les soulageas alors tel un bienfaiteur

Et nullement par un retour de débiteur

وكذا فعالك كلها إخلاصها يعلو بفضلك كلّ ذي حسناء

14- Ainsi, furent tes actions de sincérité

Qui anoblissent tout homme de probité

يا من أقام جدار قوم حسبة كمخْلِصِ الجمّا من الحوباء

15- Tu sépare les gens pour les protéger

Comme pour sauver le démuné des péchés

فيمنّ حباك بكلّ فضل ناتته وأضاء بنورك سائر الأرجاء

16- Par Celui Qui t'as orné de toute grâce

*Et, de ta lumière, Il éclaira toute face*²⁶³

وأعزّرتبتك الشريفة فوق ما والله تفهم جلة العلماء

²⁶² C'est-à-dire louange à Dieu qui a fait de ton existence la cause de l'intercession pour tout le monde en étendant tes valeurs (حمدك) sous la meilleure bannière ; celle de la nouvelle religion.

²⁶³ Par les lumières divines, on entend les sciences ésotériques qui illuminent les fidèles et les guident vers le droit chemin.

17- *Qui éleva donc ton rang à son comble*

*Bien au-dessus des esprits les plus nobles*²⁶⁴

وأفاض جودك في العوالم كلها وأعار فضلك جملة الفضلاء

18- *Ta générosité combla terre et cieux*

Et de ta faveur puisèrent les vertueux

ومحى بوجهك ظلمة الإشرار وأسـ تتبقى بسرّك قائم الأشياء

19- *Par ta grâce, Il essuya les nuits d'impunité*

*Et par ton secret Il maintient toute entité*²⁶⁵

عجل إغاثة مذنب قد صار من وضر الجرائم في أشدّ بلاء

20- *Délivre donc, au plus tôt, ce pécheur infime*

Qui, de par ses turpitudes, toucha l'abîme

مالي لرفع الصّر عني حيلة يا مصطفى إلا إليك ندائي

21- *Comment pourrai-je alors repousser le malheur*

*O l'Élu*²⁶⁶ ! *Sinon, le recours à ta faveur*

ولئن زِدْتُ وأنت أفضل شافعٍ ترحى شفاعته فمن لشفائي

22- *Si tu m'abandonnais ô toi qui intercède*

Qui meilleur que toi m'apporterait le remède

حاشا وكلّا أن تُخَيِّب سائلا قد حلّ منك في أعزّ فناء

23- *Jamais tu ne refouleras un demandeur*

Qui foulera ta cour.. Ô meilleur Protecteur !

²⁶⁴ La station prophétique reste loin de toute atteinte. Dans la nuit de destin, le Prophète réalise le voyage nocturne qui lui permettra d'accéder au domaine divin jusque-là défendu à tout être humain.

²⁶⁵ Par le secret, on désigne les mystères ésotériques dont les soufis font souvent référence. Et grâce à ce mystère on comprend l'équilibre de l'existence et l'harmonie des créatures.

²⁶⁶ Al-Muṣṭafā (المصطفى) : l'élui) qui veut dire choisi également est l'un des surnoms du Prophète Muḥammad.

والجود شيمتك الكريمة والحيا وجلائل الرّحمات للضعفاء

24- *On compte de tes vertus largesse et pudeur*

Et accueillant les impuissants avec douceur

صلى عليك الله يا خير الورى كلّ الصّلاة وآلك النّبلاء

25- *La Paix de Dieu soit sur toi ô toi le plus noble*

Ainsi que sur tes proches les plus vénérables

ما أضحك الرّحمان سنك عندما تو لي الجزيل بكفك المعطاء

26- *Qu'elle fut grande ta joie par le Clément*

Lorsque tu tends ta main aux dons opulents²⁶⁷

رّبّي به وبآله وصحابه والأنبياء وسائر الصّلحاء

27- *Par lui, par sa famille ainsi que ses prochains,*

O Dieu ; et par les Prophètes et tous les saints²⁶⁸

وبحقّ ذاتك سيّدي وكمالها وصفاتها العليا وبالأسماء

28- *Par Toi, Seigneur, et Ton Esprit excellent*

Par Tes attributs absolus et tous les noms²⁶⁹

كُفّ الأذى عني بفضلك عاجلا واغفر رذائل أسفه السّفهاء

29- *Par ta grâce écarte le mal de mon chemin*

Et pardonne les péchés des plus mutins

أنت الغنيّ عن العبيد جميعهم وأنا لفضلك أفقر الفقراء

²⁶⁷ Par la grâce de Dieu le Prophète Muḥammad, par sa générosité matérielle et spirituelle, représente la clémence divine sur terre. Certains soufis affirment que son existence est la raison de toute création d'où la notion de « la vérité muḥammadienne ».

²⁶⁸ Au nom du Prophète et des plus proches, le poète sollicite l'intercession qui pourrait le sauver tout en s'adressant à Dieu Lui-même comme le montre le vers suivant. Il faut préciser ici que cette imploration est adressée en fin de compte à Dieu puisque la demande indirecte ou par le biais d'un saint -chose très fréquente dans les mausolées- est un acte interdit en Islam.

²⁶⁹ Par les Noms, on entend les 99 Noms de Dieu (أسماء الله الحسنی).

30- O Toi Le Suffisant²⁷⁰ de tous Ses dévotieux

Face à Ta grâce je suis le plus nécessaireux

ولقد وقفت بباب عفوك راجياً منك الرضى يا أرحم الرُحماء

31- J'implore au seuil de Ta porte, ô Maître des cieux,

Pardon et béatitude, ô Miséricordieux

فارحم ولا تردد فأني لم أجد رباً سواك مخلصي من دائي

32- Pardonne et accepte mes vœux par Ta faveur

Nul, à part Toi, ne soulagera mes douleurs²⁷¹

والحال ضاقت بي ولم أر نافعاً إلا الرجوع لأكرم الكرماء

33- Mon état s'aggrave et je ne vois d'avantageux

Que de faire recours auprès du plus Généreux

من تصغر الزلل العظائم عنده إذ هو حقاً أعظم العظماء

34- Auprès de Lui s'effacent mes péchés majeurs

Puisqu'Il est, en effet, le Maître des seigneurs

ويعامل العاصي وإن زلت به أقدامه في مهواة البلواء

35- Et si l'insurgé chancelait dans la vallée

Des turpitudes, Dieu ne le quitterais jamais

ربُّ غفور لو يُواخذ خلقه لم يُبق دياراً من الأحياء

36- Si Le Clément Seigneur jugeait Ses créatures

Il n'épargnerait personne dans la nature²⁷²

²⁷⁰ Al-Ġaniyy (الغني) attribut divin. Celui qui n'a besoin de personne. Le Suffisant par Soi.

²⁷¹ Le poète demande pardon au seul sauveur et l'ultime recours puisqu'Il est le Dieu Unique et à Lui revient toute créature.

²⁷² C'est-à-dire si Le Seigneur jugeait chacun par ses actes, personne n'échapperait à Son châtement. Mais Sa Clémence s'étend sur toutes Ses créatures pour les pardonner.

لكنه غمر الجميع بجوده والحلم يُرغم أنفس اللؤماء

37- Mais, Il les combla de Sa générosité

Et l'esprit fourbe céda à Sa charité

Déguster l'amour divin, en être digne et fournir des sacrifices pour le mériter, ce sont quelques-unes de ces qualités qui caractérisent le comportement du fidèle. « Aimer », dans le langage soufi, c'est donner sans attendre une récompense, car le but serait ce lien avec l'Existence et le ressenti de cette expérience amoureuse. « Aimer » Dieu, c'est s'y dévouer et s'émerveiller à chaque instant devant la création qui reflète Son Existence.

La partie formelle du poème ne fait que confirmer la partie sémantique pour assurer cette harmonie entre le sens et les sons ; comme nous avons pris l'habitude de le constater dans les textes d'al-Ḥarrāq. Écoutons l'allitération de la consonne (ل)²⁷³ répétée cinq à six fois dans chaque vers qui exprime une sorte de supplication attendrie, ainsi que la répétition de la consonne (و) (entre 3 et 5 fois dans chaque vers) qui ouverte à la fin de chaque vers, interprète justement, avec sa forme circulaire ; cet éperdument. Expirer, avec la consonne (و), c'est arriver au bout du soulagement. Précédée à chaque fois par un (a) ou par un *a* prolongé (*ā*), elle confirme cette fin apaisante.

نحن في مذهب الغرام أدلّه إن أقمنا على الحبيب أدلّه

1- Sur la voie de l'amour, on serait méprisable

Si on prospectait une preuve pour l'Amable²⁷⁴

كيف يظهر للعقول سواه وسناه كسى العوالم جملّه

2- Comment la raison verrait autre que Lui

Si, dans tout l'univers, Sa lumière luit

²⁷³ Comme le *nūn* (نون), le timbre phonétique de la consonne *lām* (لام) laisse ressentir une sorte de sentiment plutôt triste.

²⁷⁴ L'amour mystique jaillit du cœur ; il se base essentiellement sur le ressenti gnostique du soufi et non pas aux données logiques ou connaissances concrètes.

فتراه في كل شيء تراه فهو الكل دائماً ما أجلة

3- Tu L'aperçois dans toute chose que tu vois²⁷⁵

Il est Le tout, toujours magnifié qu'Il soit

فأفن فيه صبابةً وهياماً إنما الصبُّ من يعيش موله

4- Fond toi en lui en l'aimant passionnément²⁷⁶

Car le vrai amoureux, vit éperdument

²⁷⁵ C'est-à-dire Celui dont rien n'est au-dessus de lui et rien n'est au-dessous. Il existe sans lieu. Lui, l'Exalté, Son Existence apparaît claire par Ses signes et Il est libre des illusions d'un corps.

²⁷⁶ Ce vers évoque le concept de l'anéantissement en Dieu *al-fanā'* (الفناء) que nous avons déjà traité auparavant.

Deux caractéristiques divines sont mises en valeur dans ce poème : L'Apparent et Le Caché. Autrement dit, L'Extérieur et L'Intérieur. D'où l'Unicité de Dieu : source de joie pour notre poète qui voit en chaque détail de l'univers une preuve de Son omniprésence et toute occasion est bonne pour louer Sa magnificence. Ces deux caractéristiques ne définissent pas seulement deux attributs divins, ils déterminent en plus le rapport des êtres avec leur Créateur puisqu'Il est Présent, en permanence, par Sa création malgré Son absence visuelle.

ليس للغير إن ظهرت وجودُ وإذا ما بطنت أنت فريدُ

1- *L'univers s'anéantit à Ton apparence*

*Tu es, certes, L'Unique dans Ton absence*²⁷⁷

كل من رام أن يرى ظاهرا غيبُ رك أو باطنا فعندي بعيدُ

2- *Celui qui espère, autre, que Ton apparence*

*Ou Ta dissimulation, n'obtiendra, qu'errance*²⁷⁸

يا سنا الكلّ إن شهدناك يوما فهو يوم من الزّمان سعيدُ

3- *Si on voyait, un jour, Ton halo apparent*²⁷⁹

²⁷⁷ Ce vers relève deux caractéristiques de Dieu l'intérieur / extérieur. Al-Zāhir (الظاهر) signifie le Présent Apparent par ces manifestations dans l'univers. Al-Bātin (الباطن) signifie l'intérieur caché ; conçu par les fins esprits et les pensées subtiles. Cela évoque l'ésotérisme des soufis adeptes de la méthode gnostique pour la connaissance de Dieu.

²⁷⁸ Les deux Noms-attributs de Dieu : Al-Batin (الباطن) Le Caché et al-Zāhir (الظاهر) Le Manifeste. Ces deux attributs à Dieu le caractère de Celui dont rien n'est au-dessus de lui et rien n'est au-dessous. Il existe sans lieu. Lui, l'Exalté, Son Existence apparaît claire par Ses signes et il est libre des illusions d'un corps.

²⁷⁹ Ici allusion au quatre-vingt treizième nom de Dieu qu'est la *Lumière* (النور) ; c'est-à-dire la lumière qui guide. Une lumière de toute chose comme il est mentionné dans le Coran : « Dieu est la Lumière des cieux et de la terre » (الله نور السموات والأرض), (le Coran (sourate la Lumière, verset : 35). Il faut cependant différencier deux sortes de lumières divines : celle qui est caractéristique ; c'est-à-dire celle qui fait partie de ses attributs. Et une deuxième que le fidèle peut atteindre avec l'adoration et la sincérité et qui lui sert de guide justement.

Il serait, sûrement, la joie de tous les temps

إِنَّ لِلنَّاسِ كُلِّ عَامٍ لِعِيدٍ مِنْ وَكَلَّ وَقْتًا لَنَا بِكَ عِيدٌ

4- Les gens célèbrent deux fêtes de l'an²⁸⁰

Et je fête, pour Toi, chaque instant.²⁸¹

²⁸⁰ Allusion aux deux fêtes religieuses chez les musulmans : la fête de la rupture du jeûne, à la fin du ramadan (عيد الفطر) et la fête de sacrifice du mouton (عيد الأضحية).

²⁸¹ La présence divine dans le cœur du fidèle représente sa vraie joie permanente. Chaque instant donne sens à son existence et réjouit son esprit.

Dans ce poème al-Ḥarrāq évoque plusieurs concepts soufis comme l'Essence (الذات), l'annihilation (الفناء) la Présence contemplative (الشهود)... des concepts qui forment l'épine dorsale de la pensée mystique en Islam. Des concepts qui ont, par ailleurs, suscité beaucoup de débats et ont attisé les feux du conflit entre soufis et ouléma (علماء الشريعة). Al-Ḥarrāq traite ce sujet avec beaucoup de prudence et de délicatesse. Ainsi, il n'ira pas jusqu'au concept de (مبدأ الحلول): *l'incarnation* ou *l'installation* comme l'a fait al-Hallāğ auparavant.

أكثر العاذلون فيك ملامي
عَلَّهم يُطفئون نار غرامي

1- *Les censeurs me réprouvent sans interruption*

En espérant tarir l'ardeur de ma passion

وتباهوا بأنهم عيروني
بجنون وحيرة وهيام

2- *Et ils se vantent de m'avoir imputé*

*Amour, folie ainsi que perplexité*²⁸²

ورأوا أن ذاك يُسلي فؤادي
عن هواكم وذاك محض حرام

3- *Ils espéraient, ainsi, cesser mon affection*

Pour vous. Voilà donc une étrange interdiction ?!

كيف أسلو وأنتم الرّوح منّي
ودمائي حقيقة وعظامي

4- *Comment oublierais-je cette âme qui me hante*

Elle qui est sang et os de mon être -sans doute

²⁸² Les différents aspects d'extase qui s'emparent du soufi dans son exaltation spirituelle. Ces attitudes euphoriques, considérées comme preuve de cet amour mystique, sont souvent critiquées par les gens et même par certains savants de la loi (de la charia).

قد سرى ستركم قديما بكلي فقعودي إذن بكم وقيامي

5- *Jadis ! quand Ton secret s'installa en moi*²⁸³

Tous mes actes se vouaient alors à Toi

وعزلتم عن الوجود وجودي بشهودي وجودكم في انعدام

6- *Quand Tu séparas mon être de l'univers*²⁸⁴

Je découvris Ta propre existence en chimère

ثم من بعد ذلك أيقظتموني فانتبهت بفضلكم من منامي

7- *Tu me submergeas ensuite de ce sommeil*

Et, grâce à Toi, de mon rêve je me réveille

فإذا بالفناء قد كان وهما قد عراني كسائر الأوهام

8- *L'annihilation ne fut donc qu'une fiction*

Qui me couvrit comme toutes les illusions

فأراني بأنني كنت غيرا وتحوّلت بعده لمقامي

9- *Je me voyais donc comme différent*

Et je regagnai après tout mon rang

وأنا لست في الحقيقة غيرا أو للغير دونكم من قيام

10- *Car je ne suis, en effet, nullement un autre*

Et seulement pour Toi mon corps se verra poindre

حكمة الشرع أثبتتني لما سمّت الكون كلّه بأسامي

11- *Ta sagesse approuva mon existence quand*

Elle nomma tout l'univers avec mes noms

²⁸³ Passer de la troisième personne à la deuxième personne est une figure de style très courante dans la poésie d'al-Harrāq ; elle permet d'attirer l'attention du lecteur sur l'importance de la demande au moment du passage à l'adresse.

²⁸⁴ C'est-à-dire qu'il se trouve dans la station de dévoilement à cause de sa séparation avec le monde sensible dans lequel il est emprisonné pour accéder au monde des connaissances.

ونفى جملي انفرادك بالذات والأفعال والنوعوت العظام

12- *Je m'anéantis alors face à Ta qualité*

*Unique en Essence et particularités*²⁸⁵

وإذا كنت في الحقيقة فرداً استحالت حقائق في الأنام

13- *Et si, en vérité, j'étais unique ;*

Des vérités, se verraient en public

²⁸⁵ Le mot *dāt* (الذات) dans ce vers signifie ce qui est propre à Dieu ; Son Essence et Ses attributs uniques.

Ces quintils exhalent un air à la fois doux et douloureux. L'expérience amoureuse porte la douceur andalouse dans sa forme et la douleur passionnelle dans son sens. Le poète-amoureux doit endurer les supplices de son expérience amoureuse sans aucune plainte.

La rime en *nun* (ن), du premier et du troisième quintils, traduisent la mélancolie du poète et ses gémissements. En revanche, la rime du deuxième quintil crée en plein milieu du poème une perplexité avec la rime K (ك) ; une consonne dure et perturbante. La douceur amoureuse du *nūn* (ن) peut-il contenir la perplexité douloureuse du (ك) ?!!

Il faut signaler aussi que les deux derniers vers de chaque quintil, qui sont emprunté d'une autre poésie et qui s'appellent *taḍmīn* (التضمين)²⁸⁶ ont pris un autre sens plus sacré et plus fin dans leur nouveau contexte.

الزم الصبر إن تعشقت حسنا وارتضيه ولو تهشمت بينا
وإذا بُحت بالصباية قلنا (إن شكوت الهوى فما أنت منا)
(أحمل الصدَّ والجفا يا مُعنى)

1- *Patience ! Si tu te passionnes pour l'agrément*

Admets-le même si tu fonds d'éloignement

2- *Si tu révèles tes maux d'amour ou en souffres*

(Nous dirons : si tu pleures, tu n'es plus des nôtres)

3- *(Accepte oubli et ingratitude ô souffrant)*

²⁸⁶ *At-taḍmīn* (التضمين) : la citation est une figure de style très fréquente chez les poètes d'al-*muwaššah* et des quintils. Elle consiste à insérer un verset coranique, un hadit du Prophète ou un vers poétique célèbre dans le but d'embellir son texte ou pour des raisons thématiques. Ici, ce sont les deux derniers vers mis, entre parenthèse, à la fin de chaque quintil.

فأسير الغرام ليس يُفكُّ لا يكنُ فيه عندك الذمُّ شكُّ
والمملُّ في ملة الحبِّ شركُّ (تدعي مذهب الهوى ثم تشكو)
(أين دعواك في الهوى قل لي أيننا)

4- *Captif d'amour et privé d'indépendance*

Tu seras, ne doute plus de telles évidences

5- *Languir d'amour est, en effet, association*²⁸⁷

(Tu prétends la passion et t'inspires compassion !)

6- *(Dis-moi donc où sont tes preuves où sont ?!)*

فاجتنبنا إذا كرهت جفانا وأتبع مَنْ في حيننا قد توانى
واتركن أمرنا وباعدُ بهانا (لو وجدناك صابراً لهوانا)
(لمنحناك كل ما تتمنى)

7- *Pars alors et épargne-toi notre indifférence*

Suis ceux qui se lassent de notre véhémence

8- *Abandonne sinon notre vénération*

(Si digne tu étais de notre exaltation)

9- *(On t'aurait accordé tout délice tentant)*

²⁸⁷ L'amour divin doit être sincère et pur ; unique et incomparable. La joie permanente est caractéristique de l'amour sacré dont on ne se lasse jamais ; et c'est cela qui le différencie de l'amour humain temporaire et éphémère.

Volonté supérieure et pouvoir absolu deux attributs divins traités dans ce poème. Ces qualités majeures montrent la dépendance du fidèle à son Seigneur et l'astreint à solliciter Sa protection et à implorer Sa Miséricorde.

On retrouve la forme rimique habituelle chez al-Ḥarrāq quand il évoque la prière. A savoir, la voyelle (ā) prolongé par la voyelle longue ; suivie de la consonne (n) doté d'une *kasra* prolongée (ī) : (ـاني) une imploration vers le haut portée par une âme brisée.

عبدنا إنا الأعزّة حقاً ولنا أمر كلّ قاص وداني

1- *Fidèle !! Je suis, en effet, le plus précieux*²⁸⁸

Qui régis le destin des terres et des cieux

إن نشأ نهلك الملوك جميعاً ويؤرى من نشأؤه في أمان

2- *Si on veut nous dévasterons tous les rois*

Quant aux autres se verront en paix sous leur toit

ربنا أنت قد حبيتنا فضلاً فأجرنا كما أجبرت أمّ هاني

3- *O Seigneur accorde-nous Ta bénédiction*

*Octroie-nous, comme 'Ummu Hānī*²⁸⁹ *Ta protection*

²⁸⁸ Comme la plupart des noms de Dieu, ce nom-attribut désigne à la fois plusieurs caractéristiques : précieux, inaccessible et irrésistible ; qui a le pouvoir absolu.

²⁸⁹ Allusion à l'histoire d'Um-Hānī (cousine du Prophète) avec son frère 'Alī b. Abī Ṭālib (cousin du Prophète) ; ce dernier poursuivit deux ennemis du Prophète protégés dans sa demeure. Um-Hānī intercédait pour ces deux ennemis en faisant appel au Prophète lui-même qui lui accorda volontiers sa protection ; et les deux hommes se convertirent à l'Islam par la suite.

L'un des poèmes les plus célèbres d'al-Ḥarrāq pour ses symboles et ses allusions mystiques. Empruntant le thème de l'amour 'udrit (الحب العذري), le poète fait allusion à plusieurs états d'esprit pour imager, avec toute la subtilité linguistique et métaphorique, la contemplation divine (المشاهدة).

La rime avec le R roulé (ر), qui fait vibrer les esprits, traduit justement cet état d'égarement qui noie le poète dans un état de transe.

أماطت عن محاسنها الخمارا فغادرت العقول بها حيارى

1- Elle se dévoila en découvrant ses beautés²⁹⁰

En laissant l'esprit par l'extase s'emporter

وبنت في صميم القلب شوقاً توقد منه كل الجسم نارا

2- Et sema dans le cœur une ardeur

Dont tout le corps s'enflamme en chaleur ?!

وألقت فيه سراً ثم قالت أرى الإفشاء منك اليوم عارا

3- Elle y posa alors un secret et dit :

Le dévoilement t'est à présent interdit

وهل يستطيع كتم السرّ صبّاً إذا ذكر الحبيب لديه طارا

4- Comment l'amoureux peut-il garder un mystère

Alors qu'il tremble au simple rappel de sa chère

به لعب الهوى شيئاً فشيئاً فلم يشعر وقد خلع العذارا

²⁹⁰ Le vocatif (أ), utilisé ici, est désigné pour appeler quelqu'un de proche contrairement à (يا) utilisée pour désigner une personne plutôt loin. Cela montre la proximité -spirituelle- du Prophète Muḥammad.

5- *Peu à peu l'amour lui joua un tour*

*Et sans conscience il ôta tous les mors*²⁹¹

إلى أن صار غيباً في هواها يشير لغيرها ولها أشارا

6- *Jusqu'à ce que, évanouit dans la passion*

En visant ailleurs, à elle fasse allusion

يغالط في هواها النَّاسَ طُرّاً ويُلقِي في عيونهمُ الغبارا

7- *Il trompe en son amour la terre entière*

Et il couvre ainsi les yeux de poussière

ويسأل عن معارفها التذاداً فيحسبه الورى أن تمارا

8- *Quand, par plaisir, Sa connaissance demanda*

On croyait, à tort, que de Ses propos douta

ولو فهموا دقائق حبّ ليلي كفاهم في صبابته اختبارا

9- *S'ils devinaient les subtilités de Layla*

Ils comprendraient mieux son épreuve et son état

وإذا يبدو امرؤ من حيّ ليلي يذلّ له وينكسر انكسارا

10- *Quand il vit un habitant du clan de Layla*

*Il se soumit à lui et il s'y attacha*²⁹²

ولولاها لَمَا أضحى ذليلاً يقبل ذا الجدار وذا الجدارا

11- *Et sans elle, il ne serait pas vétilleux*

*Baisant les murs fou d'elle et amoureux*²⁹³

وما حُبّ الدّيار شغفن قلبي ولكن حُبُّ من سكن الدّيارا

²⁹¹ Les mors ici désignent l'intellect qui rappelle à la conscience et à la raison.

²⁹² Devenir complètement dépendant de son aimée.

²⁹³ Le fou-amoureux qui poursuit les traces de sa bien-aimée en embrassant les murs et le sol sur laquelle elle a foulé.

12- *Ce n'est nul les loges qui s'emparent de mon cœur*

Mais l'amour de ceux qui occupent les demeures

ولمّا أن رأّت نُلّي إليها وحبّي لم يزد إلا انتشارا

13- *Quand elle vit alors mon humble attitude*

Et que mon amour croît comme d'habitude

وأحسب في هواها النّال عَزّاً وحقري في محبّتها افتخارا

14- *Et que je prends ma modestie pour dignité*

Et ma soumission, à son amour, pour fierté

أباحت وصلها لكن إذا ما غدونا من مُدامتها سُكاري

15- *Elle n'accordait sa présence uniquement*

Si, de sa liqueur, nous enivrons

شربناها فلمّا أن تجلّت نسينا من ملاحظتها العُقارا

16- *Nous bûmes alors et quand elle apparut*

Sa beauté nous fit oublier le bon cru

وكسّرنا الكؤوس بها افتتاناً وهمنا في المُدير ولا مُدارا

17- *Nous cassâmes donc les coupes par excitation*

Nous nous noyâmes en Lui sans exaltation

وصار الشُّكر بعد الوصل صحواً وأين الشُّكر من حسن العذارى

18- *Après l'union, de l'ivresse on émerge*

Que vaut l'ivresse face aux belles vierges !²⁹⁴

فدعني يا عدولي في هواها كفى شغفي بمن أهوى اعتذارا

19- *Laisse-moi donc ô censeur adorer ma Muse*

²⁹⁴ Beauté *ḥusn* (الحُسْن) degré d'élévation dans la station de la contemplation divine. De la même racine H.S.N (حسن) *al-iḥsān* : « bienveillance » prend une dimension ésotérique puisque selon la définition du Prophète « *al-iḥsān* c'est adorer Dieu comme si tu Le vois » : (الإحسان أن تعبد الله كأنك تراه).

Ma passion pour elle fut ma seule excuse

أتعذّل في هوى ليلي بجهلٍ لمن في حبّها بلغ القصارى

20- *Me reproches-tu la passion pour mon aimée*

Moi qui atteignis, en son amour, le sommet

فذا شيء دقيق لست تدري لدقته المشير ولا المشارا

21- *C'est une chose aussi fine qu'on n'y connaît*

Ni le désignant ni ce qui est désigné

به صار التّعدد ذا اتّحادٍ بلا مزج فذا شيء أحارا

22- *Dont la pluralité devint unicité*

-Sans mélange-²⁹⁵ cela crée perplexité

فسلم واتركن من هام وجدأ وما أبقى لصبوته استتارا

23- *Fléchis donc devant celui qui erre ardemment*

Et qui n'ensevelit plus son envoûtement

²⁹⁵ Ici le poète fait subtilement allusion au concept de l'annihilation tout en évitant, avec beaucoup de finesse, la théorie de (الاتحاد) : « union avec Dieu » qui a attiré des critiques virulentes aux soufis.

Les métaphores de ce poème, empruntant à la souffrance, à la supplication et à la passion, sont parmi des plus caractéristiques. Les champs thématiques que les poèmes du genre explorent sont ceux de l'éloge des qualités physiques et morales du disciple et les nombreuses allusions à cet amour-divin.

De point de vue phonétique, le son de la rime *nī* (ني) traduit un gémissement appuyé par un son nasal *n* (ن) cassé et prolongé par une voyelle longue (ī). Cela appuie la dimension thématique du poème : mélancolie, souffrance de la séparation...

هوى ذات المحاسن فرض عين ولو جبرت على التّسهيّد عيني

1- *L'amour des belles m'est un vrai devoir*²⁹⁶

Dût-il chasser le sommeil tous les soirs

وشبّت في الحشا بالتّيّه ناراً وحالت بين أهواني وبينّي

2- *Dans l'errance*²⁹⁷, *s'allume en moi un feu*

Qui me sépara de mes propres vœux

وهبها قد رمّت قلبي المعنى بأعراض يذيب الجسم منّي

3- *Qu'elle allume les chagrins de mon cœur*

Aux effets qui assaillent mon corps

فلم أبرخ مُقيماً في نراها أُعلل من رضاها بالتّمني

4- *Je ne quittais alors guère sa protection*

²⁹⁶ Le vocatif (أ) utilisé ici pour désigner une personne qui est proche contrairement à (يا) qui est pour une personne loin. Cela montre la proximité -spirituelle- du Prophète Muḥammad.

²⁹⁷ Dans sa dimension mystique, « l'errance » est une sorte d'extase où le disciple se voit hors de lui en s'imprégnant d'un état spirituel.

Et, en l'invoquant, j'espérais satisfaction

ويكفيني ارتياحاً في هواها لشوقي أن تقول إليك عني

5- *Satisfait de son amour serein, j'attends,*

Impatiemment, qu'elle me dise : vas t'en !

لأنّ خطابها سُؤلي ومن لي ولو بتوعُدِ إياي تعني

6- *Elle s'adresse à ma sollicitude et ce que j'ai*

*Même si en me menaçant elle me désignait*²⁹⁸

فلا والله ما الإيماء منها لإتلافي سوى جنّات عدن

7- *Par Dieu ! ses allusions qui m'incendient*

*Ne sont qu'une promesse de paradis*²⁹⁹

تلاشى صبُّها فظهرتُ فيها فما منها إليّ فهو منّي

8- *Je fonds d'amour pour elle et en elle on me voit*

*Et tout ce qui vient d'elle émerge donc de moi*³⁰⁰

وزال البين عتاً فامتزجنا فصرتُ بها إياها وهي أني

9- *Quand séparation disparut, on se mêle*

Elle résida donc en moi et moi en elle

ولو قالت عُبيدي ما افترقنا لأنّي عبدها عيني لعيني

10- *Je la suis dût-elle m'appeler « serviteur » !*

*Car Je suis son esclave, mes yeux pour mon cœur*³⁰¹.

²⁹⁸ L'objectif de poète c'est d'être sous l'attention de son Bien-Aimé.

²⁹⁹ Allusion aux illuminations divines que le mystique reçoit lors de sa contemplation.

³⁰⁰ Imprégné de l'amour divin, le soufi se perd dans son existence. Ce vers fait allusion à l'annihilation, sujet délicat entre les soufis et les oulémas.

³⁰¹ L'expression *mon œil* (عيني) en arabe veut dire *mon âme* (روحي) ou *mon cœur* (قلبي), on a choisi de la traduire ici par mon cœur ; ce qui donnerait quelque chose comme : *je sacrifie mes yeux* (ce que j'ai de plus précieux) *pour mon cœur* (ce que j'apprécie le plus). Sachant que le mot désigne aussi l'essence.

Ce distique, ciselé sur modèle de la célèbre *ḥamriyya* (خمريّة) : « poème bachique » d'Abū Nuwās³⁰², révèle les états d'esprit du poète soufi qui donnent accès au moment des illuminations *taḡalliyyāt*. Les termes matériels empruntés à la poésie bachique prennent néanmoins une dimension mystique évidente. Le poète chante l'union universelle, fruit d'une expérience spirituelle sous l'effet du vin mystique.

Deux vers suffisent pour prouver la détermination du poète à se donner à son amant et à se montrer prêt à franchir tous les obstacles en ignorant les reproches des réprobateurs. Pour le mystique, celui qui emprunte la voie de la passion divine ne se pose pas de question : son choix est assumé en plein gré ; quelles que soient les conséquences ! Ainsi, l'amant traite ses censeurs avec dédain en restant indifférent face à leurs reproches ; car le fait d'aimer est un but en soi.

أعادي في محبتكم عنولي وأبغض لائمي لو كان أمّا

1- *Je dis au réprobateur persistant dans ses reproches :*

Et pour votre amour je hais mon réprobateur,

وأزكب بحركم طلبا لحتفي ولست بقائل إمّا وإمّا

2- *J'emprunte la mer de passion³⁰³ où je me noie*

Sans hésitation en me disant soit ou soit³⁰⁴.

Ainsi, l'utilisation du poète pour le même mot serait une sorte d'homophonie (الجناس التام) le premier prend le sens réel et le deuxième le métaphorique.

³⁰² L'un des plus grands poètes de la littérature arabe classique de l'époque abbasside (747-815). Contemporain de Hārūn ar-Rašīd et compagnon de son fils al-'Amīn. Il fréquentait la cour califale à Bagdād. Libertin et amateur du vin, il se repentit à la fin de sa vie et écrit des joyaux de la poésie mystique.

³⁰³ En empruntant cette voie : la *mer* (signe d'abondance) de *passion* (éthique mystique) ; le poète se dirige vers sa mort *ḥatf* (l'extinction). Il oublie le monde des tentations et des désirs pour recevoir la Vérité.

³⁰⁴ Les deuxièmes hémistiches des deux distiques constituent le premier vers d'Abū Nuwās. Ce dernier s'adresse dans son poème à Ibrāhīm al-Nazzām, chef de l'une des confréries *mou'tazilites* (المعتزلة), qui lui

Dans ce poème, il a suffi d'un souffle, d'un zéphyr pour éveiller toutes les émotions d'un amant et évoquer son penchant vers le Bien-Aimé. Une brise parfumée, rayonnante nous rappelle la douceur de la rime y (ي) : une semi-consonne qui nous invite justement à frôler les limites entre les deux mondes.

Comme la lumière et l'odorat, ce souffle se fait sentir présent ; néanmoins, il demeure insaisissable : une présence divine ! Cet état d'exaltation spirituelle exige un esprit fin et une âme éveillée pour entrevoir Ses mystères et goûter aux délices d'une expérience qui s'étend au-delà du monde d'ici-bas.

نفحت نسمةً من أهوى عليّ فغدا الحبّ بها متّي إليّ

1- *Le souffle de mon aimée s'empara de moi*

*Et évoqua en moi tous les émois*³⁰⁵

ولوت كلّي إليها ليّةً طوت الكون بها عني طي

2- *Elle plia tout mon être dans sa sphère*

*Et m'enveloppa dans son univers*³⁰⁶

يا لها من حسن شمسٍ أشرقت لم يكن في جوها والله في

3- *Quelle beauté surgit d'un soleil rayonnant*³⁰⁷

Dont nulle ombre n'empêcha son éclat perçant

نسخت آيتها أيّ السوى إذ سرت من لطفها في كلّ شيء

4- *Il refléta donc son Essence sur autrui*³⁰⁸

a reproché de boire du vin. Le poète utilise souvent la figure de style *al-'iqtibās* (الإقتباس), pour, à la fois, embellir le texte et faire un clin d'œil au texte d'origine qui, en général, correspond avec le nouveau.

³⁰⁵ Le zéphyr est un élément déclencheur chez le soufi qui lui évoque l'identité de son essence et la raison de son existence. Tous les détails de cet univers lui rappellent son appartenance au Créateur.

³⁰⁶ Ce vers évoque le concept de « l'unité de l'existence » chez les soufis.

³⁰⁷ *Al-Bāṭin* (الباطن) Le Caché et *Aẓ-Zāhir* (الظاهر), L'Apparent est Celui dont rien n'est au-dessus de lui et rien n'est au-dessous. Il existe sans lieu. Lui, l'Exalté, Son Existence apparaît claire par Ses signes et Il est libre des illusions d'un corps.

Quand sa subtilité dans les êtres s'enfouit

لست بالعين تراها إن بدت إذ غدت للكلّ عيناً يا أخي

5- *On ne la voit à l'œil, à son apparition*

Car elle est l'essence de tout, ô compagnon !

كم لها من نظرة قد أسكرت جهرة أهل الهوى من كلّ حي

6- *Qui donc résiste à ses regards si enivrants*

Qui atteignent les amoureux de tous les clans

فهي إن ترضّ على حبّ لها تأتته رغماً على أنف اللحي

7- *Si elle se contentait de son adorateur,*

Elle le rejoindrait en dépit de tout censeur

وإذا تاهت على عاشقها لم يُفدّ في وصلها والله شي

8- *Ou si jamais elle désertait son amant*

Nul, par Dieu, ne pourrait assurer son union

فلها الحكم انفراداً في الوري لم يكن معها من الكونين رأي

9- *Si unique dans Son Pouvoir sans parité*

Qu'aucun des deux mondes³⁰⁹, ne puisse contester³¹⁰

³⁰⁸ Il évoque le concept d'al-*fanā'* (الفناء) l'anéantissement de l'adepte dans l'amour de son Créateur.

³⁰⁹ Les deux mondes : le monde d'ici-bas et le monde céleste ; celui des anges. Le prophète Muḥammad est souvent surnommé le seigneur des deux mondes : le monde céleste et le bas-monde (العالم العلوي) et (العالم السفلي).

³¹⁰ Allusion au *Pouvoir* absolu et incontestable de Dieu.

Ce poème évoque le voyage nocturne ; un évènement majeur dans l'Histoire de l'Islam et celle de la vie du Prophète Muḥammad. Dès lors, ce passage sacré de la Mecque vers Jérusalem -et la rencontre céleste par la suite- vont rappeler la station privilégiée du Prophète Muḥammad et son statut unique et particulier parmi les autres Prophètes. Il devint grâce à cet évènement l'Imam des Prophètes ; une allusion au concept de la *vérité muḥammadienne*. Cet évènement est considéré comme une mine inépuisable pour les soufis qui y voient tout un symbole. Un symbole qu'ils ne cessent d'exploiter.

La fréquence des verbes à la voix passive appuie l'emprise de la nuit du destin sur le musulman et sa grandeur ainsi que la soumission du Prophète au pouvoir divin ; une soumission qui amplifie la dimension transcendante de cette ascension.

قسماً بمن سما فوق سما إذ سرى من بيته في الغلس

1- Par les noms de Dieu maître de tous les cieux!!

Lorsqu'il monta aux cieux en obscurité³¹¹

وأُنيل في المعالي قسماً لم تكن صلصلة من الجريس

2- Il reçut du ciel une gloire sans reproche

Loin des échos et des tintamarres des cloches ?!

³¹¹ Allusion à l'ascension du prophète Muḥammad aux cieux et à sa rencontre avec les autres Prophètes après le *isrā'* (الإسراء) « voyage nocturne » et le *mi'rāḡ* (المعراج) « l'Echelle », l'un de ses miracles importants. Cette phase de la vie du Prophète, et l'évènement en lui-même, sont chargés de symboles et de sens pour les soufis qui voient en ce voyage l'incarnation de la théophanie. Nous lisons dans *Le Coran* : «سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ» ; «Gloire à Celui Qui a fait voyager de nuit Son esclave, de la Mosquée Al-Harām jusqu'à la Mosquée al-'Aqṣā dont Nous avons béni les alentours, pour lui montrer certains de Nos signes. », [Coran sourate al-'Isrā' : 1/XVII].

آية كبرى رأى من ربه ما رآها قبله من أحد

3- *Il obtint un grand miracle de son Seigneur*

*Auquel personne avant lui n'eut honneur*³¹²

نالها من بُعدِه عن سرِّ به إذ علا السدْر ونور البرد

4- *Il atteignit le secret de son Seigneur*

En atteignant le jujubier et sa lueur

يا لها من رتبة في قربه خُصَّ فيها بالمقام الأحد

5- *Quel honneur d'approcher Son sacré siège !*

Jouissant, ainsi, seul de ce privilège

فهو عن حبِّ شفاها كُلمًا ورأى عين البها المقدس

6- *En ce stade d'amour il fut interloqué*

Et vit l'Essence de la Splendeur sacrée

ووعى عن الإلاه كل ما بته في سرّه وما نسي

7- *Il comprit tous les secrets et devina*

*Sans oublier ce que Dieu lui insuffla*³¹³

غير شكَّ أنه خير الورى وأجلّ الخلق قدرا مطلقا

8- *Il est, sans doute, le meilleur de tous les hommes !*

Et le plus précieux qui atteignit le summum

³¹² Cet événement est considéré comme le privilège du Prophète Muḥammad. Ces vers font donc allusion aux versets coraniques suivants : « 13 – Dès lors que cette vision avait déjà eu lieu, par le passé, 14 – auprès du jujubier de la frontière ultime⁵, 15 – non loin du jardin du repos⁶, 16 – là même où le jujubier était enveloppé par ce qui l'enveloppait. 17 – Son regard était bien dirigé et ne s'était pas détourné. 18 – Ainsi, il a pu apprécier les grandes manifestations de son Seigneur » (LIII : 13/18).

وَلَقَدْ رَأَى نَزْلَةَ أُخْرَى * عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى * عِنْدَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى * إِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَى * مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغَى * لَقَدْ رَأَى مِنْ ([النجم 13:18] آيات رَبِّهِ الْكُبْرَى) . C'est cette vision et cette manifestation qui sont évoquées dans ce vers qui met en valeur le privilège muḥammadien : le voyage nocturne. On reconnaît ici une sorte de figure de style appelée dans la rhétorique arabe *al-iqtibās* ; c'est-à-dire intégrer un verset coranique ou un vers de poésie très connu avec une modification (contrairement au *taḍmīn* qui consiste à ce qu'on intègre un passage sans modification comme nous l'avons expliqué plus haut).

³¹³ Ce vers fait allusion au secret divin réservé aux saints mystiques qui atteignent un degré élevé dans les stations mystiques.

نُبِدَّتْ به المقامات ورا إذ علا حسًا عليها وارتقى

9- *Toute station, derrière lui, s'effaçà*

*Il la surpassa, en effet, et s'éleva*³¹⁴

نورُه لو لم يكن قد سُتِرا وراءه الكون يوما مُحِقًا

10- *Si Sa lumière un jour était montrée*

*Tout l'univers donc serait effondré*³¹⁵

ما سهى قلبي عنكم قدر ما رُدَّ من بعد خُروج نَفسي

11- *Mon cœur ne manqua d'attention pour vous*

*Tant que ma propre âme à vous se dévoue*³¹⁶

إذ بهاكم بالتجافي قد رمى كل شيءٍ للثهي يختلس

12- *S'il s'éloignait ou montrait Son absence*

Alors vos raisons manqueraient de sens

ما بدا قط لراءٍ ولهي بالسوى إذ هو فردٌ في الظهور

13- *Il n'apparut nullement sans exigence*³¹⁷

Puisqu'il est unique dans son apparence

بل ترى عقله فيها ولها هيئةً بين ورود وصدور

14- *La passion lui joua alors des tours*

*Alternant les allers et les retours*³¹⁸

³¹⁴ Il surpasse toutes les stations perceptibles pour atteindre le monde des spiritualités où personne n'a eu accès avant lui comme le montre la nuit du destin.

³¹⁵ Cette image nous rappelle la *Présence divine* face au Prophète Moïse et l'évanouissement de celui-ci quand la montagne du *Tor* s'effondre à l'apparition de la Lumière divine « et lorsque Dieu se manifesta sur la montagne, Il la réduisit en poussière. Moïse tomba évanoui la face contre terre » (Weil, Francis, *Dictionnaire alphabétique des sourates et versets du Coran*, éd, L'Harmattan, Paris, 2008, p. 440). C'est ce que les soufis appellent l'« état moïsique » *hāla mūsawīyya* (حالة موسوية). Cet état renvoie à la station du *šuhūd* ; une sorte de Présence contemplative dans le parcours mystique

³¹⁶ Cela veut dire que la vie et le battement du cœur sont liés au rappel et à l'invocation permanente. Cette liaison constitue la raison d'être du mystique.

³¹⁷ C'est-à-dire qu'il exige une attention fine et subtile.

ما على نفسه حقاً ولهاً ليس يدري فهو في بحر يدور

15- Il perd alors son esprit et divague

*Inconscient et errant entre les vagues*³¹⁹

إذ تجلّى ورآه عظماً آدم في جنة الخلد نسي

16- Quand Il fit Son apparition solennelle

Adam fut éperdu en Lieu Eternel

ظن من سكر به أن كُليماً قد أتى من جملة الملتمس

17- Enivré³²⁰, il se croit interlocuteur

*Comme fut Moïse le solliciteur*³²¹

ليت شعري هل لعبد قد فنى في هواكم وبكم نال الحياة

³¹⁸ La passion du Prophète s’empare de lui au point de perdre son esprit. Ainsi, il rentre en état d’exaltation qui pourrait paraître étrange pour les gens du commun. Les allers et les retours désignent son passage entre le monde d’ici-bas et le monde des esprits.

³¹⁹ Baignant dans cette passion prenante, il demeure attaché à cet amour qui s’empare de son âme et son corps comme un bateau qui chavire entre les vagues en plein milieu de la mer. La métaphore de la mer renforce ici l’image de la bénédiction et de l’abondance de ce sentiment.

³²⁰ Enchanté de l’exaltation provoquée par son état spirituel.

³²¹ Moïse surnommé *L’Interlocuteur de Dieu* « كليم الله » car, partant chercher du feu pour son foyer, il fut interpellé par Dieu Lui-même derrière un voile. Cet évènement majeur sera exploité par les soufis pour expliciter l’état de la théophanie et faire allusion à la lumière divine. Voilà ce que Ibn Kaṭīr rapporte dans son fameux Ibn Kaṭīr raconte dans son fameux (قصص الأنبياء) *Qaṣaṣ al-’anbiyā’ Les Histoires des Prophètes* que : « Moïse aperçut alors un feu du côté du Mont qui se trouvait à sa droite. Il dit aux siens : « Restez ici ! J’ai aperçu un feu ». Il est probable qu’il fût le seul à voir le feu -et Dieu est plus savant !-, car ce feu était en fait une lumière qu’il n’appartenait pas à quiconque de voir. (*Les Histoires des Prophètes*, p. : 346).

Moïse se trouvait dans la vallée *Ṭuwā*. Il s’était mis face à la *qibla*, et l’arbre se trouvait à sa droite, du côté occidental. Son Seigneur l’appela alors dans la vallée sainte de *Ṭuwā* et lui ordonna d’enlever ses sandales, par respect et considération de ce lieu béni et de cette nuit bénie.

Les Gens du Livre ont dit qu’il avait mis sa main devant son visage pour protéger sa vue de la lumière aveuglante (note de l’auteur : « Moïse se cacha le visage, car il craignait de regarder Dieu » (Exode 3 : 6).

Puis, Dieu – Exalté soit-Il ! –dit : « O Moïse ! Je suis, en vérité, Dieu, le Seigneur des mondes » (Coran, 28/30). « Moi, en vérité, Je suis Dieu ! Il n’est de Dieu que Moi. Adore-Moi donc, et observe la prière pour te souvenir de Moi » (Coran 20/14). Dieu lui a donc dit qu’Il était le Seigneur des mondes en dehors duquel il n’est d’autre divinité, et que toutes prières et dévotions n’étaient valables que pour Lui. (*Les Histoires des Prophètes*, p. : 347).

18- Par Dieu ! Comment un serviteur qui s'était éteint

*D'amour pour vous, et grâce à vous, la vie obtint ?*³²²

من بلوغِ فيكمُ كلِّ المنى بصفا ودِّ لكمُ حتَّى المماتُ

19- Peut-il atteint donc, en vous, un espoir bien fort

*Par pur passion pour vous, et ce jusqu'à la mort*³²³

ويزول الكُربُ عنه والعنا ويعود النَّبُ منه حسناثُ

20- Le malheur disparaît avec la souffrance

En transformant les péchés en récompense

سادتي مُنُوا عليَّ كرما وتلاقوا بغناكمُ فُلبي

21- O Seigneur ! offrez-moi Vos dons avec largesse

*Et épargnez ma ruine par Votre richesse*³²⁴

وارحموا من جاءكمُ مسترحما فرضاكمُ رحمةً للأنفُس

22- Prête-nous la clémence que nous demandâmes

*Car Votre agrément soulagera bien nos âmes*³²⁵

³²² Le poète fait ici une allusion à l'annihilation et l'extinction dans l'amour du Prophète. C'est grâce à cette annihilation qu'il retrouve le vrai sens de la vie.

³²³ Il consacra sa vie à cet amour pur qui devient son occupation majeure jusqu'à la fin de sa vie dans le monde d'ici-bas.

³²⁴ Les dons dans ce contexte font allusion à la bénédiction. Il sollicite la richesse spirituelle pour éviter justement cette *ruine* –propre au monde des mortels.

³²⁵ Le poète clôt son poème avec une imploration ; la seule manière pour obtenir la miséricorde et la clémence du Seigneur.

La dualité sémantique constitue l'élément de base dans la structure de ce poème. Al-Ḥarrāq a recours à une figure de style qui enrichit sa conception spirituelle : l'oxymore. Avec ce processus le poète établit une image poétique qui reflète d'une perception mystique qui oscille entre plusieurs aspects : absence/présence, richesse/pauvreté... Celle-ci coulent de la même source et s'identifient au même sujet. Le paradoxe ne représente en fin de compte que des qualités d'une même essence et la différence apparente ne fait qu'aider à mieux comprendre l'autre face. Les Arabes n'ont-ils pas dit : « Les choses se connaissent à leur contraire » ?!

زال عن قلبي تولّه الفنا وصفا أمري

1- *Quand l'annihilation*³²⁶ *quitta mon cœur*

Je retrouvai mon bonheur

إذ غدا لي كلّ ريع وطننا وانتقى نكري

2- *Car tout endroit devint ma résidence*³²⁷

Et partout fut mon essence

كلّ ماء قد حوته شربتي فأنا ريتان

3- *Et quand de toutes les eaux, je goûtai*

Je fus donc désaltéré

لست يوما أحتسي من خمرتي وأنا نشوان

³²⁶ La frénésie ici c'est l'apparence de son état spirituel extatique (السطح). En dépassant ce stade, le soufi jouit d'une pure sérénité spirituelle en se libérant ainsi de tous les effets apparents de l'ivresse mystique.

³²⁷ Dans cet état, il se manifeste en tout endroit puisqu'il en vient et en fait partie. Son existence réside en tout lieu sans frontière ni limite.

4- Non, je ne goûterai guère à mon vin

*En me réjouissant d'entrain*³²⁸

من رءاني ثابتا في حيرتي ظنني وسنان

5- Quand dans l'assurance je me balance,

*on me croirait en somnolence*³²⁹

لم أزل بين هناك وهنا دائما أسري

6- Sans cesse je déambulais

ici et là.. je circulais

وأزج الفقر في عين الغنا إذ هما سرّي

7- Pauvre en jouissant de la prospérité

*deux faces de mon secret*³³⁰

من جيوبي كلّ طيب عبق عند إيقاني

8- De mes poches s'exhalent les senteurs

de (par) ma foi en Créateur

عجا كيف ينافيني البقا فأرى فاني

9- Manquerai-je donc l'éternelle vie ?!

*ou me verrai-je anéanti ?!*³³¹

وجودي كلّ شيء سبقا ليس لي ثاني

³²⁸ Le terme *našwān* désigne la personne qui éprouve une sorte de griserie. Dans ce vers, ce mot désigne l'état du ravissement du mystique.

³²⁹ *Al-ḥayra* (الحيرة) ou perplexité traduit un état d'esprit qui surgit à la fois de la conscience et de l'inconscience d'où la part du transcendant dans l'expérience spirituelle du mystique. *Al-ḥayra* apparaît aussi au moment de l'ivresse (السكر) quand l'adorateur est imprégné de l'extase spirituelle.

³³⁰ C'est-à-dire qu'il pourrait faire le choix de vivre un pauvre et cela malgré sa situation aisée. Se mettre à la place du pauvre est une épreuve récurrente chez certains soufis qui veulent se purifier ainsi des biens du monde d'ici-bas. Les soufis sont souvent appelés *pauvres* ou *nécessiteux* (الفقراء).

³³¹ Ici l'existence désignée dans ce distique est l'existence spirituelle bien évidemment. Qui est écrit dans le destin et qui continue au-delà de son existence d'ici-bas. Si le corps revient intégrer la matière originale : la terre ; l'âme quant à elle poursuit son destin tracé bien avant sa vie terrestre.

10- *Je précédai donc toute Antiquité*³³²

demeurant sans parité

شاربا ألقى وشروبي أنا وأنا غيري

11- *Le buveur et la boisson que je suis*³³³

me vouent à l'image d'autrui

وإذا غيري بدا فهو أنا للذي يدري

12- *Si l'autre apparaît, ce n'est donc que moi*

*pour celui qui le perçoit*³³⁴

إذ بطوني يقتضي لي ساترا في مقام البين

13- *Car mon tact exige ma discrétion*

*En station de distinction*³³⁵

وظهوري يبتغي لي مبصرا في ضياء العين

14- *Mon apparition astreint la vision*

*qui relève de l'intuition*³³⁶

فأنا في البين والعين أرى واحدا في اثنين

15- *Et dans la distinction et le commun*³³⁷

je vois deux aspects en un

ظاهرا مني ما قد بطنا فاعرفوا قدري

³³² C'est-à-dire son existence (sans pareil) est écrite avant même sa naissance et son arrivée à ce monde.

³³³ La boisson et le buveur, le poète fait allusion à la cause de cet état et son effet sur le buveur. Ce ravissement est l'union des deux qui représente et interpelle, en fin de compte, *l'autre* aussi qui fait partie de cette mosaïque universelle.

³³⁴ Il fait allusion à l'unicité de l'univers et s'adresse à celui qui comprend le secret de cette vision : la multitude des choses dans l'univers et son harmonie reflète l'unicité du Créateur.

³³⁵ Station de la distinction entre les deux mondes : le monde céleste, dissimulé et spirituel ; les le monde matériel, le bas-monde.

³³⁶ La lumière intérieure qui devine les subtilités des choses.

³³⁷ C'est-à-dire du même (dans son union) et de l'autre (quand il en est séparé), il ne voit qu'un seul.

16- *De mes secrets j'étais le rapporteur*

*connaissez donc ma valeur*³³⁸

من رأني يجتني زهر الجنا مدّة العمر

17- *Heureux soit-il donc celui qui me vit*

*tout au long de cette vie*³³⁹.

³³⁸ Je dévoile en moi les secrets ésotériques et les mystères cachés, il faut donc me rendre ma vraie valeur dont je suis digne.

³³⁹ En tant qu'une particule dans l'existence, celui qui me voit aura la félicité en retrouvant son propre créateur sa vie durant.

En choisissant la forme du *muwaššah*, al-Ḥarrāq compose ce poème selon le modèle andalou : un art poétique qui exige une grande manipulation des mots et des rimes. Autrement dit, il donne une grande importance à la géométrie des sons (la variété des rimes, l'emplacement des allitérations et des assonances...). Cependant, le talent du poète va plus loin encore, il verse son âme dans cette forme pour la charger d'une dimension spirituelle. Cette approche sensorielle et émotionnelle du thème se veut avant tout savante. Ainsi, al-Ḥarrāq opte pour un langage plutôt énigmatique : le champ lexical qui relève du désir est brassé dans des tournures leur procurant une dimension mystique ; inaccessible à la première et simple lecture.

من شدّة الأشواق لبهجة الأوطان أمر في الأسواق وإتني نشوان

- 1- *De l'ardeur des passions * * * Pour l'éclat des nations*
 2- *Je foule les marchés * * * Pareil qu'un éméché*

بخمرة للكأس تقرب الأفراخ
 حتى يغرّ الأس من روضها بالزّاخ
 وهل يداوي الأمن كما تداوي الزّاخ

- 3- *Cette coupe de vin * * * Offre une joie sans fin*
 4- *Et jaloux en devint * * * Le myrte du jardin*
 5- *Qui guérit ce chagrin * * * Sinon cet exquis vin ?*

تهذب الأخلاق وتصلح الأبدان ولونها بزّاق في سائر الأكوان

- 6- *Il adoucit les mœurs * * * Et renforce les corps*

7- *Et ses vives couleurs * * * Parcourent l'univers*³⁴⁰

قلبي لها قد مالٌ وحبّه قد هاجٌ
فأستضي بالمال سراجها الوهاج
كي أبلغ الآمال في ذلك المنهاج

8- *Mon cœur cède à ses charmes * * * Quand la passion s'enflamme*

9- *Je suis donc son halo * * * Et l'éclatant flambeau*³⁴¹

10- *Tant que je garde foi * * * En cette bonne voie*

يا معشر العشاق وفئة الإخوان لا تعذّلوا المشتاق الهائم الولهان

11- *O camp de la passion * * * Vous, mes chers compagnons*

12- *Ne blâmez l'amoureux * * * Errant et langoureux*

مَنْ دمعته قد سال كأنه أمطار
فما تراه سال إذ لبّه قد طاز
والحال يا من سال يغني عن الأخبار

13- *Dont les larmes coulèrent * * * Telles gouttes de pluie*

14- *A jamais son âme erre * * * Et son cœur qui s'enfuit*

15- *Contemple donc mon air * * * Et vois ma peine enfouie*³⁴²

مَنْ لي مِنْ أَدَاقٍ ذَوَابِلِ الْأَجْفَانِ فَبِي لَهَا أَدَاقٍ فِي حَضْرَةِ الرَّحْمَانِ

16- *Où sont ces pupilles chères * * * Et les languides paupières*

17- *Par lesquelles, je devine * * * Cette Présence divine*

³⁴⁰ Le vin spirituel ici représente la source des lumières qui se manifestent partout et prennent des couleurs différentes selon l'endroit où elles se trouvent.

³⁴¹ *Al-sirāğ al-wahhāğ* est le noyau de la lumière tel qu'il est indiqué dans les Coran : { 12 – Et mis au-dessus de vous sept étages bien édifiés, 13 – Nous y avons placé un flambeau éclairé }. (LXXVIII. 12/13). Il signifie dans la conscience soufie l'origine de la science ésotérique et la source des connaissances gnostiques.

³⁴² La polysémie des mots des premiers hémistiches de ce tercet pourrait traduire la multitude de sens pour la même vérité. Enivré par la présence divine, la Vérité qui se manifeste en plusieurs termes ; ne modifie en aucun cas l'essentiel et n'atteint nullement son essence.

L'apparition divine (التَّجَلِّي), la théophanie ou encore la présence contemplative (الشَّهُود) sont des sujets à la fois sensibles et essentiels dans la pensée soufie. En effet, al-Ḥarrāq a évoqué ce sujet à plusieurs reprises ; en revanche, il lui a consacré dans ce poème une importance particulière en dévoilant son expérience spirituelle en détail. Dans le cas de la théophanie, l'amant s'anéantit pour disparaître devant Dieu. La disparition dans les autres éléments de la création divine veut dire rejoindre un monde aliénant où toute création chante la manifestation lumineuse de Dieu (التَّجَلِّي) et ce avant même l'existence effective du sujet créé.

A cette étape de présence contemplative, les connaissances ésotériques, produites par les effets du vin mystique se déferlent en abondance.

قبل خمر الدنان والكروم والعصر

1- Avant le bon cru scellé en conservation

*Le foulage des grappes et leur création*³⁴³

أشرقت في الجنان شمس هذا الخمر

2- Il s'élève dans mon esprit

*Un vin tel un soleil qui brille*³⁴⁴

³⁴³ Ce vers rappelle sans aucun doute celui d'Ibn al-Fāriḍ :

شربنا على نكر الحبيب مدامة سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم
لها البدر كأس وهي شمس يديرها هلال وكم يبدو إذا مزجت نجم

Le vin dans la poésie soufie symbolise l'amour divin perpétuel, qui ne connaît ni les limites du temps ni les orées des lieux. Ainsi, l'effet de ce vin agit même avant la création des vignes et le foulage des raisins.

³⁴⁴ C'est-à-dire la naissance de cette lumière éclatante du soleil émanant de l'Orient (أشرقت). Le soleil, source de cette lumière transcendante, le vin et son effet extatique symbole de l'état spirituel, permettent à l'amant l'accès aux sciences ésotériques. Selon ce vers, l'irradiation a précédé toute création et toute

كم لهذي الشَّموسُ في القلوب من أسراز

3- *Ces beaux soleils qui confient leurs*

*Innombrables secrets aux cœurs*³⁴⁵

لونها في الكؤوس يحكي ضوء النهار

4- *Et dans les coupes sa vive couleur*

*Reflète, comme le jour, sa lueur*³⁴⁶

لورأتها المجوس ما اصطلت قط ناز

5- *Si les Mages la découvraient,*

*Aucun feu ne s'allumerait*³⁴⁷

وردة كالدهان للعليل ثبيري

6- *Cette rose en verni*³⁴⁸

Le malade rétablit

شربها لي أمان من شهود غيري

7- *La boire me mit en sécurité*

*De toute pensée de parité*³⁴⁹

يا لها من رحيق نرهنني عتي

connaissance et les manifestations divines se verront par la suite sous différentes formes dans une sorte de corrélation et d'harmonie amenant l'adorateur vers une sorte d'interattraction avec l'univers pour célébrer cette unicité justement.

³⁴⁵ Les soleils sont les lumières divines qui éclairent la voie du mystique et le conduit vers les mystères de l'existence et de l'univers.

³⁴⁶ La multitude des couleurs et leurs nuances font allusion aux différentes stations spirituelles et leurs nuances dans le cheminement de l'adepte.

³⁴⁷ Si les Mages (les adorateurs du feu) avaient connu cette lumière, ils n'auraient jamais supplié le feu.

³⁴⁸ Allusion au verset coranique « Lorsque le ciel se fendra, rougeoyant comme la rose [un cuir écarlate] » (LV, 37), en remettant ce verset dans son contexte coranique, nous comprenons qu'il s'agit d'une scène apocalyptique ; l'une des plus impressionnantes (voir les différentes interprétations de ce verset). Ce qui donne de la force à cette image c'est le vif éclat des pétales de roses, tel un cuir écarlate (le rouge en particulier, garant de la qualité supérieur du vin). Cet éclat de couleurs et de lumières se traduit en révélation transcendante.

³⁴⁹ C'est-à-dire l'effet de ce vin mystérieux (mystique) le met dans un état où il prête son attention uniquement et complètement à la présence contemplative sans se soucier d'autrui.

8- *Cet exquis cru dont je me suis épris !*

Il emporta mon âme et mon esprit

فغدوتُ حقيقً غائباً عن أيني

9- *De cette station je devins digne*³⁵⁰

*En me libérant de tous les signes*³⁵¹

ما تراني أفيقً إذ سكرتُ منِّي

10- *Comment de l'ivresse je me réveille*

*Lorsque le vin coule dans mes entrailles*³⁵²

ما خفي لي بانً فغدوت أدري

11- *Les secrets se décelaient*

C'est ainsi que je comprenais

أن حبي دانً بعد طول هجري

12- *Qu'après une longue scission*³⁵³

L'Aimé accorda notre union

نور هذا الحبيب لم يدع لي اشتباه

13- *La lumière de mon amant*

*Ne me laissa aucun soupçon*³⁵⁴

إذ أتى من قريبً ونظرت إياه

³⁵⁰ C'est-à-dire apte et digne de l'état où il en est arrivé : station de la rencontre avec le Bien-Aimé franchissant ainsi tous les obstacles de la séparation.

³⁵¹ Quand il entre en contemplation divine, il marque une annihilation et entre en cosmos. Il se libère ainsi de toutes les frontières des lieux en se fondant dans l'ensemble de la créature et de l'univers.

³⁵² L'effet de ce vin permet l'accès aux mystères et aux connaissances subtiles réservés aux esprits fins.

³⁵³ Après cette révélation, la séparation cesse et le rapprochement avec le Bien-Aimé se réalise.

³⁵⁴ Ce sont les lumières du Bien-Aimé qui élucident la réalité et la vérité et écartent tous les doutes qui peuvent obscurcir le chemin du mystique.

14- Et lorsqu'Il m'entourne

Je le vois en personne

ليس قط يغيب
عن فؤادي سناه

15- Il ne s'éclipse alors guère,

*Et dans mon cœur, luit sa lumière*³⁵⁵

لم يكن بمكان
وهو كل الأمر

16- Et Il n'afficha aucune apparence³⁵⁶

Et pourtant, Il gère toute sentence

من رآه عيان
لم يفق من سكر

17- Quand ses lueurs apparaissent

On cède place à l'ivresse

³⁵⁵ *Al-ğammā'* (الجماء) qui n'a pas de corne ; ici pour désigner la personne qui n'a pas de force. En supprimant la dernière consonne de ce mot, le poète l'a allégé tout en respectant le nombre de syllabes de ce mètre. *Al-ḥawbā'* (الحوباء) le péché. C'est-à-dire celui qui délivre l'impuissant de ses péchés (voir *Lisan al-'arab*).

³⁵⁶ L'omniprésence étant un attribut du Bien-Aimé permet à l'amant de le retrouver dans Sa présence qui recouvre à la fois dans l'univers et dans les détails de Sa création échappant ainsi à la loi de localisation ou délimitation.

Le poème suivant évoque le lien de l'adorateur avec son Seigneur. Un rapport fort, certes, néanmoins un voile de crainte et de tristesse couvre cette excitation. L'admiration de l'amant se voit ainsi surdéterminée par une certaine dysphorie telle qu'elle se laisse entendre dans le vers (9). La nature de la relation avec le divin relève de deux piliers qui structurent ce rapport spirituel : l'amour et la crainte révérencielle. La crainte révérencielle de Dieu est l'une des stations spirituelles qui conduit le fidèle à la sérénité lorsqu'elle est bien assumée.

Dans ce poème, le poète part de l'amour divin ravivé par la crainte révérencielle pour atteindre ainsi le rang des infaillibles comme le montrent les derniers vers.

قلب المحبّين ناظرٌ لحسن تلك المناظرُ

1- *Le cœur des amoureux envisage*³⁵⁷

La pure beauté des paysages

ولم يزل باجتهادٍ في حضرة الجبّ حاضرُ

2- *En sollicitant avec insistance*

*Le Bien-Aimé et Sa belle Présence ?!*³⁵⁸

قد غاب عن كلّ شيءٍ سواه في الكون ظاهرُ

3- *Toute chose voile son apparence*

*Quand Il dévoile Son omniprésence*³⁵⁹

³⁵⁷ Le cœur des amants est attiré par la beauté. Ce premier vers introduit les deux piliers de la pensée soufie basée essentiellement sur l'amour éternel des adorateurs et la beauté incomparable de l'Aimé.

³⁵⁸ Avec son effort soutenu et incessant, l'amant finit par gagner le domaine divin et jouir de la présence contemplative.

³⁵⁹ Le soufi se consacre entièrement au sujet divin et son amour pour Lui reste sans aucun intérêt ; aucune récompense n'est demandée, l'amour aspire à l'Approche et à la Rencontre qui sont but en soi.

في حُسْنِهِ يَتَرَقَّى فَهُوَ مَدَى الدَّهْرِ سَائِرٌ

4- *Il s'élève alors en sa joliesse*

*Parcourant ainsi le temps sans cesse*³⁶⁰

مَا إِنْ تَأَدَّبَ يَوْمًا فِي مَقْعَدٍ وَهُوَ صَاغِرٌ

5- *Et s'il se dotait de courtoisie*

*Tout en se tenant en modestie*³⁶¹

إِلَّا ارْتَقَى لِمَقَامٍ يَعِدُّهُ مِتْجَاسِرٌ

6- *Il atteindrait donc une station*

*D'une grande et unique accession*³⁶²

لَأَنَّ مَا قَد رَأَى مِنْ أَوَّلِ هُوَ آخِرٌ

7- *Car ce qu'il aperçut en premier*

Ne fut, en effet, que le dernier

لَكِنْ عَلَيْهِ حِجَابٌ بِسَطْوَةِ العِزِّ قَاهِرٌ

8- *Néanmoins, il se couvre d'un voile !*

*Pourvu d'un Pouvoir Seigneurial*³⁶³

فَلَمْ يَزَلْ فِي اِكْتِثَابٍ يَزُولُ مِنْ كُلِّ صَادِرٍ

³⁶⁰ Il s'élève progressivement et incessamment sur la voie de la bonté et de la grâce dans son cheminement spirituel pour atteindre la station des rapprochés de Dieu (المقَرَّبِينَ).

³⁶¹ Toujours en énumérant les qualités du cœur de l'amant, le poète cite dans ce vers deux des plus importantes : la *courtoisie* envers son Seigneur et la *modestie* face à Sa Présence puisqu'il est en contemplation exceptionnelle.

³⁶² Ces qualités citées ci-avant (la *modestie* et la *courtoisie*) permettent à l'amant d'atteindre la station des proches et des privilégiés.

³⁶³ Cette réflexion met le sujet dans un état d'esprit qui le pousse vers une sorte de dysphorie. L'idée de lier l'amour divin à la crainte révérencielle est souvent évoquée dans la poésie soufie et plus particulièrement chez Rābi'a al-'Adawiyya (713/801). Ce concept consiste au fait d'aimer Dieu tout en Le craignant. Autrement dit, prendre en compte, à la fois, *wa'd* (وعد) et *wa'id* (وعيد) (la promesse et l'intimidation divines). D'autre part, la crainte révérencielle complète l'amour divin et le purifie de tout péché pour atteindre la station de la perfection comme il est mentionné dans les derniers vers de ce même poème. Ainsi, nous comprenons que la crainte révérencielle est le moteur même de cet amour divin ; elle garantit sa qualité et sa vitalité en marquant ainsi la sincérité du fidèle. Néanmoins, le deuxième hémistiche laisse comprendre que le sujet craignant oublie, par moment, ce qu'a été déjà écrit.

9- *Il demeura ainsi sempiternel*

En oubliant les sources éternelles

[Ou]

Il demeura ainsi attristé

Oubliant sa propre destinée

لأن ما كان منه عن رتبة العبد قاصر

10- *Car ses propos s'avèrent*

Au bon fidèle manquèrent

والحق لا يتناهى لذاك تاب الأكابر

11- *La voie de la justice est interminable*

Dans laquelle se tiennent les vénérables

وكلهم من ذنوب بعصمة الله طاهر

12- *Tous purs, épargnés, grâce à Dieu,*

Des péchés et des actes odieux³⁶⁴

لأنهم له رسل بهم تُزال المناكر

13- *Puisqu'ils sont, eux, Ses messagers*

Qui effacent les impiétés³⁶⁵

³⁶⁴ Dans ce vers, le poète évoque l'un des concepts de l'Islam sur *L'infailibilité* (عصمة). Le mot « *isma* » signifie étymologiquement « ce par quoi on se protège pour éviter un mal ». Et selon la définition d'Ibn Manzūr dans *Lisān al-'arab*, c'est la préservation et la protection ; et lorsqu'on fait *'isma* par Allāh, on se protège par la bonté divine contre le péché, tout comme on tend une corde à un naufragé pour le sauver. Cependant, L'infailibilité ne signifie en aucun « ne pas commettre des péchés, car ceci peut être le trait de nombreuses personnes dont le statut et la piété sont élevés, mais il s'agit d'une aptitude naturelle qui empêche de façon absolue de commettre le péché pour lequel son auteur mérite le châtement divin. L'infailibilité est une condition nécessaire pour la réalisation de l'authenticité et la certitude dans le message divin. Selon Tabatabaī l'infailibilité est l'existence d'une chose chez l'individu infailible qui l'empêche de commettre toute erreur ou tout péché.

³⁶⁵ Doté de cette qualité de *'isma* (العصمة), les Prophètes ont eu la mission de guider les fidèles vers le droit chemin et la voie de Vérité en leur montrant l'exemple.

Ce poème fait clairement allusion aux attributs de la Présence divine en incluant ainsi la conception du *zāhir* et du *bāṭin*. Deux attributs divins qui affirment l’omniprésence -à la fois permanente et invisible- de Dieu. Le poète sollicite la bienveillance divine (le premier vers) et la reçoit comme une pur grâce (le dernier vers).

Mais entre le premier et le dernier vers, le poète nous dévoile un sentiment de ravissement spirituel. Par ce sentiment, le poète évoque le thème de *l’ivresse* pour exprimer une expérience spirituelle. De cette expérience surgissent d’autres notions mystiques : la *Présence contemplative* (vers 2 et 3), *l’annihilation* (vers 4 et 5) et puis *l’Amour* (vers 6).

الله إنْ جُرَّتْ عَنِّي أَنْظِرْ بَعِينِكَ عَيْنِي

1- *Par Dieu ! si tu traverse mon sens*

*Garde ton œil sur mon essence*³⁶⁶

وَعُدُّ بِالْفِكْرِ جَدًّا عَنْ كُلِّ آيٍ وَأَيْنٍ

2- *Et prête ta pensée au sérieux*

hors de tous les temps et tous les lieux

تَجِدُ جَمِيعَ الْمَعَانِي تَلُوحُ فِي الْكُونِ مِنِّي

3- *Tu percevras alors tous les sens*

émanant de moi vers l’existence

وَأَنْ رُوحِي رَاحٌ قَدْ اسْتَكْنَتَ بَدْنِي

4- *Ainsi, mon âme fut le vin qui s’écoula*

et dans le plus profond mon corps s’installa

³⁶⁶ Le poète demande à ce que la Providence veille sur lui.

أعدّها الله شرباً عن العوالم يفني

5- *Le Seigneur la créa ainsi boisson*³⁶⁷

*Qui nous sème dans le néant*³⁶⁸

لكلّ مرءٍ محبٍ جنا السعادة يجني

6- *Pour tout être amoureux*

*Cueillant le bonheur, heureux*³⁶⁹

بسابق الفضل منه قدماً وخالص منّ

7- *Par Sa faveur perpétuelle*

*Et Sa pure grâce éternelle*³⁷⁰.

³⁶⁷ Le vin spirituel.

³⁶⁸ C'est-à-dire le vin mystique qui lui permet d'accéder à la connaissance gnostique et au ravissement spirituel.

³⁶⁹ Cette joie n'est atteinte et ressentie que par le biais de l'Amour mystique. Celui-ci constitue l'élément essentiel pour avoir accès à la connaissance gnostique.

³⁷⁰ Le sens de ce vers renvoie au l'éternité divine. Ainsi, toute grâce divine précède la conscience et l'existence d'amant et se réalise ensuite par Pouvoir divin au moment du ravissement.

Enumérer les caractéristiques divines constitue un sujet privilégié pour les soufis. Cette référence spirituelle majeure semble être au centre de la pensée mystique musulmane. Louer les qualités d'exception du Prophète Muḥammad prouve et soutient l'idée qu'il est l'unique guide. Ces nombreuses qualités constituent des repères pour l'adepte dans son cheminement spirituel. Dans ce poème on retrouve les trois degrés dans la relation qui lie le fidèle à son Créateur : l'*islam* (la soumission) vers 3 ; l'*imān* (la foi) et l'*ihsān* (le fait d'exceller et de bien faire) dans le premier et quatrième vers.

جمعت في حُسنك المطالب فما لنا لليَّوى نظرُ

1- *Des splendeurs Tu obtins les meilleures*

*On ne pourra donc regarder ailleurs*³⁷¹

وكلُّ شيءٍ نراه غائبُ لَمَّا بدا وجهك الأغرُ

2- *Toute chose nous semble alors en absence*

Quand Ton beau visage fit son apparence

يا سيِّدا كَلِّمًا تجلَّى إلى محبٍِّ له خضعُ

3- *Quand tes lueurs font leur apparition*

*L'amant déploie l'aile de soumission*³⁷²

³⁷¹ Le mot (حُسن) *husn* veut dire beauté éclatante d'où l'adjectif (حَسَن) *hasan* agréable à voir et magnifique à contempler ce qui suscite l'admiration totale du sujet et oublie ainsi tout le reste. Ce qui nous semble intéressant dans ce vers c'est le fait de rassembler les deux termes *husn*, et *nazar* ce qui nous fait rappeler que le statut du *muḥsin* est le degré le plus élevé du fidèle : Dans un *ḥadīṭ* célèbre sur la définition des trois termes *Islām imān* et *ihsān* on rapporte que l'Archange Gabriel a demandé à la fin au Prophète : qu'est-ce que c'est l'*ihsān* ? Le Prophète lui répond : l'*ihsān* c'est que tu adores Dieu comme si tu le vois ; si tu ne le vois pas, Lui Il te voit » (rapporté dans le *Ṣaḥīḥ de Muslim*). Nous comprenons par là le statut du fidèle privilégié qui a atteint la station de la proximité : adorer Dieu comme si il Le voyait.

³⁷² La soumission est la partie manifeste de la religion ; il s'agit des devoirs et actions apparentes que le musulman doit accomplir.

أنت بعزِّ الكمال أعلى عن كلِّ من في العلى بك ارتفع

4- Avec Grâce, tu atteins toute perfection

Doublant quiconque quêtant ton élévation

وكلُّ حُسْنٍ بكمْ تحلَّى طوبى لمرءٍ بك اجتمع

5- Toute splendeur s'embellit de votre harmonie

Bonheur à celui qui jouit de Ta compagnie !³⁷³

مشارك الكون والمغارب كلُّ إلى نورك افتقر

6- Les planètes et la terre entières

Aspirent tous vers Tes lumières

وأنت فوق الجميع غالب لأتئك العين والأثر

7- Tu les surpasses par Ta grâce

Car tu es l'Essence et la trace³⁷⁴

يا نور عين العيون طراً يا غاية القصد والمراد

8- O lumière de tous les horizons !

Mon ultime ambition et vocation

سقيتني من بهاك خمراً أحالت التوم للشهاد

9- Quand je m'enivrai de ton soleil (ta splendeur)

Je perdis en moi le bon sommeil (dormeur)

فلم أجد في هواك صيراً يا ساكن الجسم والفؤاد

10- Par ma passion pour Toi, je perds toute patience

³⁷³ Jouir de la compagnie signifie le rapprochement qui ne se réalise que par la qualité d'*al-ihsān* (الإحسان) qui signifie la *bienfaisance* ou l'*excellence du comportement* évoqué par le mot *ḥusn* (حُسْن) au début du vers. Un degré réservé aux fidèles privilégiés (adorer Dieu comme l'on Le voit) comme il a été rapporté dans un ḥadīṭ célèbre du Prophète.

³⁷⁴ Dieu est Le Créateur, la source et l'origine de toute chose mais aussi la trace apparente en Ses créatures.

Toi qui prends mon âme et mon corps pour résidence

هجرْتُ من أجلك الحبايبُ إذ ليس لي دونكم وطْرُ

11- *Pour Ton amour, tous mes chers proches je quitte,*

*Puisque Tu es mon unique et ultime but*³⁷⁵

وصار عندي من العجائبُ وجودُ مزٍ عنكم صبرُ

12- *Comment pourrais-je donc garder en conscience*

*Qu'en Votre absence on eut encore patience*³⁷⁶

³⁷⁵ Après le tutoiement, qui désigne la proximité du bien aimé, le passage au vouvoiement traduit ici le statut particulier et la station élevée de l'interlocuteur.

³⁷⁶ C'est-à-dire comment peut-on supporter l'éloignement du Créateur, source de vie et raison d'être.

Ce tercet évoque la compagnie du Bien-Aimé. Synonyme de sérénité et de paix intérieure, l'union avec l'Aimé devient une passion obsessionnelle pour le poète ; Il sera sollicité à tout instant. Le lien intime avec l'Aimé est le but ultime de l'amant : atteindre cette rencontre d'exception constitue pour lui une source de joie et lui procure des moments exquis.

Le *k* (ك) de l'adresse qui marque la fin du premier hémistiche de chaque vers, confirme la proximité de l'interlocuteur/aimé (le tutoiement) ; tandis que la rime *nūn* (نون), qui rythme la fin des vers, traduit la douceur du sentiment appuyé par la voyelle « ī » (الكسرة) qui est prolongée parce qu'elle est à la fin de l'hémistiche. Cette qualité sonore (la voyelle prolongée) permet au poète-amant d'exprimer sa soumission totale à son Bien-Aimé.

يا راحة الرّوح ما أجلك أنت الذي خُزت كلّ زين

1- *Quiétude de mon âme ! que tu es sublime !*

O Toi qui obtins toute chose bellissime !³⁷⁷

ولم تزل في الوجود وحدك فرداً نزيهاً عن كلّ أين

2- *Tu demeures donc Unique dans l'existence*

Probe et sans pareil, dispensé de résidence³⁷⁸

طوبى لقلبٍ غدا محلك ولم يعدبّ بنار بيّن

³⁷⁷ L'appel à Dieu, source de paix et de beauté, s'inscrit dans une démarche spirituelle qui aspire la sérénité appuyée par la magnificence divine sur deux qualités fondamentales : *al-kamāl* (الكمال) la perfection divine et *al-ġamāl* (الجمال) la beauté totalisatrice.

³⁷⁸ Le poète fait référence aux attributs divins. *Al-Fard* (الفرد) désigne le Créateur Unique. Et *nazīh* (نزيه), celui qui est exempt des failles ou de manque quelconque. Il n'a pas d'associé dans Sa divinité.

3- Heureux soit-il le cœur qui t'a accompagné

Et du feu de la séparation épargné ³⁷⁹

³⁷⁹ Bonheur et félicité à celui qui jouit de Ton rapprochement et qui ne souffre guère de Ton éloignement.

Le sujet principal de ce poème est l'attachement au Bien-Aimé. Le mot trilitère (سكن) *sakana* utilisé (avec ces dérivés) 4 fois dans les deux vers (à la fin de chaque hémistiche) provient de la racine *s.k.n.* qui veut dire en arabe à la fois habiter, résider et retrouver son calme. Nous l'avons compris, la racine du mot renvoie au sens de la sécurité et de la sérénité intérieure où le secret de la quiétude de l'âme est dévoilé. Cependant, le deuxième mot de nature verbale précédé de la négation fait allusion à la dépendance du poète à son Bien-Aimé.

Le choix de la rime - qui marque aussi bien la fin du premier hémistiche que celle du deuxième - rappelle l'esprit d'apaisement qui règne dans le poème. Autrement dit, la lettre *n*, une consonne douce démunie de la voyelle et qu'on appelle d'ailleurs (نون ساكنة) *nūn immobile* ; signe la quiétude dans ce poème.

يا مَنْ غدا في الفؤاد ساكنٌ عن حبِّك القلب ما سكنُ

1- Ô toi qui résides³⁸⁰ dans mon cœur³⁸¹

qui ne cessa pour toi son ardeur

³⁸⁰ Le mot (*sakan*) montre le lien étroit entre l'amant et l'Aimé ; et que ce dernier réside de manière permanente dans le cœur de l'amoureux. Ce vers fait probablement allusion au premier vers du quatrain (6) de Ġalāl Ad-Dīn Ar-Rūmī :

يا من يجلس بقلبي، حان الوقت لأن تسكنه

O toi qui s'assois dans mon cœur, il est temps que tu y résides

De Vitray-Meyerovitch, Éva (رباعيات مولانا جلال الدين الرومي), *Les Quatrains de Mawlānā Ġalāl Ad-Dīn Ar-Rūmī*, tr. 'Ā'īša Mūmād, éd. Dār Midād, 1^{ère} édition, Beyrouth, 2017.

³⁸¹ Le mot *fu'ād* (فؤاد) en arabe est un synonyme du mot *qalb* (قلب), cependant le premier terme peut désigner le noyau du cœur où l'on ressent la passion. Ce mot provient du verbe trilitère *fa'ada* (فأد) griller et de sa forme pronominale *ifta'ada* (افتأد) s'enflammer.

إني غريبٌ من المساكينُ وأنت لي الأهل والسكنُ

2- *Si je suis étranger et dénué*³⁸²

Tu seras ma famille et mon foyer

³⁸² Etranger aux yeux des gens qui n'ont pas encore connu le goût de cette sérénité intérieure. Nous lisons dans un ḥadīṭ « bonheur aux étrangers » c'est-à-dire ceux qui font exception (de par leur qualités spirituelles) dans leur propre patrie (ceux qui représentent la minorité). Le mot *miskīn* (مسكين) lui-même peut désigner les adeptes soufis comme l'adjectif (الفقير إلى الله) le solliciteur de Dieu.

La rencontre avec le Bien-Aimé est l'un des sujets préférés des soufis. Cependant, l'abord de ce thème reste délicat car il peut prêter allusion à une sorte d'incarnation ou d'union avec l'essence divine : l'un des thèmes-tabou et défendus par les savants musulmans. Or, nous savons que même si le poète a frôlé ce concept dans sa poésie ; il a, en revanche désavoué cette idée à plusieurs reprises dans sa prose (comme le mentionne une de ses correspondances avec un des savants contemporains).

La manière dont le poète a traité ce sujet, prouve une maîtrise parfaite, à la fois, des concepts soufis et des tournures linguistiques. En abordant ce thème sulfureux, le poète exprime son expérience spirituelle sans toutefois attiser les éventuelles fureurs des oulémas. Cela dit, il n'a pas été épargné de leur critique par la suite.

كنت ما بيني وبينني غائباً عني بأيني

1- *Entre moi-même et ma quintessence*

*J'étais absent par ma dépendance*³⁸³

والذي أهواه حقاً لم يزل ذاتي وعيني

2- *Celui que j'aime en véritable sens*

Il est sûr en moi et ma propre essence

فانظروني تبصروه إنه والله أنني

3- *Regardez-moi si vous voulez le voir*

³⁸³ Avec sa structure complexe, ce premier vers reste la clé pour la compréhension du poème. La complexité syntaxique est accompagnée d'une complexité sémantique qui traduit le concept mystique. Par sa *dépendance* à l'instant et à l'endroit, l'homme ne peut être partout et tout le temps ce qui génère son absence partielle. En revanche, il peut retrouver un sens à son essence en s'attachant au Créateur qui domine la totalité des lieux et des temps et qui Est présent partout.

*Je suis, certes, la preuve de sa Gloire*³⁸⁴

ليس من يهوى سواه في طريق الحب حُجَّة

4- *Celui qui adore, donc, autre que Lui*

Dérouté soit-il dans la voie qu'il suit

فاز من أضحى يراه وانطوت عنه المحجَّة

5- *Gagnant sera-t-il qui Le voit*

Celui dont le cœur suit Sa voie

زال عن طرفي غطاءه وبدا حبي بلا هو

6- *Ainsi, mon regard s'est dévoilé*

Quand mon Bien-Aimé s'est révélé

وانتهى أمري إليه إذ طوى عني سواه

7- *Tout mon être s'orienta vers Lui*

*Puisqu'il dissimula tout autrui*³⁸⁵

فغدوت في سرورٍ نائلاً قلبي مناه

8- *J'éprouvai, donc, la félicité*

Quand mon cœur atteignit sa visée

خائضاً من فرط وجددي في هواه كلَّ لجة

9- *Et tellement épris et fervent ; je vogue,*

*Pour Son amour, au-dessus de toute vague*³⁸⁶

فاز من أضحى يراه وانطوت عنه المحجَّة

10- *Gagnant sera-t-il celui qui Le voit*

³⁸⁴ C'est-à-dire en me regardant vous Le voyez dans Sa créature.

³⁸⁵ A cette étape, le mystique ne voit que son Créateur.

³⁸⁶ Dans ce vers le poète nous présente une image poétique qui montre l'état du *mağdūb* (ravi en Dieu) en moment du *wağd* (l'extase spirituelle).

*Quand il ouvre son cœur à Sa voie*³⁸⁷

سمحت بالوصل ميا وسرى نوري إليا

11- *Et quand May accorda notre union*³⁸⁸

*Je reçus ma lueur en communion*³⁸⁹

وغدا ليلي صباحاً مُشرقاً مئي عليا

12- *Ainsi, L'aurore dissipa ma nuit,*

*Emanant en moi mon éclat ébloui*³⁹⁰

فأنا مُفرد عصري قولوا لي بشرى هنيئا

13- *Je suis donc l'unique de mes temps*

Félicitez-moi d'être si content

لم يزل حبي بصدري وسواه القلب مجة

14- *Seul mon Aimé demeure dans mon cœur*

Et de tout autre, mon esprit s'écœure

فاز من أضحى يراه وانطوت عنه المحجة

15- *Gagnant sera-t-il celui qui le voit*

Et raccourcie se voit Sa voie

³⁸⁷ Ce vers revient dans ce poème en forme de refrain. Il sera donc positionné à la fin de chaque quatrain (5 – 10 – 15)

³⁸⁸ *May* (مي) l'un des prénoms féminins fréquents dans la poésie arabe traditionnelle. Il symbolise souvent la bien-aimée absente qui procure la nostalgie et l'espoir de la rencontre.

³⁸⁹ Avec l'accord de l'union de la part de Son bien-aimé, le fidèle-solliciteur retrouve sa propre lumière et redécouvre son essence et sa vérité

³⁹⁰ Le renvoi de la lumière vers soi reflète la prise de conscience de son propre sens et l'essence de son existence. La connaissance du Créateur s'avère donc essentielle à la découverte de sa propre conscience.

Dans le poème suivant, al-Ḥarrāq dévoile de nouveau un état spirituel privilégié chez les soufis : la *Présence contemplative*. Riches en expérience spirituelle, mais aussi en termes soufis, ces vers laissent entrevoir certaines visions mystiques très subtiles. Il faut reconnaître que les images évoquées ne sont pas toujours à la portée du lecteur. Al-Ḥarrāq n'entretient nullement ici un discours facile à concevoir pour le grand public. Bien au contraire, ces vers exigent une âme éveillée et un esprit bien aiguisé.

Les étapes de cette expérience spirituelle dans ce poème semblent être bien définies : elles commencent par les retrouvailles qui mettent fin à la tristesse de la séparation. Avec son rapprochement, le poète signe la fin de l'ignorance : autrement dit, quitter la nuit pour rejoindre les *Lumières* de la *Présence contemplative*.

Il faut tout de même signaler à ce propos qu'à son habitude, le poète prend le risque de contrarier les âmes conservatrices en traitant un sujet aussi sensible. Un sujet qui a attisé les feux des oulémas contre les soufis jusqu'à les persécuter voire les exécuter parfois ; l'histoire d'al-Hallāḡ en est témoin.

كنت قبل اليوم مضنى بالتوى والبيئ

1- Autrefois, j'endurais les afflictions

*D'éloignement et de séparation*³⁹¹

دائم الأحزان لَمَّا جنَّ ليلُ الأين

2- Et, toujours, triste quand les tortures

*De la nuit déployaient leurs voilures*³⁹²

³⁹¹ L'éloignement de son Bien-Aimé.

فانتشى ليلي وفجري لاح للعينين

3- *Ma nuit se plie dans la disparition*

*Et mon aube fit son apparition*³⁹³

فأنا في الكون وحدي مالك الجمعين

4- *Je suis seul dans l'univers*

*Dans les cieux et sur la terre*³⁹⁴

لم نزل من فرط وجدي برزخ البحرين

5- *Je débordais donc tellement d'éréthisme*

*Qu'on aurait dit deux mers séparées d'un isthme*³⁹⁵

قد تجلت شمس ذاتي من سحب الغين

6- *Je vis éclore le soleil de mon être..*

*Et des voiles nuageux paraître*³⁹⁶

واستوت من فوق عرشي فهني عين العين

7- *Il se dressa sur le trône de l'excellence*

*Et fut donc l'affirmation de la quintessence*³⁹⁷

³⁹² La séparation du Bien-aimé et son éloignement signifie l'absence de Ses lumière : autrement dit ; la nuit devient ainsi synonyme de l'ignorance qui empêche le dévoilement – qui se fait par la Présence Contemplative.

³⁹³ Après les ténèbres de la séparation, le soufi retrouve les lumières du Bien-Aimé.

³⁹⁴ C'est-à-dire le monde invisible (céleste) et le monde visible (terrestre).

³⁹⁵ Isthme ou *barzaḥ* est le lieu intermédiaire et la limite entre deux mondes. Cela fait allusion au verset 20/ sourate *al-Raḥmān* : « Entre elles un *barzaḥ*, elles ne peuvent se rejoindre ». Le *barzaḥ* dans ce verset est une ligne de démarcation entre deux mers, mais aussi entre la vie et la mort. Ici, il désigne la ligne de démarcation entre le monde exotérique et le monde ésotérique. Dans le langage mystique, ce terme prend une importance particulière puisqu'il signifie l'âme suprême et le monde des idéaux parce qu'il sépare les corps denses de l'esprit abstrait (voir *al-Mu'ḡam aṣ-ṣūfī*, p. 42). Le deuxième hémistiche est une allusion claire aux deux versets coraniques : « مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ . بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَا يَبْغِيَانِ » : (Il a donné libre cours aux deux mers pour se rencontrer / il y a entre eux une barrière qu'elles ne dépassent pas) *Le Coran* 55 versets 19/20.

³⁹⁶ Le *ḡayn* (العين) dans le texte-source désigne chez les soufis ce qui empêche de voir clair et d'accéder à la vérité contrairement à (العين) 'ayn (qui signifie à la fois : *œil, source et même*), exempte de ce point qui trouble la vue et brouille la bonne vision. On rapporte dans un hadith que le Prophète Muḥammad dit : « il arrive que mon cœur se corrompe cependant je demande pardon à Dieu et me dirige vers Lui cent fois dans la journée », *idem*, p. 187.

لا ترى فيها ظُهُوري غير نفس المين

8- *Tu ne verras mon apparition*

*excepté de pures illusions*³⁹⁸

فهي من جسمي وروحي واحد في اثنين

9- *Imprégnant mon corps et mon esprit*

*Il fut ainsi, dans les deux, uni*³⁹⁹

أحرزت لفظًا ومعنى منّي الأمرين

10- *J'obtins donc les mots et leur sens*

*Possédant ainsi les deux sciences*⁴⁰⁰

غير أنني في غرامي نُظهر الضدين

11- *Mais mes états d'amour montrèrent*

*Les choses et leurs contraires*⁴⁰¹

كي تساعد في خفاها حال تيه الزين

12- *Pour dissimuler ses propos vagues*

*Et l'état de l'amant qui divague*⁴⁰²

وتراني في هواها لابس اللونين

³⁹⁷ La vraie vision (عين العين) c'est-à-dire la vérité elle-même ; autrement dit la source essentielle d'où émane la lumière divine.

³⁹⁸ On ne verra nullement la vérité de mon existence, sinon des illusions matérielles.

³⁹⁹ Ce soleil (représentatif de l'essence) est en lui ; âme et corps. Ce rapprochement constitue un véritable sens à son existence.

⁴⁰⁰ Il désigne ici l'état spirituel et sa nomination. C'est-à-dire le pouvoir d'exprimer cette expérience. En parlant des deux sciences : la linguistique (علم اللفظ) et la sémantique (علم المعنى), le poète fait allusion aux deux sciences exotérique et ésotérique.

⁴⁰¹ Par cet amour, il montre les deux caractéristiques : la crainte et l'espoir ; deux piliers qui maintiennent, en permanence, le lien entre l'individu et son Créateur.

⁴⁰² C'est-à-dire qu'il essaie de dissimuler le secret ésotérique et ne pas le divulguer quand il est en état d'exaltation spirituelle ; parce qu'il est réservé en effet aux gens du secret et demeure incompréhensible aux gens du commun.

13- Tu me verras dans son ardeur

*Vêtu de toutes les couleurs*⁴⁰³

غَيْرَةَ مَنْي عَلَيْهَا أَنْ تُرَى بِالْعَيْنِ

14- Par soupçon et par jalousie

*Qu'elle soit d'un regard saisie*⁴⁰⁴

مَنْ رَأَاهَا فِي صِفَاتِي ظَنَنْتِي ظَنَيْنِ

15- Celui qui La voit dans mon caractère,

*Verra en moi l'image et son contraire*⁴⁰⁵

وَأَنَا وَاللَّهُ وَحْدِي مَطْلَعُ الشَّهْمِينِ

16- Je suis l'unique, sûrement,

*En station des intelligents*⁴⁰⁶

⁴⁰³ C'est-à-dire les deux aspects du comportement : exotérique et ésotérique. Ainsi, le fidèle dissimule les caractéristiques de cet Amour dont certains se manifestent au moment de la théophanie.

⁴⁰⁴ Pour éviter que les manifestations de cet état se voient à l'œil nu.

⁴⁰⁵ Dans le langage soufi le rassemblement des contraires est une étape identitaire inconditionnée et absolue au moment où les extrémités [attributives] se réunissent (voir *Le Lexique ṣūfī* « اصطلاحات الصوفية », al-Kāšānī, p. 94)

⁴⁰⁶ C'est-à-dire la station de la de la présence contemplative où se dévoilent au lecteur les attributs divines lus dans les versets coraniques. Il est le stade de la compréhension et de la science. Le mot *šahm* (الشهم) en arabe signifie celui qui est intelligent et jouit d'un esprit judicieux.

Revenant au sujet de la Patience⁴⁰⁷ dans ce poème, al-Ḥarrāq traite une qualité indispensable au disciple soufi. La patience constitue une valeur-clé dans le cheminement mystique: elle mène droit au royaume des félicités et du bonheur. Cependant, pour s'assurer de l'efficacité de cette qualité, il faut, tout de même, s'armer de l'unique intercesseur en cas de malheur : le Prophète Muḥammad. Ainsi, toute épreuve semble plier face à la bénédiction prophétique qui garantit le salut éternel pour le fidèle.

Pour regagner le royaume des félicités et jouir de la vie éternelle, deux éléments doivent se réaliser : l'un dépend du disciple (la patience) ; l'autre de la volonté divine (l'intercession).

الصَّبْرُ بَابُ الطَّقْزِ وَاللَّهُ يَرْحَمُ مَنْ صَبَرَ

1- *La victoire est au bout de la patience*

Et Dieu couvre le patient de clémence

وَإِذَا عَرَكَ الْخَطْبُ سَـ لَمْ لِلَّذِي أُجْرَى الْقَدْرُ

2- *Et si les afflictions abondent de chagrin*

*Confie-toi à Celui qui gère le destin*⁴⁰⁸

وَتَشْفَعَنَّ بِأَحْمَدِ فِي كُلِّ ذِي خَطَرٍ

3- *Appelle alors Aḥmad l'intercesseur*⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ Thème traité en détail dans le poème (14).

⁴⁰⁸ A Dieu, le Seigneur des mondes et le seul Maître de toutes les volontés.

⁴⁰⁹ Contrairement à ce qui est répandu dans les milieux soufis populaires, les saints ne constituent aucune garantie de salut le jour de résurrection. Le seul intercesseur demeure *le sceau des prophètes* Muḥammad ; le seul à être mentionné en tant qu'intercesseur auprès du Seigneur chez les savants et poètes soufis.

En toute situation de malheur

فبجاهه لاذ الألى فازوا جميعاً بالوظز

4- A sa faveur s'accrochaient les anciens

*Et tous gagnèrent, ainsi, bel et bien*⁴¹⁰

رَبِّي به وبآله عن عبدك ادفع ما أضز

5- Par lui, ô Seigneur, et par sa descendance

*Epargne à tes probes toute indigence*⁴¹¹

⁴¹⁰ C'est grâce à sa gloire et son intercession que les solliciteurs gagneraient le paradis et la félicité éternelle

⁴¹¹ Ce dernier vers constitue une sorte de prière par laquelle on écarte le mal et le malheur. Faire appel à la bénédiction prophétique rassure les âmes et apaisent les esprits. Ces genres de formules sont très utilisés à la fin des discours officiels et religieux.

A la manière des poèmes précédant, al-Harrāq dévoile un état d'esprit par lequel il atteint un stade privilégié dans le cheminement soufi : *l'annihilation* et *l'anéantissement*. Ce poème dévoile un moment de présence avec Dieu et avec soi-même en rapport avec la théophanie selon les différents degrés de réceptivité.

Composer ce poème en dialecte local lui a permis non seulement d'être répandu dans le milieu populaire mais aussi dans le milieu artistique puisqu'il figure parmi les chansons les plus célèbres dans le patrimoine de la musique arabo-andalouse au Maroc.

نلتُ ما نويثُ لَمَّا رأيتُ حَبِّي

1- *Je résous le dilemme*

*En voyant Celui que j'aime*⁴¹²

وذا تَبي رأيتُ

2- *En me voyant moi-même*

ماذا لي ونا مهجورُ وأنا الحبيبُ

3- *Qu'ai-je ? suis-je l'abandonné*

*Alors que je suis l'Aimé*⁴¹³

وسري عني مستورُ وهو قريبُ

4- *Mon secret m'est donc privé*⁴¹⁴

Et pourtant il fut tout près

لله يا صاح انظُرُ ذا الأمز العبيبُ

⁴¹² Le dilemme de voir son Bien-Aimé malgré Son éloignement.

⁴¹³ Comment est-ce possible que je sois éloigné de mon Bien-Aimé alors que je suis moi-même l'aimé ?

⁴¹⁴ Le mystère divin révélé aux *proches* et aux privilégiés.

5- Par Dieu regarde, ô mon cher !

Quelle est étrange cette affaire !⁴¹⁵

عَنِّي قَد خَفَيْتُ وشمسي مَنِّي تَطْلُعُ

6- De moi-même je me vis disparaître

Quand mon soleil paraît de mon être⁴¹⁶

وانا ما دَرَيْتُ

7- Comment donc me connaître

هذا المحبوبُ إذا ارْضَى يَرْضَى كُلُّ شَيْءٍ

8- Si cet Aimé, de moi, se contentait

Tout me paraîtrait alors satisfait

واللّٰي يَهْوَى وصالُو ذاتُ يطوي طِي

9- Et si tu sollicites Sa rencontre

Passionnément, tu plieras ton propre être

أو على جهاتُ دايِمُ ما يبقى لو راي

10- Toujours égaré entre les contrés

Perdu et, à jamais, à court d'idées

أنا منْ هَوَيْتُ وخمري مَنِّي اشْرَبْتُ

11- De mon propre être amateur

Et de moi-même buveur⁴¹⁷

وعَنِّي رَوَيْتُ

⁴¹⁵ Ce qui est étrange dans cette affaire, c'est le fait de retrouver le rapprochement dans l'éloignement. Cela explique, selon les soufis, que la vérité recherchée souvent à l'extérieur est en réalité en soi-même ou à l'intérieur de soi.

⁴¹⁶ Le soleil symbole de la vérité qui éclaire et illumine les esprits.

⁴¹⁷ Se ressourcer de son propre être pour connaître son Créateur.

12- Et j'en suis le rapporteur⁴¹⁸

يا طالبَ الحقيقا اسمع ما أقول

13- Ô demandeur de vérité⁴¹⁹

écoute mes véracités !

منك هي الطريقا ولك الوصول

14- Par toi commence le cheminement

Tu es donc le but et l'avènement⁴²⁰

فزلن تراك حقا بعد ما تزول

15- Enfuis-toi pour être vu

Après avoir disparu⁴²¹

إليك انتهيت وليس ثم غيرك

16- Tu arrives à toi-même

Et nul n'y est que toi-même⁴²²

وبك بقيت

17- Et grâce à toi je demeure⁴²³

⁴¹⁸ En révélant les mystères de sa propre expérience spirituelle.

⁴¹⁹ La Vérité *al-ḥaqīqa* (الحقيقة) est la Réalité ultime dans le langage soufi. Elle relève du monde de la Manifestation est conçue par les subtilités de la science ésotérique.

⁴²⁰ C'est-à-dire que le chemin qui conduit à la vérité est le même que celui qui te conduit à toi. La science ésotérique adopte le cœur et la clairvoyance comme support pour atteindre la Vérité.

⁴²¹ C'est-à-dire tu te reconnâtras en intégrant l'anéantissement.

⁴²² Il arrive à son Créateur puisque tout Lui revient. Et là il se retrouve et comprend le sens de son existence.

⁴²³ Son identité existentielle se constitue grâce à son Créateur.

Comment obtenir la satisfaction de l’Aimé ? Comment jouir de son rapprochement et regagner le royaume du bonheur éternel ? Les réponses se succèdent dans ce poème. Les états d’amour semblent se décrire avec les moindres détails pour garantir une joie sans faille. Cependant, l’enchantement recherché se réalise seulement après avoir mis la volonté et la sincérité de l’amant à l’épreuve.

Pour ainsi dire, l’amour pur conduit aux lumières divines.

Dans ce texte du *zağal*, le poète s’exprime en langue dialectal ou plutôt du mélange du littéral et du dialectal. Ce type de poésie fréquent depuis l’époque d’al-Andalus, laissera ses traces dans la production littéraire maghrébine ; et plus particulièrement la poésie chantée.

صافي الحبيب تظفر بابدع نوارو وتحوز من بهاء إيمارا

1- *Sois fidèle à l’Aimé tu jouiras de Ses lueurs*

Et de Sa splendeur tu obtiendras des augures

بها تنال من بين الخلق سرارو وتعود للنفوس طهارا

2- *Parmi les gens, tu en recevras ses secrets*

Et, les âmes, reconquière leur pureté

دكر حقيق للقلب ادوا يشفيه من سقام وهمو

3- *En effet, l’invoquer, soulage le cœur*

Et le guérit des maux et des leurres

ويسير لغير السوى ويلذ لو فيه منامو

4- *Et se dirige vers le sans pareil*

Et s’y réjouit dans son sommeil

بء الوجود كُلو يضيوي من غسق الهوى وظلامو

5- *Grâce à Lui s'illumine l'univers*

Du fond de l'amour et de ses obscures

يسعد من اضحى يخلع فيه اعذارو ويدور في سوايح الدارا

6- *L'insoucieux qui y trouvera son extase*⁴²⁴

Et parcourra des vastes cours à son aise

ينشد ف الحبيب سجالو وشعارو والقوم من هواه اسكارا

7- *Quand il clamait ses poèmes pour son Aimé*

*S'abreuvant de sa passion, les gens s'enivraient*⁴²⁵

يا من بغا وصال حبيبو افنى تشوف نور الحضرا

8- *O toi qui chéris l'Aimé et Son adhérence*

*Noie, tu verras la lumière de Sa présence*⁴²⁶

وارق على الاكوان تصيبو يغنيك عنهم بنظرا

9- *Franchis les univers tu le retrouveras*

*Et, Lui, d'un regard Il t'occupera*⁴²⁷

من كان ذا الحبيب نصيبو من كل باس حالو يبرا

10- *Celui qu'il le prend pour chéri*

De tous les maux, il sera guéri

تشرق فالقلوب شمويس واقمارو وتجييه كل وقت ابشارا

11- *Ses soleils et ses lunes s'emparent des cœurs*⁴²⁸

⁴²⁴ C'est-à-dire il cède à la loi du cœur en relâchant les rênes (العدار) de la raison.

⁴²⁵ Le poète fait allusion aux invocations collectives qui se déroulent dans cercles des soufis dans les mausolées. Imprégnés par cette atmosphère enivrante, les sollicités s'anéantissent en Présence seigneuriale et entre dans une sorte de transe.

⁴²⁶ La Lumière de la Présence contemplative qui succèdent les invocations.

⁴²⁷ Le regard est le symbole d'une inclination divine qui privilégie l'amant et lui offre ainsi amour, sympathie et protection.

En tout instant les bonnes nouvelles l'entourent

من نال ف المحبِّ والصدِّ افكارو يشعل من ضياه منارا

12- *Celui qui reçut, en amour, ses chimères*

Pourrait nourrir un phare de ses lumières

يصدق ف المحبِّ حالو يظهر في وصاف ايمانو

13- *L'amour prouve la candeur de son état*

Et se montre dans les signes de sa foi

ويلوح للعباد جمالو لو يكتم طول زمانو

14- *Ainsi, apparait sa beauté⁴²⁹ aux gens*

Dût-il la dissimuler tout le temps⁴³⁰

ينفق على الحبيب مالو ويزيد مهجتو وابدانو

15- *Il dépensera ses biens pour celui qui aime*

Et y mettra encore son corps et son âme⁴³¹

ديم تراه بين اوراد واذكارو عند فكل وقت عمارا

16- *Priant en succession et en toute occasion*

Plongé, ainsi, tout le temps dans son oraison⁴³²

يخشى تقوت فالهزل جميع اعصارو ويضيع العمر خسارا

17- *Craignant perdre en plaisantant ces moments*

Que sa vie s'écoule ainsi vainement

⁴²⁸ Les soleils sont les symboles des sciences ésotériques et des connaissances transcendantes.

⁴²⁹ La beauté totalisatrice se manifeste quoi qu'il fasse pour la garder en secret.

⁴³⁰ Il ne pourrait cacher les signes de cet amour aux gens du commun parce que leurs manifestations dépassent la volonté du sujet.

⁴³¹ Il se voue entièrement à son Bien-Aimé.

⁴³² Occupé par ses prières et ses invocations, le fidèle s'adonne à une liaison permanente avec son Bien-Aimé pour assurer la satisfaction transcendante.

مَنْ هُوَ لِيَب فَاظِن يَا صَاحِيسَعَى فَا صَلاَح مَقَامُو

18- *Est-il raisonnable, ô compagnon*

Celui qui quête la bonne station

وَيَبُوَح بِالغَرَام وَيِرْتَاخُ مِنْ كِيد الرَقِيْب وَمَلَامُو

19- *Délivrant son amour, il soulage son âme*

*Se libérant ainsi du guetteur et ses blâmes*⁴³³

هَذَا الهَوَى صَعِيْب وَفَضَّاخُ يَشْعَلُ فَالْقَلُوْب ضَرَامُو

20- *La passion s'attise, et nos secrets, dénoncent*

Et allument dans les cœurs ses véhémences

بُه العُشِيْق يَتَقَلَّبُ فَوْق جَمَارُو وَلَا تَفِيْذُ فِيْه حَزَارَا

21- *Elle tourne le passionné sur ses braises*

*Alors qu'aucun n'épargne son malaise*⁴³⁴

لَيْلُ فِي غَرَامُ يَفْنِي وَنَهَارُو وَمَحَبَّتُ الحَبِيْب تَجَارَا

22- *Il se consume nuit et jour dans la tendresse*

*Car l'amour de l'aimé, lui procure richesse*⁴³⁵

⁴³³ En avouant ses sentiments spirituel, le poète sent une sorte d'apaisement puisqu'il ne prête aucune attention aux blâmes des ignorants de la gnose. Cela dit, il faut supporter les braises de cet amour spirituel inconnu de tout le monde et qui le place dorénavant dans une situation particulière non sans risque comme le montrent les vers qui suivent.

⁴³⁴ Par les braises de l'amour (ou de la passion) on extrait ce qu'il y a de pur dans l'amant. Les braises et les feux sont l'épreuve qui ressort le meilleur de soi-même pour être digne de la station aspirée.

⁴³⁵ Le pur amour et le lien sacré entre l'amant et l'Aimé devient le but ultime et l'espoir permanent qui sont la raison même de l'existence du disciple. Ainsi se résume la logique des choses chez le mystique qui ne voit d'autres fins à sa vie sinon l'approchement de son Bien-Aimé et Sa satisfaction.

Courts mais chargés d'allusions, ces vers permettent au lecteur/auditeur d'apercevoir l'expérience soufie à travers le voile du secret mystique. Cependant, les images du contenu se laissent à peine se dévoiler grâce à la finesse des mots, à la subtilité des tournures imagées. C'est ce que montre le premier vers : l'obscurité de la nuit laisse subitement entrevoir la brillance des astres donnant accès à des révélations de nature mystique.

C'est par bribes et par fractions, que nous pouvons reconstituer les scènes mystiques qui -souvent- échappent à la succession raisonnée des faits. Les images mystiques se manifestent comme des éclairs. Des images qui illuminent le poème structuré en forme de vers indépendamment harmonieux. C'est-à-dire à la forme de la poésie arabe classique où le vers est à la fois indépendant sémantiquement tout en étant en harmonie avec l'ensemble du poème.

Rassembler ces scènes fragmentées, c'est unifier, donner sens à l'expérience mystique du poète qui retrouve son identité spirituelle dans la révélation. Le poète partage le secret en le façonnant dans des images poétiques.

De point de vue formel, le poète s'exprime dans ce texte en langage dialectal proche du langage littéral. Il semble que ce choix s'approche plus d'un choix lexical que d'une préférence linguistique ; car ce qui intéresse al-Ḥarrāq en premier lieu c'est cette fréquence des consonnes muettes et des voyelles longues. Un choix qui favorise sans doute la musicalité du poème ; en dépit de sa diffusion auprès d'un public plus large.

جَن اللَّيْلِ عَلِيًّا حَتَّى ظَهَرُوا لِي كَوَاكِبُ

1- *La nuit répandit ses ombres*⁴³⁶

⁴³⁶ La nuit désigne un moment de sérénité et de sincérité. Le serviteur savoure l'isolement ou la retraite (الخلوة) où il peut exercer ses *veillées nocturnes* (قيام الليل) un stade réservé aux plus fidèles.

Jusqu'à ce qu'on vit les astres⁴³⁷

وَأَلْطَفَ رَبِّي بِيَا وَاقَى لِي الْمَرْغُوبَ

2- Mon Seigneur m'offre Sa miséricorde⁴³⁸

Et toutes mes demandes, Il accorde

بِأَنْ خَبِيبِي لِيَا مَاذَا لِي وَأَنَا نَرَأُبُ

3- Mon Bien-Aimé s'est dévoilé à moi

Qu'espère-je, alors que je l'aperçois ?

وَاللِّي فِيهِ النَّيَا يَظْفَرُ بِالْمَحْبُوبِ

4- Si le sincère est bien intentionné⁴³⁹

Il jouira, sûrement, de son Aimé

رُوحِي لِيْهُ أَهْدِيَا عُمْرِي فِيهَا مَا نَطَأُبُ

5- Je lui voue donc toute mon âme⁴⁴⁰

Et, jamais, je ne la réclame

إِذَا يَرْضَى بِيَا أَنَا لَوْ مَكْسُوبِ

6- Et s'il m'offre Sa satisfaction⁴⁴¹

⁴³⁷ La nuit serait donc un moment de révélation. Les astres deviennent plus clairs et plus brillants. Ce sont des repères intérieurs qui se manifestent pendant ce moment de recueillement qui permet justement de se rapprocher de son bien-aimé.

⁴³⁸ Solliciter la miséricorde de Dieu est suggérée par le verbe *laṭafa* (لطف) qui signifie *protéger, prendre soin de* et *réduire* les malheurs. Ibn al-'Aṭīr a dit en expliquant le (*laṭīf*) « est celui qui est pourvu de douceur dans les actes et de subtilité des sciences » (وإيصالها إلى من قدرها له من خلقه اللطيف هو الذي اجتمع له الرفق في الفعل والعلم بدقائق المصالح) voir *Lisān al-'Arab*. Ainsi, ce terme fait allusion aux réalités immatérielles et aux sciences subtiles d'où l'attribut divin *Le Très-Gracieux* « *al-laṭīf* » (اللطيف). Il est très fréquent dans les cercles d'invocation chez des soufis d'implorer Dieu, en litanie, par cet attribut (يا لطيف).

⁴³⁹ L'intention *niyya* (النَّيَّة) qui précède les actes constitue la première démarche pour établir ce lien sacré. L'importance de l'intention (valeur intérieure et personnelle) vient du fait qu'elle est l'instrument pour juger la valeur des actions (faits apparents). L'intention est la base de chaque action et la bonne intention mérite l'amour du bien-aimé comme récompense.

⁴⁴⁰ Offrir son âme c'est se consacrer entièrement à son bien-aimé et lui donner le meilleur de soi. C'est ainsi que le serviteur prouve sa totale soumission et son entière disposition à son Seigneur : un signe d'une fidélité unique pour un bien-aimé sans pareil.

⁴⁴¹ Atteindre la satisfaction du bien-aimé constitue le but ultime de chaque mystique. Cette quête permanente et inconditionnée exige une disposition totale de la part de l'amant.

Je me tiens à Sa disposition

Ce poème met en exergue le ravissement du disciple et sa béatitude. En lisant ces vers, on a l'impression d'être face à un *mağdūb* « ravi de Dieu » ; nul ne le préoccupe excepté cette ivresse spirituelle qui le mène vers un état d'exaltation. Pour al-Ḥarrāq, l'amour de Dieu est la seule voie qui mène vers le pardon seigneurial.

L'évocation de la rencontre avec l'Aimé, suivre le cheminement et être sur la voie intérieure, c'est-à-dire partout, explicite la sensation de la joie de vivre. Ici le poète dépend de l'euphorie. Il en est totalement rempli.

جَادُ الزَّمَانِ وَاسْتَبَشَّرَ قَلْبُ الْهَائِمِ وَأَتَّخَلَّى بِالسَّعْدِ جِينُ صَابِ مَنَاةَ

1- *Le temps combla en abondance*

*Le cœur de l'amant en errance*⁴⁴²

Il se para alors de chance ;

En retrouvant son espérance

اِنكَى الْخُسُودَ وَاطْفَرَ بِالْعِزِّ الدَّائِمِ وَاصْبَحَ يَنْبُخْتَرُ فِي ثِيَابِ هُنَاةَ

2- *Vainquant l'envieux, il eut l'éternelle splendeur*

*Et se dévoya dans les voiles du bonheur ?!*⁴⁴³

طَابَ السَّرُورُ * * * مَعَ الْبِدْوَرِ * * * بِيضِ النُّحُورِ

3- *Voilà l'allégresse opportune*

4- *En compagnie des pleines lunes*⁴⁴⁴

⁴⁴² *Al-hā'im* (الهائم) de la racine *h.y.m.* (هيم) qui veut dire errer et aller sans repères d'où le substantif (هيام) aimer éperdument. Le passionné est nommé (الهائم) parce qu'il suit les émotions du cœur –jugées souvent déroutantes- et non pas la logique du raisonnement.

⁴⁴³ *Les habits* de splendeur ; les habits sont les mœurs (الأخلاق), c'est-à-dire la partie apparente dont se couvre la personne.

5- Aux cous blancs et aux belles dunes

فَأَعْنَمُ كَاسَ الرِّاحِ هَآ حُبَيْبُكَ زَاوُ

6- Jouis donc du verre, de l'aimé et de son retour⁴⁴⁵

اسْتَقِ وَدَوْرُ * * * وَأَنْفِ الشَّرْوْرِ * * * طَوْنِ الدَّهْوْرِ

7- Sers alors en permanence⁴⁴⁶

8- Et nie toute malveillance

9- Toujours et sans échéance⁴⁴⁷

سَاعَةُ السَّلْوَانِ فَيَايْدَاثُ الْاَعْمَاَزِ

10- Moment de joie, fut bonheur de tous les jours

وَاتِ الْمَلِيخِ وَاغْصِ فَاَللَّوْمُ اللَّيْمِ وَاغْمَلْ فِي زُمَانِكَ كُلِّ مَا تُهْوَاهُ

11- Jouis donc des charmes et ignore le censeur

Et assouvis, en vie, tes envies de bonheur⁴⁴⁸

وَانشُدْ مِنْ اَشْعَارِكَ فَالْحَسَنُ نَغَايِمِ نَجْمِكَ صَاحِ صَارَ فِي صَعُوْدِ سَمَاةِ

12- Et déclame ta poésie en mélodies !⁴⁴⁹

Ta bonne étoile parcourt les cieux, ô ami !

⁴⁴⁴ La pleine lune (بدر) est synonyme de la beauté parfaite faisant émaner la pleine lumière et pénétrant l'obscurité : une image classique pour la description de la bien-aimée dans la poésie arabe. Dans la poésie mystique, cette image jouit d'une charge significative importante puisqu'elle fait allusion aux lumières divines qui écartent les ténèbres des âmes égarées.

⁴⁴⁵ Passer de la troisième personne à la deuxième personne est une figure de style en arabe qu'on appelle (الإلتفات) son utilisation sert à attirer l'attention du lecteur/auditeur et à donner de l'importance aux demandes qui suivent. Ici on demande de célébrer les retrouvailles : un moments-clé pour la trame de l'histoire amoureuse et qui désigne en l'occurrence le cheminement du mystique.

⁴⁴⁶ Boire pour assurer l'état de jouissance spirituelle du fidèle qui n'épargne aucun moment pour glorifier son Seigneur.

⁴⁴⁷ Depuis toujours et sans fin.

⁴⁴⁸ Dans le domaine de la science ésotérique, suivre la voie du cœur c'est suivre le droit chemin. La voix de l'âme s'inspire de l'au-delà et donc du savoir transcendant.

⁴⁴⁹ Chanter ses poèmes constitue un acte mystique chez al-Harrāq. Une invocation collective et mélodieuse qui élève les esprits vers les stations spirituelles. Cela explique le choix d'écrire ou de produire de la poésie pour les chants dans son mausolée à Tétouan.

صل الشراب * * * النكد غاب * * * والزهو طاب

13- Continue ainsi buveur

14- Qu'ils s'éloignent ces malheurs

15- En dégustant les saveurs

وسروج الفرجات شعشعت الانواز

16- Les selles des visions répandent ses lueurs

رشف الاكواب * * * مع الاحباب * * * عين الصواب

17- Déguster quelques verres

18- En compagnie des chers

19- Prouve le savoir faire

ارهى في ايامك لو تعيش نهاز

20- Et jouis de ta vie dût-elle durer un jour

نظرا ف الحبيب ثمحي كل جزائم والرحمان كريم بالي يرجاه

21- Regarder l'aimé efface toute souillure⁴⁵⁰

Et le Clément gracie celui qui le conjure⁴⁵¹

إذا ما ارضى ما تنفع عزائم لو باغمان الخيز كلها تلقاه

22- L'intention ne suffit pour qu'Il soit Satisfait

Dût-on Lui présenter l'ensemble des bienfaits⁴⁵²

⁴⁵⁰ Regarder (نظر) l'Aimé signifie se diriger vers Lui et le solliciter (sans forcément Le voir). La présence contemplative, est exprimée par le regard dans la poésie d'al-Harrāq et traduit ainsi son expérience perceptive. Ce procédé herméneutique semble justifié intellectuellement dans le cadre de la théorie sémiotique d'inspiration phénoménologique. En référant tous ces éléments à l'existence divine, il donne à cette perception une dimension transcendante. Donner l'exemple

⁴⁵¹ L'un des Noms de Dieu « Clément » qui pardonne toute faute et celle de Ses fidèles sincères.

⁴⁵² La satisfaction divine garantit le pardon et constitue l'ultime délivrance de ses propres inquiétudes.

Le grand dilemme de l'amour mystique serait cette absence – présence du Bien-Aimé. Dans la poésie classique, l'absence de la bien-aimée constitue l'objet d'une histoire malheureuse et d'un cœur souffrant. Situation renversée dans l'amour soufi où l'amoureux jouit d'une présence permanente – qui se manifeste dans les détails de l'univers. Encore mieux, l'amour soufi voit en l'annihilation le passage de l'âme vers le grand royaume du Bien-Aimé. Contrairement à Roland Barthes qui prétend qu'« il n'y a d'absence que de l'autre : c'est l'autre qui part, c'est moi qui reste »⁴⁵³ le soufi lui se fond dans l'univers pour rejoindre la Présence contemplative et réalise ainsi une sorte d'existence qui franchit les lois du temps et les limites des lieux. Et dans cet acte il y a la reconnaissance du pouvoir divin, de la béatitude et un hymne au Bien-Aimé. Si cette absence de l'amoureux chez Barthes est une absence physique ; chez le soufi, s'absenter par l'annihilation, c'est se fondre dans l'univers pour être présent partout ce qui alors constitue l'identité même du soufi et sa raison d'être.

La forme de ce poème définit d'emblée son contenu : la répartition strophique laisse comprendre que le thème est dédié au chant comme la plupart des *muwaššah* et *zağal*. En effet, le vocabulaire utilisé dans ce genre de poèmes est aisé et relativement abordable sans qu'il soit privé pour autant d'un sens profond et d'une dimension mystique comme c'est le cas dans la production ḥarraqienne. Al-Ḥarrāq consacra ces strophes à l'amour divin.

أتاركـي ساهر اللـيالي وقاتـلي وهـو لا بيالي
 بالله يا نـعم الحبيب ومن له الحسن العجيب
 صل المتيم الكئيب رغباً على أنف الرقيب
 وكلّ قـالي

⁴⁵³ R. Barthes, *Fragments*, op.cit., p. 19.

1- O toi mon bien-aimé et semeur d'insomnie

Tu me tue, et sans insouciance, tu le nie

2- Par Dieu, ô le meilleur des bien-aimés !

Qui s'embellit d'une rare beauté⁴⁵⁴

3- Offre ton union au triste passionné⁴⁵⁵

N'en déplaise à ces regards indiscrets

4- Et à toute personne qui dénonce

لذمت قلبي فما حلا لي سواك بل ليس بالحلال

أيسلو عبدك الدليل عن ذلك الوجه الجميل

يا من بواضح الدليل يفوق طرفه الكحيل

سُمِرَ العوالي

5- Mon cœur jouit et de Toi s'éprit

Que tout autre soit interdit

6- Ton esclave peut-il oublier

Un attrayant visage si joliet ?⁴⁵⁶

7- Toi qui, par un gage sérieux,⁴⁵⁷

Surpasse, par ses beaux yeux,

8- La nitescence de ces hautes lances

عَلِمْتُ أَنِّي بِالْعَشْقِ صَالِي وَأَنَّ قَتْلِي مِنَ التَّبَالِ

⁴⁵⁴ Le mot *husn* (حُسْن) en arabe désigne la beauté totalisatrice.

⁴⁵⁵ C'est-à-dire accorde ta Présence contemplative à ton fidèle qui sollicite ton approche en se dotant, à la fois de l'amour et de la peur : faisant référence aux deux piliers du rapport du fidèle avec son Créateur ; l'amour mystique et la crainte révérencielle (voir l'explication poème 46).

⁴⁵⁶ L'adjectif *gamīl* utilisé ici est tiré du mot *gamāl* (جمال) ; beauté totalisatrice et parfaite.

⁴⁵⁷ Ne laissant aucun doute.

لَمَّا رَأَيْتُ ذَا الْحَوْزِ سَدَّدَ لِلرَّمِي النَّظْرُ
وَجَسَّ بِالْكَفِّ الْوَتْرُ وَقَالَ مَنِّي لَا مَفْزُ

بَدْرُ الْكَمَالِ

9- *De la passion je ne fus guère immune*

Or, les lances de l'amour m'importunent

10- *Quand je vis alors ses yeux d'un beau noir*

*Il lança des regards à coup de dard*⁴⁵⁸

11- *Et auscultata, avec sa main, la corde*⁴⁵⁹

*Et dit : on voués à la concorde*⁴⁶⁰

12- *Ô belle lune en sa pleine croissance*⁴⁶¹

رَعَاكَ رَبِّي رُوحِي وَمَالِي فِدَاكَ يَا بَاهِرَ الْجَمَالِ
أَحْرَقْتَ بِالْهَجْرِ الْبَدْنَ وَبَيْنَ طَرْفِي وَالْوَسْنَ
قَدْ خُلْتُ بِالْوَجْهِ الْحَسْنَ فَفَكَ أَسْرِي وَأَرْحَمْنَ

وَأَنْظُرُ لِحَالِي

13- *Que Dieu te protège mon âme et ma richesse !*

Et pour Ton bel apparat tous mes sacrifices

14- *Quand mon corps brûla de notre distance*

Tu vins entre sommeil et somnolence

⁴⁵⁸ Le regard de la bien-aimée est toujours considéré comme un coup poignant, tellement fort qu'il déstabilise l'amoureux. Cette image sera reprise et exploitée dans la poésie mystique pour exprimer l'impact de la révélation sur l'adepte.

⁴⁵⁹ Toucher la corde du cœur c'est charmer une personne et avoir la main sur son esprit. Dans le discours soufi, cela signifierait la dépendance de l'amant à son Bien-Aimé.

⁴⁶⁰ Pour ainsi exprimer l'union de l'amant avec son Bien-Aimé.

⁴⁶¹ La pleine lune (بدر الكمال) ou (بدر التمام) est synonyme de la beauté parfaite souvent liée au visage de la bien-aimée ; une image bien classique -voire usée- dans la poésie arabe. Contrairement au soleil, la pleine lune fait contraste avec l'opacité de la nuit dont elle ressort et met valeur sa lumière à la fois captivante et bénéfique.

15- Pour me dévoiler Ton radieux visage⁴⁶²

Aies pitié et détruis cet amarrage !

16- Et prends soin de toutes mes circonstances !

بئس صدغئك واحتفالي بحسبك الفاقد المثل

أنتس غريباً طالما بالدمع جفنه همما

وكاد يقضي سقما حتى ترقى وسما

عن الخيال

17- Par Ton éclat pur ; et ma réjouissance

D'une beauté sans aucune ressemblance⁴⁶³

18- Offre Ta compagnie à l'étranger

Dont les larmes ne cessent de couler

19- Et quand il faillit succomber

Il s'éleva jusqu'à surpasser

20- Tout imaginaire et intelligence⁴⁶⁴

⁴⁶² Le dévoilement ici désigne l'éclat de la manifestation divine réalisé par la Présence contemplative.

⁴⁶³ Le style de jurement dans la grammaire arabe c'est de mettre en valeur les éléments par lesquels on jure ; cette figure de style est très utilisée dans le Coran dans les débuts des sourates. Dans ce vers, deux éléments de la manifestation divine sont mis en valeur pour solliciter la compagnie et la présence du Bien-Aimé : les Lumières et la beauté totalisatrice (الحسن) ; et ce vœu se réalise justement par la Présence contemplative.

⁴⁶⁴ C'est-à-dire au-dessus des capacités logiques et imaginaires de l'être humain.

Les ressentis et les émotions d'al-Ḥarrāq sont en euphorie dans ces vers chargés des signes soufis. Face à cet univers rempli de sens et de sentiments, l'inspiration du poète déborde d'images symboliques. Que cet univers soit connu d'al-Ḥarrāq ou pas, lui-même, les détails de cet univers et toutes les forces divines qui l'animent, seront ramenés au Clément : la source et le refuge. Cela engendre l'idée principale de ce poème : l'« Unicité de l'Être » (وحدة الوجود).

Le cœur de l'amant est ainsi fait : lieu unique et total de l'univers. C'est une banalité que de le dire, mais l'amour n'en finit pas d'essayer de vivre dans cette banalité où chaque expérience spirituelle, aussi enthousiaste que les précédentes, ne cesse de se renouveler. Tous les soufis l'ont dite auparavant et continueront sans doute de le dire. Al-Ḥarrāq nous reformule cette expérience mystique avec allégorie et allusion. Elle l'a reformule dans un langage courant pour ne pas dire dialectal. Un langage qui touche et qui s'adresse à un public plus élargi.

ناز حبك فالفلب كُداثُ ياللي ذاتي فيه فنانُ

1- *L'ardeur de l'amour dans mon cœur s'enflamme*

*Et en Toi je m'anéantis corps et âme*⁴⁶⁵

مايلي تحت حكام القهر في هواني نكويت بجمر اللظا

2- *Pourquoi de l'humiliation dois-je souffrir*

Et ces braises flamboyantes subir ?!

يُعذُرني اللي يشوفني مؤلّه في احوالي

⁴⁶⁵ L'anéantissement dans l'essence au moment de la Présence Contemplative est un moment où le mystique oublie tout sauf Celui vers lequel il se dirige. S'anéantir dans l'univers est une forme de reconnaissance du pouvoir divin. Et cette reconnaissance se transforme justement en chant de gloire, de la béatitude et d'hymne au Bien-Aimé.

3- *Il me pardonnera celui qui voit mon état*⁴⁶⁶

صَوْنٌ سَرِيٌّ فَالْحُبُّ سَكَاتٌ وَالهُوَى صَوْلَاتُ صَوْلَاتٍ

4- *Soyons discret ! et celons cet amour*

Sinon la passion nous jouera des tours

كَمْ سَاعَ بَنُبَالٍ مُخَيَّنٌ رُمَانِي وَأَنَا زَاهِي بَمَا قَضَا

5- *Que de fois Son supplice Il me lance*

Tandis que moi, je me réjouis de Sa sentence

نُنْقَلِبُ مَنْ لِعَتِ عَلَيَّ نَارُ هُوَالِي

6- *Fervent, je subis les vives braises*

زَالَ عَقْلِي وَمَشِيَتْ أَشْتَاتٌ لَا حَبِيبٌ نَعْرِفُو هَيْهَاتُ

7- *Je perds conscience lors de mon errance*⁴⁶⁷

Oh que sont loin mes chères connaissances !

حِينَ رَيْتُ جُمَالِكَ عَنْ كُلِّ شَيْءٍ ذَهَانِي سَكْرَانٌ خُرْجْتُ أَلْفَصَا

8- *Quand je vois Ta beauté, toute chose s'efface*

Et enivré ainsi je parcourais l'espace

نُورٌ بِهَاكَ عَلَى الدَّوَامِ بَارِزٌ لُنْجَالِي

9- *La lueur de Ta splendeur apparait sans cesse*⁴⁶⁸

⁴⁶⁶ Son état de spirituel passionné, qui est étrange aux yeux de son entourage.

⁴⁶⁷ C'est-à-dire abandonner la voie de la raison pour céder la place à la voix du cœur.

⁴⁶⁸ C'est avec cette splendeur divine que le poète fraye le chemin vers Dieu qui est : « la Lumière des cieux et de la terre » (اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ) (Coran, XXIV/35). Le poète cherche donc à accueillir en lui l'« irradiation » de cette lumière. Le mot (نجالي) qui porte le sens de *descendance* signifie que cette Lumière divine est éternelle et se poursuit après sa mort initiatique *al-fanā* (الفناء). Cela fait allusion au verset coranique : « Tout ce qui se trouve sur terre est évanescence (fānī). Seul subsiste la face de ton Seigneur, pleine de majesté et de munificence » (كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ) ; (Coran, LV/26-27)

مَا يُلِي فَأَغْرَامَكَ جِهَاتٍ كُلُّ شَيْءٍ هُوَ عَيْنُ الدَّائِثِ

10- *Ma passion pour Toi n'eut point de tendance*

*Toute chose prouve Ta quintessence*⁴⁶⁹

غَيْرُ سِرِّكَ يُظْهِرُ فِقْوَالِبِ الْمُعَانِي مَعْرُوفٌ بِأَغْلَائِمِ الرِّضَا

11- *Seul Ton secret donne sens aux expressions*

*Connu grâce aux singes de satisfaction*⁴⁷⁰

يَا اللَّيِّ قَلْبُ عَنْ مَا يَرَى وَهُمْ خَالِي

12- *Ô toi qui perds les repères du cœur*

يَا لِيِّ وَالْعُ بِالْفُرْجَاتِ كُبُ خَمْرِكَ وَأَشْرَبُ طَاصَاتِ

13- *Ô amoureux des moments desserre*

*Verse le vin et bois quelques verres*⁴⁷¹

هَذَا حُبِّبَكَ تَرَاهُ إِذَا أَنْتَ تُرَانِي فَأَثْيَابُ الصُّوْنِ وَالْحَضَا

14- *Voilà ton Aimé, tu Le vois en me voyant*

*Vêtu de dignité et d'un rang bien décent*⁴⁷²

خَفِي عَنْ عَيْنِ الرِّقِيبِ سَاكُنٌ بِأَوْصَالِي

15- *Habitant mes veines, Occulté au guetteur*⁴⁷³

⁴⁶⁹ La folie d'amour renverse tous les signes du monde. Elle brouille les lieux et les cieux, puisque ceux-ci, occultés par la Présence divine et ses lueurs, ne pourraient reprendre leur identité qu'une fois l'ombre réapparue. Encore n'est-ce pas tout à fait le cas ; la géographie de l'univers, reste floue elle aussi : le poète ne parle, à la vérité, que de l'amour et la présence divine. Le tout se réfère au Créateur.

⁴⁷⁰ C'est-à-dire que les secrets mystiques ne se révèlent aux gnostiques qu'au moment de la satisfaction de Dieu connus par des signes mystérieux.

⁴⁷¹ Les états d'âmes émergent de la Présence contemplative ; et le vin serait donc le rituel qui mène vers ces stations spirituelles.

⁴⁷² A l'ivresse de l'immersion en Dieu succède la sobriété qui permet au mystique de percevoir la manifestation divine dans Sa création.

فَأَيِّدَاتُ عُمْرِكَ ذَا السَّاعَاتِ قُمْ وَأَرْقُصْ وَأَغْنِمْ لَدَّاتِ

16- *Lève-toi donc, danse et profite des plaisirs*

Et tes moments de joie n'oublie pas de saisir !

طَانَ هَجْرَ حُبَيْبِكَ وَالْيَوْمَ رَاهُ دَانِي وَتَلَاَفَ كُلِّ مَا مَضَا

17- *L'Aimé s'approche après une longue rupture*

*Oublie donc le passe et change de vêtue*⁴⁷⁴

وَأَنْتَ فَالْهَجْرَا طُرِيحُ بَهْبَالِكَ سَالِي

18- *Ainsi, errant tu seras de bonne humeur*⁴⁷⁵

⁴⁷³ Par cette *irradiation* (التَّجْلِي), le poète se dégage de son opacité humaine pour recevoir la lumière de Dieu ; tel le *soleil* qui chasse l'obscurité : (1 – Par la nuit quand elle enveloppe. 2 – Par le jour quand il s'illumine.) « وَاللَّيْلِ إِذَا يَغْشَى وَالنَّهَارِ إِذَا تَجَلَّى » (Coran, XCII/1,2).

⁴⁷⁴ C'est-à-dire une rupture avec la vie exotérique du passé.

⁴⁷⁵ C'est-à-dire en fuyant les occupations du bas-monde et en suivant la voie du cœur, le mystique jouira des révélations ésotériques.

Ecrire en dialecte chez al-Ḥarrāq, n'a rien de vulgaire : son langage poétique garde son style soutenu et ses images mystifiées. Par la vulgarisation poétique, l'objectif du poète s'avère prendre une dimension sociale puisqu'il s'agit en premier lieu de disposer ses chants à l'ensemble des mystiques pour sortir ainsi du cercle élitiste (الخاصة) et parvenir à une population plus élargie. Autrement dit, les écrits dialectaux se multiplient chez le poète pour ouvrir les portes du ravissement aux « gens du commun » (العامة) aussi.

L'art du *zağal* répondait initialement à une littérature populaire avant de constituer par la suite un patrimoine précieux du registre musical arabo-andalou.

زَلَّ حُبِّي بِغَدَمًا جُفَا وَتُبَدَّدَ كُرْبِي

1- *Après la rupture, mon Aimé me visita*

*Ainsi, mon malheur s'effaça*⁴⁷⁶

وَتَبَيَّنْتُ بِخَاطِرٍ صَفَا حِينَ بَعَى قُرْبِي

2- *Et me fiaï donc à son agrément*

Quand il accorda mon rapprochement

وَجَدُّنِي بِالصُّدُقِ وَالْوَفَا وَالْخَلْعِ عَن حَجْبِي

3- *Il me charme alors sincère et fidèle*

*Et m'apparaît en enlevant les voiles*⁴⁷⁷

⁴⁷⁶ La rencontre avec le Bien-Aimé, source de bonheur constitue le but ultime du mystique. Par cette rencontre, les soucis *spirituels* se dissipent pour que l'esprit retrouve son apaisement.

وَإِظْهَرُ لِي سِرُّ مَاخْفَا عَنِّي فِي جَدْبِي

4- *Je vis donc le secret de la révélation*

*Quand j'embrassai l'état d'exaltation*⁴⁷⁸

نَارُ غَرَامٍ مَا تَنْطَفَا عُمْرِي مِنْ قَلْبِي

5- *La flamme d'amour ne s'éteindra jamais*

*Et dans mon cœur demeurera à jamais*⁴⁷⁹

مَا مَنِّي لِئَلُو مُخَالَفَا يَقْتُلُ أَوْ يَسْبِي

6- *Je me tiens toujours à sa tendresse*

*Qu'il me tue alors ou qu'il me chasse*⁴⁸⁰

لَا مُونِي فَأَهْوَاهُ مَا كُفَا وَتَقْوَى عَجْبِي

7- *On me reprocha souvent ma passion pour lui*

*Et pourtant j'en suis de plus en plus ébloui*⁴⁸¹

وَأَنَا حَالِي مَا يَنْتَفَا رَأْسُخٍ فِي شُرْبِي

8- *Ainsi, en cet état de sagesse*

*Je continue à boire sans cesse*⁴⁸²

نَلْتُ وَصَالُ بِالْمُسَاعَفَا مَا هُوَ مِنْ كَسْبِي

⁴⁷⁷ Oter le voile des mystères mystiques signifie obtenir un degré élevé dans les rangs des privilégiés et atteindre une station spécifique dans les stations ésotériques et cela se réalise en atteignant la satisfaction du Seigneur.

⁴⁷⁸ Dans cet état de ravissement et d'ivresse spirituelle, le cœur et l'âme se débarrassent des voiles qui les empêchent d'apercevoir les mystères de l'univers et se révèlent ainsi certains secrets divins à ces fidèles.

⁴⁷⁹ Quand la flamme de cet amour voit le jour, celui-ci ne s'éteint plus jamais parce qu'elle se ravive grâce à ces états qui lient le gnostique à son Bien-Aimé

⁴⁸⁰ Le soufi ne pourrait donc se délivrer de cet Amour, qu'il soit menacé de mort « tuer » qui signifie dans le langage mystique l'anéantissement c'est-à-dire être anéanti en Dieu. Arrivé à ce stade, le gnostique ne voit que son Adoré et ignore toute autre chose. Et son âme devient capturée « chassée » par son Créateur.

⁴⁸¹ Comment les gens pourraient-ils donc me reprocher mon amour pour Lui après toutes ces grâces et les secrets révélés ? La réponse est dans la question même, car ces gens-là n'ont pas atteint encore le degré de la révélation.

⁴⁸² Ivre de la gnose ésotérique, il reçoit les révélations divines. Boire dans le langage soufi c'est se ressourcer de la science divine qui emprunte le cheminement du cœur.

9- *Par grâce, j'atteins donc l'approche que je veux*⁴⁸³

Réalisant ainsi le meilleur de mes vœux

غَيْرُ تَلَايِكُ مُصَادِقًا سَابِقُ مِنْ رَبِّي

10- *Jouissant de Sa vue par coïncidence*

Un pur bonheur de la Providence

إِسَابِقُ مِنْ رَبِّي عَلَى الصِّفَا وَفَا لِي قُرْبِي

11- *Un accord Seigneurial de pureté*⁴⁸⁴

M'offrant approche et proximité

وَقْرَيْتُ حُرُوفًا مُؤَلَّفَا فَ طَلَّاسُمُ غَيْبِي

12- *Je déchiffrai Ses lettres agencées*

*Dans les talismans de ma destinée*⁴⁸⁵

⁴⁸³ C'est-à-dire cette rencontre se réalise grâce à Sa générosité comme une faveur et par Sa propre volonté.

⁴⁸⁴ La pureté dans ce vers signifie la sincérité qui lie le mystique à Son Créateur. C'est la pureté de l'esprit et la sincérité du cœur qui mènent à la Rencontre désirée du Bien-Aimé.

⁴⁸⁵ Par cette grâce déjà écrite, l'amant ne fait que suivre son destin jouissant ainsi de l'approche et de la satisfaction de son Seigneur.

La grâce divine n'est autre que la Présence permanente qui s'empare de l'âme inspirée. L'amant éprouve une passion divine qui le hante et lui donne le sens même de son existence ; et se sent flatté par ce don exceptionnel. Le rapport avec le Créateur est fondé sur des liens si forts qu'il crée une sorte de dépendance affective et existentielle à la manifestation divine. Le sujet fait partie de cet univers avec tous ses détails et cela lui offre un sentiment constructeur induisant l'euphorie et la sensation d'être partout. Il ressent son heureuse posture et la grâce des splendeurs de la nature Il se prosterne devant cette manifestation indéterminée et permanente qui lui donne force et satisfaction.

جَادَ عَلَيَّ بُرْضَاهُ الْخَبِيبَ اللَّيِّ حَيِّبْتُ

1- *Il m'accorda satisfaction*

*L'Aimé que j'aime avec passion*⁴⁸⁶

زَارَنِي وَنَعَمَ لِي بِالْوَصَالِ جِئْنَا اشْرَقَ نُورُ ابْنَاهُ

2- *Sa visite honora nos retrouvailles*

*Quand sa lueur eut éclos en merveille*⁴⁸⁷

كُلُّ شَيْءٍ بِالْقَهْرِ نَسِيْتُ يَا هَلِي عَقْلِي إِذَا شَفَعْتُوهُ زَالِ

3- *Tout s'éclipsa en Sa présence*

*Ô proches ! Et j'en perds conscience*⁴⁸⁸

⁴⁸⁶ La satisfaction du Bien-Aimé est un privilège accordé au fidèle selon la volonté seigneuriale et la station spirituelle du mystique.

⁴⁸⁷ La rencontre avec le Bien-Aimé est une sorte de présence contemplative qui se manifeste par la grâce divine et la splendeur de ses lumières.

⁴⁸⁸ En rentrant dans la présence contemplative, le soufi se libère des chaînes de la raison d'où quelques états incompréhensibles de certains soufis dans le cas de la théophanie.

مَا بِي غَيْرُ هَوَاهُ بَانَ فِيَّ بَعْدَ مَا خَفِيَتْ

4- *Je ne m'émeus que de sa passion*

*Qui se dévoile après discrétion*⁴⁸⁹

الْغَرَامُ إِذَا هُوَ تَقَوَّى وَصَالَ مَا يَنْقُزُ مَنْ يَلْقَاهُ

5- *Quand la passion s'embrase et s'enflamme*

*Elle s'empare de tout : corps et âme*⁴⁹⁰

شُفَّ حَالِي حِينَ الْقَيْتُ خَاطَ بِي وَأَقْبَرَنِي بِالنِّصَالِ

6- *Regarde-moi lors de Sa connaissance*

Il m'assiégea et m'envoya des lances

كُلِّي فَالْحَقُّ أَفْتَاهُ قَالَ لِي غَيْرُكَ مَا رَيْتُ

7- *Tout mon être, en Lui, se noie*⁴⁹¹

Je ne vis, dit-Il, que toi

يَا الْوَالِدُ زُونَ شَكُّ الْخِيَالِ مَا نَمَّ غَيْرُ اللَّهِ

8- *O passionné fuis les chimères du doute*

*Dans ce vaste univers seul Dieu existe*⁴⁹²

⁴⁸⁹ Cette passion divine censée être discrète et personnelle ; se révéla à un moment donné involontairement par sa puissance et sa force.

⁴⁹⁰ Quand l'amour s'empare de l'amoureux, plus rien ne peut résilier le *pacte* conclu et celui qui subit ses passions devient à jamais l'esclave de son bien-aimé.

⁴⁹¹ Par l'annihilation, le poète exprime son appartenance à l'existence créée par Dieu, il y voit sa propre identité existentielle. Se fondre dans l'univers et se noyer dans la lumière du Créateur signifie dépendre de la quintessence divine.

⁴⁹² Une seule explication existe pour cette passion innée : l'appartenance à l'Unique Créateur et la dépendance à Sa volonté absolue.

L'annihilation constitue un thème central dans la pensée mystique. Un concept avec lequel le poète a choisi de clore son recueil. Si l'on lit ces vers, nous constatons une forme d'harmonie spirituelle qui s'étend entre l'univers et le poète lui-même. Contempler, aimer et s'éteindre en son Créateur se résume en un seul mot : l'annihilation. Le but de cet accomplissement –au bout d'un long cheminement- serait d'adorer l'Aimé pour, à la fin, retrouver sa propre identité.

Tout tourne autour du regard perceptif qui constitue donc l'*unicité de l'Être* (وحدة الوجود) le sujet-noyau de ce texte et même du recueil tout en entier. Aborder ce sujet de loin ou de près et l'évoquer à plusieurs reprises exprime la vraie préoccupation existentielle et identitaire du poète. A chaque abord le poète recherche l'harmonie de son être avec l'univers et son Créateur. Se situer dans l'existence donnerait donc sens à sa croyance et apporterait ainsi la sérénité et l'apaisement spirituel tant recherché.

كُلِّي فَوْجُودَكَ غَيَّبُو عَنِّي يَا سَيِّدِي رُضَاكَ

1- *Je me fonds entièrement dans Ta création*

*On m'occulte, ô Seigneur, Ta satisfaction*⁴⁹³

وَعَشَانِي جُودَكَ وَالْإِحْسَانَ الَّذِي ظَاهَرَ فِيكَ

2- *Je suis comblé par Ta bénédiction,*

*Ta bienveillance et son apparition*⁴⁹⁴

لَا يَنْ مَقْصُودَكَ بِالَّذِي يَبْقَى فَالْحَضْرَا مُعَاكَ

⁴⁹³ Le sujet qui se présente ainsi dépend de la volonté divine et de sa propre expérience ésotérique qui remplit totalement son espace affectif et perceptif. Il contemple les phénomènes de l'univers, il les juge beaux ; ainsi son expérience esthétique lui fournit un sentiment d'euphorie spirituelle.

⁴⁹⁴ Le fidèle est toujours redevable à son Seigneur des innombrables bienfaits qu'il reçoit en permanence. Cela l'oblige à être entièrement et à tout instant dépendant de son Créateur.

3- *Que sera-t-elle donc ta direction*

En ce moment de la contemplation

زَاهِي بُؤُصُولُكَ لَا غَنَى دَائِمٌ وَالْعُ بِبَيْكَ

4- *Ebloui et fort content de Ton union*

Je ne puis me passer de Ta passion

يُشْرِقُ بِسُغُودِكَ فِي سَمَا عَقْلُ بَالْتَنظَرِ ابْهَاكَ

5- *Son illumination éclot en ta faveur*⁴⁹⁵

Pour que tu t'insinues ainsi dans Sa splendeur

مَنْ بَيْنَ غَيْدِكَ فَالْمَقَامَ اللَّي كَيْرُضِيكَ

6- *Parmi Tes fidèles et Tes serviteurs*

Dans une station digne de Ta grandeur

اخْضَعْ لِسَيِّدِكَ بِالْصَفَا وَتُحَدِّثُ بِاللِّي عَطَاكَ

7- *Déploie donc à ton Seigneur ta révérence*

*Et énumère ses dons en abondance*⁴⁹⁶

الْكِرِيمِ بَزِيدِكَ بِالْفَضْلِ يَا صَاحِ يُغْنِيكَ

8- *Le Généreux te comblera*

*Et de biens Il t'enrichira*⁴⁹⁷

وَإِذْ لَمْ مَجْهُودِكَ فَالذِّكْرُ وَتَلْدُدُ بِاللِّي نَشَاكَ

9- *Et fournis, ô compagnon, tes efforts sans cesse*

*En savourant ton invocation dans l'allégresse*⁴⁹⁸

⁴⁹⁵ C'est-à-dire grâce à cette manifestation divine tu rejoins la station des favoris pour jouir de ses lumières signe de sciences et des connaissances ésotériques. Quant au mot *regard* dans le deuxième hémistiche désigne l'inclination divine vers le fidèle qui lui porte chance, sympathie et protection et sera ainsi privilégié parmi les serviteurs tel qu'il est mentionné dans le vers suivant.

⁴⁹⁶ Soumets-toi à ton Seigneur et reconnais Ses faveurs.

⁴⁹⁷ Il t'offrira encore plus par Sa générosité illimitée.

تَنْحَلُ قُبُودَكَ بِالَّذِي فَ الدُّنْيَا يُلْهِيكُ

10- Ainsi toutes tes chaînes s'y fondent

Face aux séductions du bas-monde ⁴⁹⁹

وَأَنْسَ بِأَحْبَابِكَ كُلَّ شَيْءٍ وَاجْمَعْ فِي دَانُو هَوَاكَ

11- Oublie donc toute chose en Sa présence

Et voue ton amour à Sa quintessence ⁵⁰⁰

وَأَشْكُرُ مَغْبُودَكَ مَنْ اضْحَى بِالْقُدْرَا يُهْدِيكَ

12- Rends grâce alors à ton Adoré

Qui, par Son Pouvoir, t'a éclairé ⁵⁰¹

⁴⁹⁸ Implorer Dieu et énumérer ses attributs sans cesse et avec concentration (حلقات الذكر), une pratique soufi très répandue dans les mausolées et milieux mystiques, donne accès à Son Royaume par l'ivresse de l'invocation justement.

⁴⁹⁹ Grâce à cette imploration, toutes les occupations du bas-monde disparaissent pour céder la place aux mystères divins et aux secrets de l'univers.

⁵⁰⁰ Détourne-toi donc de toute autre chose excepté ton Bien-Aimé et consacre ton amour pour Lui pour retrouver ainsi le pur bonheur de ton être et le véritable sens de ton existence.

⁵⁰¹ C'est-à-dire remercie Dieu qui t'a permis d'accéder aux certains secrets et de voir les mystères divins.

Deuxième partie

L'esthétique et le sémantique dans la poésie d'al-Ḥarrāq :

Jeux de sons et enjeux de sens

Introduction : aperçu historique

1) *Contexte politique et économique*

Une vue d'ensemble sur l'environnement politique, économique et socio-culturelle nous semble importante pour comprendre les facteurs qui tissent la société marocaine à l'époque d'al-Ḥarrāq. Nous allons nous pencher plus particulièrement sur la communauté andalouse qui constitue la base de la population tétouanaise. Ces informations nous seront utiles et même indispensables pour connaître la personnalité d'al-Ḥarrāq et pour comprendre sa création poétique. Comme nous allons le détailler un peu plus tard dans les lignes qui suivent, le poète baignait dans une société aux traits particuliers par rapport aux autres villes du Maroc ; d'abord par une formation profondément traditionnelle et un environnement culturel dont les aspects sont typiquement andalous.

Mais avant de relever et d'analyser les aspects arabo-andalous qui dominaient la culture tétouanaise et s'enracinent dans les détails de la vie quotidienne, nous allons jeter un coup d'œil sur la situation politique de cette époque. La politique des trois rois contemporains d'al-Ḥarrāq va façonner l'arrière-plan de sa vie : d'abord, dans sa jeunesse à l'époque de Sīdī Muḥammad b. 'Abd Allāh ; et puis, avec Mulāy Sulaymān et Mawlāy 'Abd Raḥmān avec lesquels il entretenait des relations de sympathie et de fidélité. Ce lien proche avec les souverains aura un impact direct sur son parcours personnel et sur l'avenir de sa *zāwiya* ; non seulement au nord du Maroc, mais également dans les principales villes du Royaume.

Pour commencer, nous allons d'abord exposer la politique adoptée par ces trois souverains qui ont régné sur le Maroc de la fin du XVIII^e siècle jusqu'au début du XIX^e siècle. En effet, les choix et les décisions politiques prises par les rois s'adaptaient au paysage politique et économique du pays. Cela correspondait aux circonstances historiques imposées par chaque époque, et se reflétait ensuite sur l'environnement socio-culturel de la société marocaine. Une lecture linéaire des évènements politico-économique, nous permettra de comprendre la situation et le statut particulier dont jouissait la ville de Tétouan par rapport aux autres villes marocaines compte tenu de son emplacement stratégique.

Le règne des trois rois contemporains d'al-Ḥarrāq va nous permettre de connaître trois étapes à la fois distinctes et liées. Ces trois périodes vont façonner, de manière plus au moins directe, le parcours personnel du poète et le cheminement d'une expérience mystique en reflet d'un héritage culturel dans une époque tumultueuse.

a) *Sīdī Muḥammad b. 'Abd Allāh (1757-1790) : affirmation d'une identité :*

Après 55 ans de règne (1645-1727) qui ont mené le Maroc à l'apogée de sa puissance, Mulāy Ismā'īl⁵⁰² laissa un pays en proie à un conflit fratricide. Au lendemain de sa mort, ses fils s'arrachaient les rênes du pouvoir à tour de rôle. Or, son fils 'Abd Allāh⁵⁰³ -qui sera tout de même détrôné quatre fois par ses redoutables frères- réussit à s'imposer avec force après une lutte acharnée en s'armant d'une volonté déterminée pour unir le Maroc. Après trente ans de règne, son fils Muḥammad III lui succéda au trône pour poursuivre et accomplir la mission de son père. Pour cela, il lui a fallu parcourir tout le pays à cheval en multipliant les expéditions militaires ; ce qui lui a valu le surnom du *roi itinérant* (كان عرشه على صهوة جواده).

Les efforts et les décisions considérables prises par Sīdī Muḥammad b. 'Abd Allāh vont marquer un tournant important dans l'histoire du Maroc. En effet, le nouveau roi cherchait tout d'abord à stabiliser le pays pour améliorer ensuite la situation économique qui était en dégradation. Pour ce faire, il décida d'abord de renforcer les brigades placées aux confins du pays pour protéger l'ensemble du territoire et imposa ensuite des taxes commerciales pour renforcer l'économie fragile et faire face à la famine qui ravageait le pays en 1776⁵⁰⁴. Par ailleurs, et pour surmonter les crises incessantes qui s'abattaient sur la population, le sultan débloqua des sommes importantes des fonds trésoriers et encouragea les commerçants par la détaxation. Les fruits de ces décisions ne vont pas tarder, le pays connaîtra une importante croissance économique et une stabilité politique remarquable.

⁵⁰² Contemporain de Louis XIV, ce roi a mené le Maroc à son apogée. Son époque est marquée surtout par une puissance militaire et des relations diplomatiques très importantes avec l'Europe. Son charisme et son autorité ont fait de lui un roi illustre qui a ancré les piliers de la dynastie 'alaouite.

⁵⁰³ Né en 1715 à Meknès et mort le 10 avril 1790 (1204 de l'hégire) à Rabat.

⁵⁰⁴ Muḥammad Aguensus, *al-Ġayš al-'aramram* (الجيش العرمرم), t. 1, étude critique : Youssef al-Kensūsī, éd. imprimerie nationale, Marrakech, p. 238.

Cela dit, malgré tous ces efforts considérables le pays reste en proie à « *un équilibre instable* »⁵⁰⁵. La société marocaine baignait encore dans un chaos provoqué par d'interminables conflits entre les tribus et le pouvoir central (al-makhzan). Pour étouffer ces rebellions qui menaçaient incessamment son autorité, le sultan décida d'intensifier ses expéditions pour combattre les révoltes dans les quatre coins du royaume. Pour ce faire, il adoptait des décisions à la fois fermes et diplomates ; ainsi « un minimum d'obéissance était demandé aux autorités locales ; de longues négociations étaient souvent nécessaires pour éviter des révoltes ouvertes et des expéditions coûteuses et aléatoires, comme celles de 1764 et de 1787 »⁵⁰⁶. Nous déduisons de ces notes que les campagnes de Muḥammad b. 'Abd Allāh faisait preuve d'une maniabilité politique et d'une diplomatie fine qui permettait d'instaurer une confiance entre la cour royale et les chefs des tribus.

Sur le plan international, Sīdī Muḥammad b. 'Abd Allāh développa des relations d'une grande importance avec les grandes puissances de l'époque. D'abord, avec l'Orient «en renonçant à la politique violemment anti-turque de son grand-père »⁵⁰⁷ et il entretenait, des accords de privilège et « des relations cordiales avec le Sharīf de la Mecque »⁵⁰⁸. Par ailleurs, et au même moment, le sultan établit avec l'Occident des rapports basés sur des intérêts économiques ; des rapports teintés pourtant de méfiance. Cette méfiance vis-à-vis de l'Europe sera traduite par le renforcement de son escadre navale⁵⁰⁹ pour protéger les frontières maritimes⁵¹⁰. Cette décision qui effrayait les grandes puissances de l'époque s'inscrivait dans la politique de protection maritime et territoriale marocaine.

Sīdī Muḥammad III semble avoir fait un choix stratégique pour établir « un équilibre instable entre les exigences de la défense du pays, que dictaient l'idéologie du sharifisme, et le désir de paix, renforcé par une évaluation objective de la situation »⁵¹¹.

⁵⁰⁵ Abdallah Laroui, *L'Histoire du Maghreb*, t. II, éditions petite collection Maspero, Paris, 1975, p. 56.

⁵⁰⁶ *Idem*, t. II, p. 56.

⁵⁰⁷ *Idem*, t. II, p. 56.

⁵⁰⁸ *Idem*, t. II, p. 56.

⁵⁰⁹ On compte 50 navires de guerre à son époque.

⁵¹⁰ Voir Guenoun, 'Abd Allāh, *Introduction à l'Histoire du Maroc*, troisième éd. imprimerie Crimadis, Tétouan, 1958, p. 118.

⁵¹¹ Abdallah Laroui, *L'Histoire du Maghreb*, *op. cit.*, t. II, p. 56.

La fortification des ports apporta bien ses fruits puisqu'« en 1769, il assiège Mazagan, dernière place tenue par les Portugais, et la libère »⁵¹². Cette position place le Maroc au premier rang à l'échelle internationale.

Après avoir stabilisé la situation intérieure, Muḥammad b. 'Abd Allāh se tourna vers l'extérieur et signa de nombreux traités avec les grandes puissances ; entre autres, un traité de paix « en 1760 avec l'Angleterre, qui obtint le ravitaillement en eau et en vivres de Gibraltar à Partir de Tétouan et Tanger »⁵¹³. Avec cet accord, Tétouan verra accroître ses activités et ses échanges commerciaux. La politique d'ouverture adoptée par le sultan avec l'Europe présente à la ville une opportunité inouïe et une prospérité sans précédent.

Si les frontières au Nord du royaume jouissaient d'une telle prospérité commerciale, celles du Sud n'étaient pas moins importantes. A cette époque, le pouvoir du sultan s'étendait bien au-delà des territoires effectifs -limités soit par des aires culturelles soit par des frontières naturelles. A cette époque, il faut imaginer un Maroc beaucoup plus vaste et un commandement chérifien qui résonnait en plein cœur du Mali⁵¹⁴. Il est vrai que cette autorité étendue demeure plutôt symbolique ; néanmoins elle garantissait au souverain le monopôle sur le trafic qui relie les commerces subsahariens à l'Afrique du Nord, et les échanges qui relient le Moyen-Orient et l'Europe par la rive sud de la Méditerranée.

Il faut préciser à ce propos que le statut du « Sultan, calife et sharīf »⁵¹⁵ dont jouissait le souverain marocain faisait de Sīdī Muḥammad III le « seul détenteur du pouvoir spirituel »⁵¹⁶ et donc le commandant des croyants. De fait de sa formation théologique, Sīdī Muḥammad III était aussi une référence en matière religieuse et un

⁵¹² *Idem*, t. II, p. 56.

⁵¹³ Michel Abitbol, *Histoire du Maroc*, éd. Perrin, 2009, p. 276.

⁵¹⁴ Selon le diplomate et consul anglais Joseph Matra qui servit au Maroc de 1789 à 1806, la *ḥutba* du vendredi était toujours récitée dans les mosquées de Tombouctou, au nom du souverain marocain [...] cette ville était considérée comme faisant partie intégrante du Maroc au même titre que Fès, Marrakech, le Sous, le Touat et les localités sahariennes de Taoudenni, Arawan ou Bou-Jbeila). Voir Michel Abitbol, *Histoire du Maroc*, p. 273. Il faut également préciser à ce propos que les confréries ont joué un rôle important dans la propagande de l'enseignement du soufisme en Afrique subsaharienne, surtout l'enseignement de l'Imam Šāḍilī et celui de 'Ahmad at-Tījānī qui eut le privilège de communiquer l'Islam au Sénégal et au Mali et dont les traces sont ancrées et constatées jusqu'à nos jours.

⁵¹⁵ Abdallah Laroui, *L'Histoire du Maghreb*, *op.cit.*, t. II, p. 54.

⁵¹⁶ *Idem*, t. II, p. 54.

grand connaisseur de la législation et des sciences islamiques. Mieux encore, sa position scientifique influencera et contribuera à la construction des sciences au Maroc durant et après son règne⁵¹⁷. Cela explique sa réforme religieuse visant à abolir les croyances et les pensées superstitieuses pratiquées et répandues dans les milieux populaires. Il lutta alors contre toute sorte d'adoration des saints et « s'opposa à toute renaissance maraboutique »⁵¹⁸ ; un phénomène devenu courant à cette époque.

A ce propos, il nous semble important de préciser ici que *le roi itinérant* n'avait pas de capitale particulière. Cependant, il décida de construire un nouveau palais à Rabat ; une petite cité, sur la côte atlantique, habitée essentiellement d'Andalous et de Morisques à cette époque. La construction de ce palais va faire de Rabat une ville impériale et une capitale par la suite. En dépit de son emplacement stratégique, le choix de cette ville laisse comprendre que le souverain veillait à donner un caractère andalou au royaume chérifien. Par cette idéologie, qui dépeint la politique de l'époque, il cherchait à constituer une identité marocaine à la fois commune avec l'héritage arabe et particulière par son caractère andalou. Abdallah Laroui confirme qu'à cette époque « Le Maroc se saisit dans la lutte contre les Ibériques et les Turcs, dans le cadre de ses confréries religieuses et la fidélité à l'héritage de l'Islam andalou »⁵¹⁹. Nous pouvons comprendre par-là une incarnation d'un héritage si loin, si proche. Cet aspect andalou va marquer le quotidien du souverain jusqu'aux détails vestimentaires ; Geog Høst rapporte qu'« il était habillé comme les Maures »⁵²⁰.

Avec son charisme insoupçonné et son caractère d'homme de lettres, Muḥammad III garde l'image d'un roi apprécié des Marocains. La mémoire collective garde de ce souverain le profil d'un personnage touchant ; il est considéré comme la fierté de l'histoire du Maroc⁵²¹. A sa mort, il laisse derrière lui un pays plus ou moins stable et un terrain propice aux sciences et aux arts. Cela laisse entrevoir l'aspect du climat qui

⁵¹⁷ Jaafar b. al-Ḥāj Soulamī, présentation et étude critique, *al-'Azhār aṭ-ṭayyeba an-našr fīmā yata'allaq bi-ba'd al-'ulūm mina al-madādi' al-'ašr* (الأزهار الطيبة النشر فيما يتعلق ببعض العلوم من المبادئ العشر), Abū 'Abd Allāh Muḥammad aṭ-Ṭālib, éd. Ġum'iyat Tiṭṭāwin-'Asmīr, t. 1, Tétouan, 2013, p.120.

⁵¹⁸ Abdallah Laroui, *L'Histoire du Maghreb*, t. II, p. 54.

⁵¹⁹ Abdallah Laroui, *L'Histoire du Maghreb*, *op. cit.* t. II, p. 64.

⁵²⁰ Høst, Geog, *Histoire de l'Empereur du Maroc Mohamed Ben Abdallah*, trad. F. Damgaard et P. Gailhanou, éd. La Porte, Copenhague, 1791, p. 167.

⁵²¹ *Introduction à l'Histoire du Maroc*, *op.cit.* p. 118. Voir aussi les descriptions faites par les consules de l'époque ; en particulier les lettres du consul anglais Joseph Matra.

régnait : une orientation politique déterminée et une dimension culturelle ; de quoi alimenter le jeune al-Ḥarrāq, assoiffé de science et de savoir.

A la mort de Sīdī Muḥammad b. ‘Abd ‘Allāh, al-Ḥarrāq avait atteint ses 18 ans. Une jeunesse imprégnée d’une idéologie en harmonie avec le climat socio-culturel qui régnait sous le ciel de Fès où il étudiait inlassablement la littérature, la langue, les sciences religieuses et apprenait probablement le luth.

b) Mulāy Sulaymān (1792-1822) ou les épreuves interminables

La disparition de Sīdī Muḥammad b. ‘Abd Allāh⁵²² a suscité une crise de lutte pour le pouvoir. Les prétendants dévoilèrent leur intention à peine dissimulée et se lancèrent dans des rapports conflictuels. D’abord, c’est le fils Mulāy al-Yazīd b. Muḥammad qui se fait nommer à la tête du royaume⁵²³. Il poursuivit quelques expéditions qu’il avait déjà commencées sous l’autorité de son père pour maintenir un pouvoir encore fragile. Ensuite, il décida de se diriger vers le nord pour assiéger Ceuta et la libérer. Cependant, la scission de son frère Hišām dans le Ḥawz⁵²⁴ l’obligea à se replier. Il quitta alors les murailles de la ville enclavée pour dissuader son frère, mais il retrouva la mort la même année.

La mort de Mulāy al-Yazīd n’arrangea guère la situation politique. La nouvelle de sa mort ne fit qu’attiser la brèche des différends entre ses frères ; en particulier Hišām et Maslama. Par ailleurs, les rébellions et les soulèvements recommencent de plus bel dans l’ensemble du royaume⁵²⁵. C’est dans ce contexte tumultueux qu’apparaît sur la scène politique leur frère Mulāy Sulaymān qui assurera le règne du pays entre 1792 et 1822.

En effet, Mulāy Sulaymān réussit à s’imposer comme la personne la plus compétente à diriger un royaume sur le point de voler en éclat. Le nouveau souverain est surtout apprécié pour sa personnalité ; c’est un « homme cultivé et fin connaisseur

⁵²² Les historiens s’accordent sur l’année de la mort de Mulāy ‘Abd Allāh en 1790. Il sera succédé par son fils Mulāy al-Yazīd qui régna à peine deux ans avant de retrouver la mort à son tour en 1792.

⁵²³ En effet, Mulāy al-Yazīd était déjà plus ou moins indépendant de son père. Ce dernier est mort justement sur le chemin en poursuivant son fils qui affichait sans détour son détachement de l’autorité de son père.

⁵²⁴ Province rurale dans la région de Marrakech.

⁵²⁵ Voir les détails de ces conflits dans *al-Ġayš al-‘aramram* (الجيش العرمرم), de Aguensus Muḥammad, op.cit., p. 267.

des lettres arabes et des sciences religieuses »⁵²⁶ et il fut préféré à ses frères « à cause de sa piété, de sa réserve et son intelligence »⁵²⁷. En effet, au début de son règne, le nouveau souverain réussit à instaurer une stabilité plus ou moins régulière après avoir fait preuve de charisme et de détermination. Dans son étude sur *La Vie littéraire au Maroc pendant la période alaouite*, Muḥammad Lakhdar met l'accent sur la qualité savante du souverain et le désigne même comme étant « savant avant d'être roi »⁵²⁸. Il est vrai que le climat n'était pas propice pour une grande activité culturelle ou une production scientifique abondante, mais malgré « cette situation politique critique, le Maroc n'a pas manqué de mouvements scientifiques et littéraires rayonnants dirigés par le Sultan lui-même »⁵²⁹. En cette même période, nous pouvons compter quelques leaders de la vie culturelle et intellectuelle -contemporains d'al-Ḥarrāq- tels « 'Abū al-Fayḍ Ḥamdūn b. al-Ḥāḡ, aṭ-Ṭayyib b. Kīrān, Muḥammad ar-Rhūnī et autres encore »⁵³⁰.

Or, il faut admettre qu'il était difficile de faire face à une situation sociale et économique très fragile pour ne pas dire catastrophique. Le climat politique avait forcément un impact négatif sur la situation économique qui s'affaiblit de plus en plus avec la famine qui s'abattait sur le pays⁵³¹. Au même moment, l'Europe fit pression sur le Maroc pour démanteler l'escadre qui la menaçait et constituait un obstacle face à ses intentions d'invasion. Tous ces éléments ne favorisaient guère la situation économique et politique du pays.

Toujours est-il que le souverain a fourni, sans cesse, des efforts considérables pour maintenir une certaine stabilité économique et sociale tout en conservant l'image d'un Maroc fort aux yeux des puissances étrangères. Il est vrai que le Sultan a multiplié les campagnes pour déjouer les complots⁵³² qui menaçaient l'unité du pays en

⁵²⁶ Michel Abitbol *Histoire du Maroc*, éd. Perrin, 2009, p. 280.

⁵²⁷ *Idem*, p. 280.

⁵²⁸ *La Vie littéraire au Maroc pendant la période alaouite*, éd. Dār ar-Rašād al-ḥadīṭa, 1^{ère} édition, 1977, p. 360.

⁵²⁹ Jaafar b. Hajj Soulami, préface de *Riyāḍ al-ward* (رياض الورد فيما انتهى إليه هذا الجوهر الفرد), étude critique, t. I, éd. maṭba'at al-kākib al-'Arabī, Damas, 1993, p. 11.

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 11.

⁵³¹ Il a permis l'exportation du blé alors que la population souffrait de la famine. Voir *L'Histoire des épidémies et des famines au Maroc pendant le 18^e et 19^e siècle* (œuvre en arabe) de Mohammed Amin Bezaz, éd. Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Rabat, 1992, p. 139.

⁵³² A titre d'exemple la rébellion des habitants de Fès qui se soulevèrent contre le Sultan et nommèrent son neveu Ibrahim b. al-Yazid en 1820.

permanence ; il poursuivait donc ses expéditions pour étouffer les troubles provoqués par les tribus berbères au nord et au centre du pays. Il élimina également les autres prétendants qui semaient le trouble.

Pour encourager le commerce et améliorer l'état économique, le roi leva les taxes sur les marchandises imposées par son père et qui servaient de ressources pour le soutien et le maintien du makhzen. Cela aura comme conséquence l'affaiblissement des forces militaires. Par ailleurs, Mulāy Sulaymān suivait les traces de son père dans la réforme religieuse, son « grand combat fut celui qu'il mena sans relâche contre les confréries »⁵³³. Il est à noter que ces confréries tentaient de profiter de ces circonstances difficiles pour prendre de plus en plus d'ampleur.

Curieusement la confrérie des *Darqāwa* faisait exception ; elle jouissait d'une reconnaissance de la part du souverain. En effet, le soutien de Mulāy Sulaymān représentait une forme de récompense au chef de la confrérie à l'époque d'al-Ḥarrāq pour sa fidélité au pouvoir central pendant les moments difficiles.

Tous ces éléments ont fait que Mulāy Sulaymān était préoccupé par les conflits intérieurs qui épuisaient le pays. Cela lui imposait une nouvelle politique étrangère qui diminua les intérêts intérieurs (l'exportation du blé au moment de la famine, la suppression des campagnes militaires...).

Il est vrai que le succès relatif récolté à l'issue de quelques campagnes contre les tribus, a permis au Maroc de Mulāy Sulaymān d'instaurer une certaine stabilité et de redonner une légitimité au pouvoir central. Cependant, deux soulèvements⁵³⁴ sont intervenus pour affaiblir son autorité à la fin de sa vie ; et c'est ainsi que le pays replongea dans une nouvelle concurrence pour accéder au trône.

Toujours est-il que le sultan Mulāy Sulaymān reste un roi au charisme fort et aux décisions sans défaillance. A son époque, Tétouan connaissait une prospérité économique grâce à la politique d'ouverture qu'il a adoptée.

Alors que Tétouan semble se diriger droit vers un début de déclin économique à la fin du XVIII^{ème} siècle, les notables tétouanais saisissent cette occasion pour tirer profit

⁵³³ Michel Abitbol *Histoire du Maroc, op.cit.*, p. 283.

⁵³⁴ Le soulèvement des berbères dans le Rif et le centre du pays en 1818 ; et puis le soulèvement des Šrarda dans les environs de Marrakech quelques temps seulement avant sa mort en 1822.

de cette situation et « les éclats de prospérité enrichissent une bourgeoisie qui sait surmonter les crises, voire en tirer profit »⁵³⁵. Ce choix stratégique a permis à la ville de tirer son épingle du jeu puisque « dans l'atonie générale du commerce marocain, entre 1800 et 1816, Tétouan fait un peu figure d'exception »⁵³⁶. La ville semblait jouir d'un statut exceptionnel grâce à cette situation économique.

Cette situation sera renforcée par une autre activité « industrielle » importante puisque la ville « emploie 4000 ouvriers, chiffre considérable pour une ville comptant de 25000 à 30000 personnes »⁵³⁷. Il faut admettre que cet emplacement a permis à la ville d'accomplir un rôle d'une grande importance dans le parcours de la résistance algérienne « Il s'y ajoute un court renouveau conjoncturel lié au rôle que Tétouan joue un temps comme place de ravitaillement pour le chef algérien Abd el-Kader. L'émir se fournit d'armes, de munitions, de produits manufacturés nécessaires sur la place de Gibraltar où il entretient des agents. Ces objets passent par Tétouan et, généralement, ensuite par Fès»⁵³⁸.

Le soutien du pouvoir marocain au peuple algérien était officiel⁵³⁹. Cela justifie les relations étroites qu'entretenait al-Ḥarrāq avec le chef de la résistance algérienne contre l'occupation française. Ces propos sont confirmés par la correspondance de l'émir 'Abd al-Qādir adressé à al-Ḥarrāq lui-même⁵⁴⁰. Cela montre l'engagement militant de certaines *zāwiya-s*⁵⁴¹ et le rôle important qu'elles jouent sur la scène

⁵³⁵ Ben 'Abūd Muḥammad, Mieg Jean-Louis., Rzīnī Nadia, (تطوان المدينة الأندلسية المغربية), « Tétouan, ville andalouse marocaine », trad. Muṣṭapha Ġaṭīs, éd. Tiṭṭāwen-Asmīr, Tétouan, 2002, p. 56, p. 72.

⁵³⁶ *Idem*, p. 72.

⁵³⁷ *Idem*, p. 75.

⁵³⁸ *Idem*, p. 75.

⁵³⁹ Dans une lettre chérifienne au gouverneur de Tétouan, en date de Rabia 1^{er} 1245 de l'hégire, Mulāy Abd Rahman ordonna l'accueil des réfugiés algériens. « Tu les recevras avec bonté ; réserve-leur le meilleur accueil ; console-les et reconforte-les. Sois généreux et prévenant à leur égard, car reconforter quelqu'un est un devoir, à plus forte raison quand il s'agit de frères musulmans que l'ennemi a asservis et dépouillé de leurs biens et qui ont fui pour préserver leur foi. Mulāy Abdelhadi Alaoui, *Le Maroc face aux convoitises européennes 1830-1912*, éd. Imprimerie Beni Snassen, Salé, 2001, p. 35.

⁵⁴⁰ Voir la partie consacrée à la biographie d'al-Ḥarrāq.

⁵⁴¹ D'autres *zwiya-s* choisissaient le côté opposé, celui de l'occupant, pour des raisons d'intérêts personnels, ce qui va attirer la colère du pouvoir central et expliquer la position du Sultan face à ces confréries.

politique. Quand la situation se compliqua en Algérie l'émir « se réfugia dans les environs d'Oujda dans le Nord du Maroc »⁵⁴².

L'époque de Mulāy Sulaymān était à la fois une époque d'épreuve et d'affirmation de soi : une étape difficile dans la vie d'al-Ḥarrāq également, à l'image de son époque. Nous allons voir dans la partie biographique comment le parcours d'al-Ḥarrāq était directement lié à la vie politique et intellectuelle de son époque. Le poète était attaché au quotidien politique et économique de sa ville et son pays.

c) *Mawlā 'Abd Raḥmān : vers un ultime élan*

Après la mort du Mulāy Sulaymān, le Sultan Mawlā 'Abd Raḥmān se trouve à la tête d'un pays épuisé et des tribus en friction ; le royaume était sur le point de s'effriter et les entités politiques tentaient de se détacher du pouvoir central. La mission attendue du nouveau successeur s'avère compliquée et l'enjeu est de taille : unifier les chefs de tribus autour du pouvoir central et faire sortir la population de la crise économique. Pour ce faire, le nouveau monarque, décidé et déterminé, dresse une liste de réformes drastiques pour ne laisser aucune chance aux séparatistes qui scrutaient la moindre faille pour réclamer leur indépendance. Le Sultan commença alors par éliminer les semeurs de trouble sans hésitation⁵⁴³. Or, ces campagnes n'étaient pas des victoires gagnées d'avance, et les chemins de résistance étaient semés de soulèvements⁵⁴⁴, de rébellion⁵⁴⁵ ou de négociation⁵⁴⁶.

⁵⁴² Bouaziz, Yahya, *l'Emir Abd al-Qādir : commandant de la résistance algérienne*, éd. ad-Dār al-'arabiyya li-l-kitāb, Tunis, 1983, p.63-64.

⁵⁴³ Muḥammad Dāwūd, *L'Histoire de Tétouan*, T. 3, p. 281.

⁵⁴⁴ Nous pensons ici à la dissidence des tribus berbères du pouvoir central dans l'Atlas au début de son règne ; une dissidence qui se transforme aussitôt en alliance politique après l'intervention de la famille darqawite (alliée d'al-Ḥarrāq) auprès du Sultan. Propos cités en note de bas de page dans *Poésie d'al-Ḥarrāq*, de Na'ima Bouigroumin, p. 29 ; et rapportés de l'ouvrage d'Ibrahim Ḥarakāt *Le Maroc à travers les siècles*, éd. Dār ar-Rašād al-ḥadīṭa, t. III, deuxième édition, 1994, p. 176 ; et *al-Istiḡṣā*, t. IX, p. 6-7.

⁵⁴⁵ Il était très ferme avec la tribu d'Aḥmās, par exemple, à qui il a attribué une imposition après avoir commis des razzias sur les tribus voisines en 1840. Cité dans *Poésie d'al-Ḥarrāq*, de Na'ima Bouigroumini, p. 29 ; et rapporté de *Histoire de Tétouan*, de Moḥammad Dawud, t. 3, p. 334.

⁵⁴⁶ Le souverain penchait plutôt vers la politique de négociation avec les tribus de Ġmāra au nord-ouest du Maroc ; compte tenu de leur emplacement stratégique et de leur poids économique et social. Voir à ce propos *Le Maroc à travers les siècles*, d'Ibrāhīm Ḥarakāt, p. 176.

Sur le plan économique, le sultan se tourna vers l'étranger pour établir un échange commercial avec les grandes puissances mondiales de l'époque ; profitant ainsi de sa « bonne réputation en Europe »⁵⁴⁷. C'est ainsi qu'il « annonça dès son arrivée au pouvoir son intention de développer le commerce extérieur de son pays »⁵⁴⁸ et « il signa ainsi dès 1823 une première convention commerciale avec le Portugal dont les pêcheurs pouvaient s'approcher sans risque du littoral septentrional du Maroc. L'année suivante, il conclut un nouveau traité commercial avec l'Angleterre, suivi en 1825 par un deuxième avec la France et un troisième avec la Sardaigne »⁵⁴⁹. De ce fait, « le commerce maritime du Maroc connut une nette augmentation jusqu'au début des années 1840 : tout en triplant en valeur de 1831 à 1842, il resta cependant relativement modeste et portait toujours sur les mêmes produits »⁵⁵⁰. Grâce à ces activités croissantes, Tétouan vivra ses derniers jours d'âge d'or précolonial avant de sombrer dans les affres de l'occupation espagnole en 1859.

Il faut imaginer que la ville de Tétouan a joué un rôle très particulier dans l'histoire du Maroc. En effet, les relations économiques qu'entretenait Tétouan à cette époque s'effectuaient dans un champ plus élargi ; c'est-à-dire entre le Sud et le Nord. Autrement dit, entre le continent africain et le monde musulman d'un côté et l'Europe de l'autre.

Le fait qu'al-Ḥarrāq vienne d'une famille noble et vive d'abord dans la capitale scientifique entre deux fleurissantes cités comme Fès et Tétouan signifie qu'il jouissait d'une situation économique plutôt aisée. Nous pouvons en déduire que le poète vivait dans une atmosphère plutôt prospère. Ajoutant à cela qu'il était installé dans une ville qui vivait son âge d'or. Tétouan jouissait d'une prospérité insoupçonnée et elle avait atteint son apogée économique grâce à son emplacement. Cette situation économique et politique laisse entendre que la ville connaissait une sorte d'autonomie⁵⁵¹ car « Dès

⁵⁴⁷ Michel Abitbol, *Histoire du Maroc*, op.cit., p. 290.

⁵⁴⁸ *Idem*, p. 290, éd. Perrin 2009.

⁵⁴⁹ *Idem*, p. 292.

⁵⁵⁰ Abensur, Philip, *Tétouan : Cité marocaine aux racines andalouse*, éd. Alan Sutton, Saint-Cyr-sur-Loire, 2010, p. 56.

⁵⁵¹ La période concernée était très mouvementée néanmoins prospère par moment. Du point de vue politique, la ville conservait un statut spécifique par rapport au pouvoir central. Les gouverneurs de Tétouan à cette époque -surtout la famille 'Aš'āš-, affichait une sorte d'indépendance.

1740, Tétouan est le seul port marocain à être relié directement à l'Europe par l'institution d'une felouque-courrier l'unissant toutes les semaines à Gibraltar⁵⁵². Les informations sur les marchés méditerranéens – voire européens en général – y sont, par là, les plus fréquents et les plus fraîches »⁵⁵³. De ce fait, Tétouan devient la plaque tournante de ce trafic commercial dans le bassin méditerranéen et cela revient essentiellement au « duo » de la place anglaise et du port marocain [qui] devient un élément essentiel de leur vie économique »⁵⁵⁴. Mieux encore, Tétouan s'élançait, après la réconciliation du Maroc avec l'empire ottoman, dans le commerce avec l'Orient arabe empruntant la voie terrestre pour ainsi surveiller les artères principales des routes commerciales. C'est ainsi qu'en ce « milieu du XVIII^{ème} siècle, Tétouan était considérée comme la seule ville des Etats du roi du Maroc où l'on ait fait le commerce des marchandises du Levant »⁵⁵⁵. Ces témoignages affirment que l'emplacement géopolitique de la ville lui a permis d'être au centre des intérêts géopolitiques. Nous pouvons imaginer, avec tous ces flux de l'Orient arabe, du sud de l'Afrique et du Nord de l'Europe, les bénéfices économiques que la ville en tirait et les échanges culturels fructueux qui en découlaient.

Ainsi, les périodes du règne des trois rois ont correspondu aux trois étapes importantes et marquantes de la vie d'al-Ḥarrāq et ont façonné son avenir et ses relations avec la cour royale.

⁵⁵² De l'arabe *Ġabal Tāriq* (la montagne de Tāriq) est le rocher du détroit qui contrôle le passage entre la mer méditerranéenne et l'océan atlantique. Il doit son nom à Tāriq b. Ziyād, le premier conquérant de la péninsule ibérique.

⁵⁵³ Ben 'Abūd Muḥammad, Mieg Jean-Louis., Rzīnī Nadia, *Tétouan, ville andalouse marocaine*, op.cit., p. 56.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, p. 56.

⁵⁵⁵ *Idem*, p. 56.

2) Le contexte socio-culturel

a) *Tétouan terre de l'héritage andalou :*

Colomb blanche, fille de Grenade, sœur de Fès, petite Jérusalem, patio andalou du Maroc... innombrables sont les termes poétiques qualifiants Tétouan, ville du nord du Maroc située à une dizaine de kilomètres des rivages de la mer Méditerranée⁵⁵⁶. Ces qualificatifs couvriront la ville d'un aspect mythique et feront d'elle une cité à part entière avec ses propres caractéristiques économiques et ses aspects socio-culturels bien distincts. Nous ne pouvons pas nier que l'aspect conservateur des Tétouanais a joué un rôle important dans la sauvegarde du patrimoine andalou dans cette ville.

Pour mieux comprendre le fonctionnement du système sociétal des communautés tétouanaises au 18^e et 19^e siècle, il faut d'abord remonter trois siècles en arrière ; plus exactement en 1485, la date de l'arrivée de Sīdī al-Manzrī. En effet, la ville de Tétouan « fut créée par les musulmans fuyant l'Espagne, dirigés par l'andalou Sīdī 'Alī Al-Manzrī, considéré depuis comme le véritable fondateur de Tétouan »⁵⁵⁷. Ce dernier s'installait avec les siens sept ans avant que la ville de Grenade ne tombe dans les mains des Castillans en 1492.

La chute de ce dernier bastion d'al-Andalus a provoqué un énorme flux migratoire des Andalous (appelés Maures) vers le Maghreb. Étant donné sa proximité géographique de la péninsule ibérique, Tétouan accueillait une très grande partie de ces réfugiés andalous puisqu'elle constituait une terre de transit obligatoire pour ces migrants qui cherchaient à s'installer dans d'autres villes stratégiques dans l'espoir de retourner un jour dans leur pays. C'est ainsi que des villes comme Fès, Rabat, Oran, Tlemsan, et Tunis seraient empreintes d'une forte influence arabo-andalouse et auraient connu, par conséquent, une croissance économique importante grâce à la grande richesse de ces nouveaux arrivants.

En effet, Tétouan n'a cessé d'accueillir les andalous qui fuyaient l'oppression de l'Inquisition espagnole créée par les rois catholiques. C'est ainsi qu'une deuxième grande vague s'effectuait un peu plus d'un siècle plus tard. Cette deuxième vague

⁵⁵⁶ Abensur, Philip, *Tétouan : Cité marocaine aux racines andalouse*, op.cit., p. 7.

⁵⁵⁷ *Ibidem*, p. 7.

d'Andalous que l'on appelle Morisques était constituée essentiellement d'Espagnoles, d'origine arabe, qui fuyaient leurs terres et leurs demeures après avoir été accusés « d'être restés musulmans »⁵⁵⁸ et de continuer à pratiquer le culte de leurs ancêtres en cachette. Par ailleurs, ils étaient vus comme « charmants, civilisés, affables avec les chrétiens »⁵⁵⁹. Ces qualités leur méritent une place de privilège et de prestige dans les nouvelles sociétés. En effet, les arrivages andalous se succédaient sur les côtes marocaines pendant quatre siècles environ en façonnant avec les autochtones un nouveau paysage sociétal. La plupart de ces Arabo-andalous choisissaient leurs villes de destination en raison de proximité ou de stratégies culturelle et économique. La perte de leur *Paradis perdu* et le soutien des dynasties d'Almoravides et d'Almohades les poussaient à mener de nombreuses et de régulières attaques marines à partir de deux ports de Tétouan et de Salé vers les rivages de la péninsule ibérique⁵⁶⁰.

Nous comprenons donc la raison de cette forte présence des Andalous dans certaines villes du Maroc : la croissance permanente des Andalous est due essentiellement à la politique d'accueil et du soutien apportés par l'empire chérifien. C'est ainsi que les Andalous constituaient la majorité des habitants de la ville de Tétouan (d'abord les Maures et ensuite les Morisques). Il est donc tout à fait normal de constater qu'une présence massive de cette population a eu une « influence espagnole évidente dans les arts de la ville, à un point qu'on ne retrouve nulle part au Maghreb (sauf à Rabat-Salé) »⁵⁶¹. Ces vagues d'immigrants étaient la cause d'une grande propagande de la culture arabo-musulmane dans le reste du Maroc et dans le Maghreb de manière générale. Les traces de cette influence vont s'enraciner dans les habitudes de la vie quotidienne (habitudes culinaire, langagières, protocolaires...) pour façonner ensuite une sorte d'identité globale marocaine ; avec une forte présence dans des villes au caractère exclusivement andalou.

Tétouan avait en plus la particularité d'être gouvernée par des notables andalous. Ph. Abensur résume bien le relais du pouvoir entre les familles gouvernantes depuis al-Manzrī le fondateur et jusqu'à l'époque d'al-Ḥarrāq :

⁵⁵⁸ *Tétouan, ville andalouse marocaine*, op.cit., p. 30.

⁵⁵⁹ *Ibidem*, p. 30.

⁵⁶⁰ Voir par exemple les attaques marines manœuvrées par la reine *as-Sitt al-Ḥurrah* (السَّيِّدَةُ الْحُرَّةُ) « la Dame libre » ; gouverneur de la cité-état de Tétouan.

⁵⁶¹ *Tétouan, ville andalouse marocaine*, op.cit., p. 30.

La ville fut dirigée de 1525 à 1542 par la princesse as-Sayyida al-Hurra, probablement épouse de Sīdī Ali al-Mandri. De grandes familles de notables musulmans assurèrent le poste de gouverneur par la suite : les Naqsi au XVII^e siècle, puis les Riffi au XVIII^e siècle. Grand bâtisseur Ahmed er-Riffi édifia le Méchouar, palais du gouverneur, et la mosquée du Bacha, au Minaret octogonal. Au milieu du XVIII^e siècle, le pouvoir revint aux Loukach, fondateur d'une medersa (école coranique), et son fils Muḥammed à qui on doit les nombreuses fontaines de la ville. Au XIX^e siècle, la ville fut dirigée par la famille Ach'ach.

Aux XVII^e-XVIII^e siècles, Tétouan était le plus grand port du Maroc et sa capitale diplomatique⁵⁶².

En dépit de leur aspect historique, ces lignes retracent également les œuvres architecturales réalisées par les gouverneurs de la ville. Nous pouvons apercevoir ici le caractère particulier dont jouissait la ville de Tétouan à l'époque. Un caractère qui traduisait non seulement le raffinement et le savoir-faire Andalous mais également l'intérêt de ces gouverneurs pour la science et pour le rayonnement culturel de leur ville. Le caractère andalou se traduisait dans les détails de la vie quotidienne, dans les traditions, l'architecture, les chants et la poésie : échos du *paradis perdu*. La communauté andalouse conservait jalousement son patrimoine culturel ; elle transmettait plus particulièrement les chants et les textes du *muwaššah* et du *zağal* avec un grand soin et beaucoup de professionnalisme. Préservant la même appellation d'origine, l'art du *muwaššah* préservait également sa forme, ses thématiques et ses caractéristiques esthétiques. Une forme poétique qui ne cesse de se perpétuer jusqu'à nos jours tout en prenant des couleurs artistiques nuancées. Avec le temps, et sous la pression de contextes pesants et difficiles, les thèmes vont s'adapter et prendront des dimensions mystiques.

⁵⁶² Abensur, Philip, *Tétouan : Cité marocaine aux racines andalouse*, op.cit., p. 7.

b) *Structure et catégories sociales :*

Comme toutes les villes de cette époque, la population de la ville de Tétouan se basait sur une structure de catégories sociales bien définies. La société tétouanaise est partagée d'abord en deux groupes : la partie rurale qui résidait dans les environs et à l'extérieure de l'enceinte des remparts ; et une deuxième partie occupait l'espace intramuros. Cette dernière est composée principalement d'aristocrates, d'intellectuels, de commerçants, de fonctionnaires, d'artisans et de soldats. Cette même population citadine se divisait à son tour en deux catégories sociales : *ḥāṣṣa* et *‘āmma*. En d'autres termes : l'élite et la « masse » populaire.

Le terme *‘āmma* (العامة) désigne ainsi les gens du commun. Ils constituaient la partie la plus importante de la population qui ne détenait ni origine noble, ni pouvoir politique ni richesse matérielle. De manière générale, la population de masse va s'occuper des métiers d'artisanat ; se sont généralement des gens dont le niveau intellectuel et social était modeste.

Quant à la deuxième catégorie *al-ḥāṣṣa* (الخاصة), elle concerne un groupe social jouissant d'un pouvoir soit exécutif que l'on appelle *maḥzen*⁵⁶³ : c'est-à-dire toutes les personnes ayant une responsabilité de direction dans les institutions de l'Etat, soit d'un pouvoir naturel ou acquis : notamment les *Šurfa* ou *Šurafā'*,⁵⁶⁴ qui jouissaient d'un statut religieux et/ou scientifique prestigieux, ainsi que les *oulémas* (savants religieux). Comme le soulignent les historiens de cette période, selon son arbre généalogique, Al-Ḥarrāq faisait partie de cette dernière catégorie. A ce propos, Al-Ḥarrāq va encore plus loin dans ses écrits quand il parle de *ḥāṣṣat al-ḥāṣṣa* c'est-à-dire (l'élite des élites), elle-même soumise à une hiérarchie mystique bien définie⁵⁶⁵.

De manière générale, le noyau de l'élite se constituait de familles arabo-andalous, de dignitaires, de hauts-magistrats et de représentants du Sultan. Leur ascendance est

⁵⁶³ En principe, Soit les hauts-fonctionnaires qui exercent des fonctions exécutives.

⁵⁶⁴ Le phénomène du *sharifisme* consiste à la filiation directe au Prophète Muḥammad.

⁵⁶⁵ Al-Ḥarrāq consacra son épître 26 aux différents degrés des gens où il détailla les caractéristiques et les qualités de chaque catégorie. M. R. Agdira, *Les Epîtres du Šayḥ Muḥammad al-Ḥarrāq dans le taṣawwuf*, éd. Markaz al-'Imām al-Ġunayd, Oujda, 2012, p. 287.

souvent arabe (quraychite, yéménite ou syrienne)⁵⁶⁶ mais très rarement berbère ou mozarabe⁵⁶⁷.

Cependant, le tissu sociétal nous semble beaucoup plus complexe qu'il n'apparaît : et d'autres enjeux viennent façonner le paysage populaire tétouanais puisque « la survie de Tétouan -et son développement- n'a pu être assurée que grâce à la coexistence et à une certaine convergence entre les éléments andalous et les tribus voisines »⁵⁶⁸. Un contact qui prenait, le plus souvent, un aspect conflictuel avec les autres populations qui « persiste [encore] aujourd'hui. Principalement parce que les Tétouanais se considèrent – et se veulent – différents de Djebelis⁵⁶⁹ et des Riffis⁵⁷⁰ »⁵⁷¹. Lévi-Provençal va encore plus loin en prétendant que « l'Hispano-musulman, à partir du milieu du Xe siècle au moins, apparaît comme ayant pris conscience de sa personnalité, il représente, même si son origine ethnique le rattache au Maghreb ou à l'Orient, un type à part, un « Andalou » définitivement enraciné au sol de la péninsule »⁵⁷². A partir de là, l'immigré andalou va développer un sentiment d'appartenance à une élite socio-culturelle supérieure aux autres rangs sociaux. En dépit de leur situation économique souvent aisée, les familles andalouses étaient vues comme l'élite savante de la société marocaine ; et par conséquent proche du pouvoir⁵⁷³.

Ce phénomène socio-culturel aura un impact sur la composition de la société tétouanaise. Cette caractéristique était à l'image de la constitution sociale qui régit d'autres grandes villes marocaines ; ou plus exactement les villes qui ont accueilli les communautés andalouses.

⁵⁶⁶ La poésie andalouse témoigne d'une vraie querelle entre l'Arabe du Nord '*Adnāniyūn* et les Arabes du Sud '*Qahṭāniyūn* ; une transposition du conflit traditionnel de la péninsule arabique à la péninsule ibérique.

⁵⁶⁷ Les *mozarabes* -de l'arabe (مستعرب) qui veut dire arabisé- espagnols chrétiens parlant l'arabe.

⁵⁶⁸ *Idem*, p. 50.

⁵⁶⁹ Les habitants des montagnes environnantes, d'où leur appellation *Ġiblī* (montagnard) du terme *ġabal* qui veut dire montagne en arabe.

⁵⁷⁰ Les arrivants de la région du Rif, Nord-Ouest marocain ; population d'origine berbère.

⁵⁷¹ *Tétouan, ville andalouse marocaine*, op.cit., p. 50.

⁵⁷² Lévi-Provençal, Emile, *Histoire de l'Espagne Musulmane*, Paris, 1952-1966, Vol. III, p. 187.

⁵⁷³ C'est le cas d'Omar Luqaš : andalou, descendant des califes omeyyades. D'abord secrétaire de Mulāy Ismā'il, puis chef des douanes pour le gouverneur Ahmed er-Rīfī à Tétouan. Un autre cas semblable, est l'arrière arrière-grand-père d'al-Ḥarrāq, Sīdī 'Omar b. al-Ḥusayn qui a occupé le poste de secrétaire de Mulāy Ismā'il également.

En plus de cela, le fait que le Maroc soit le seul pays arabe épargné de la tutelle des Ottomans, lui a permis de s'approprier une certaine authenticité andalouse ; plus particulièrement dans les villes de Tétouan, Fès, Rabat, Chefchaouen... Les traces andalouses seraient moins importantes dans les autres pays arabes qui ont subi une forte influence turque sur le plan artistique, musical, architectural, culinaire, vestimentaire, etc...

Il est important de préciser à ce propos que « La société tétouanaise du XVII^{ème} siècle avait formé le noyau de sa culture. Celle-ci ne trouve, sans doute, sa forme définitive que durant le XVIII^{ème} siècle, mais l'environnement citadin qui la nourrit avait pris corps antérieurement. Tétouan avait développé une tradition écrite. La communauté des émigrés andalous a fortement contribué à ce développement, mais les éléments autochtones ont marqué leur présence »⁵⁷⁴. Cet apport culturel andalou et ce métissage entre les deux populations va marquer, à jamais, la vie des habitants et le paysage social de cette ville. Chaque coin de la ville raconte une histoire et chaque détail dévoile un secret. L'environnement socio-culturel semble être imprégné d'une même culture ; à la fois unique et multiple. Or, ce caractère andalou prononcé ne signifie en aucun cas une indépendance culturelle du monde arabo-musulman. Bien au contraire, le rattachement de la ville au Mašriq fut capital pour la sauvegarde de sa mémoire culturelle et son identité religieuse.

c) L'aspect culturel : chant et poésie

En effet, la stabilité relative qu'a connue la deuxième période de la dynastie alaouite a contribué activement à la floraison de la vie intellectuelle et artistique de cette époque. En ces moments propices, les savants religieux de la ville participaient à la création littéraire tout en conservant une certaine dignité. Les salons d'art et de poésie permettaient aux intellectuels de souffler un peu et d'échapper aux tâches pesantes et aux contextes politiques et sociaux difficiles⁵⁷⁵. Il suffit de remarquer le nombre abondant de poètes en cette période.

⁵⁷⁴ *Tétouan, ville andalouse marocaine*, op.cit., p. 72.

⁵⁷⁵ Voir *Les Courants politiques et intellectuels au Maroc durant les deux siècles et demi avant la colonisation* dans les annexes d'Ibrāhīm Ḥarakāt in *Le Maroc à travers l'Histoire*, éd. Dār ar-Rašād al-ḥadīṭa Casablanca, 1994, p. 227.

Quant à la production de cette période, elle était très influencée par l'emprunt religieux et tout échappement à ce courant religieux n'était que temporaire⁵⁷⁶. Nous constatons également une abondance de la production littéraire et poétique sans précédent⁵⁷⁷. De ce fait, la dimension mystique dominait la production littéraire de manière générale, et la création poétique en particulier. Une tendance qui explique l'orientation des savants de cette époque se réfugiant dans le spirituel pour échapper à un contexte social compliqué. Dans *L'Histoire de Tétouan*, Muḥammed Dāwūd a dressé une liste « des principales figures intellectuelles tétouanaises du XVII^{ème} siècle, dont le saint patron de la ville, Sīdī Ṣa'īdī. Leur production intellectuelle est dominée par deux traits : le caractère littéraire, car beaucoup d'entre eux se sont exprimés dans une prose raffinée ou en vers, et la tendance religieuse mystique, les confréries religieuses ayant monopolisé la vie spirituelle tétouanaise »⁵⁷⁸. Amine Chaachou' remonte dans l'histoire pour expliquer les causes de cette tendance :

La société andalouse, comme société traditionnelle et religieuse, ne connaissait pas la laïcité du XXI siècle, il n'y aura pas de séparation entre la conception religieuse et la conception profane des choses, et même la philosophie et la théologie étaient intimement liées. L'Islam, en général, ne connaîtra pas la rupture entre les deux disciplines. Le musulman conçoit le savoir comme une intuition qui va au-delà de la raison, une sagesse. Cette cohésion entre l'ordre religieux et l'ordre social conditionnera la nature, non seulement, de la musique andalouse, et la musique islamique en général, mais aussi celle de tous les arts. Désormais, les arts développés au sein d'une société islamique auront une identité bien précise, identité qui englobera obligatoirement l'attitude religieuse, et non seulement celle de la raison ; et pour représenter ces vérités supérieures, il y aura, inévitablement, recours à la symbolisation, unique moyen de représenter le non représentable : les vérités supra-rationnelles et spirituelles⁵⁷⁹.

⁵⁷⁶ *Les Courants politiques et intellectuels*, op.cit., p. 227.

⁵⁷⁷ *Idem*, p. 234

⁵⁷⁸ *Tétouan, ville andalouse marocaine*, op.cit., p. 69.

⁵⁷⁹ Amin Chaachoo, *La Musique hispano-arabe : al- 'Ala*, éditions L'Harmattan, coll. Univers musical, Paris, 2016, p. 170

Ainsi, la création littéraire de cette période allait de pair avec la dimension mystique, et serait souvent encadrée par une musique raffinée qui reflète justement le contenu savant de cette production.

Al-Ḥā'ik : le sauveur du genre poético-musical andalou

Dans ce contexte, il est important de dire un mot sur le « sauveur » de la musique andalouse après la déportation de la communauté andalouse vers le Maghreb. Poète et musicien, Al-Ḥā'ik composait des poèmes et recensa les *noubas* de la musique andalouse dans un *kunnāsh*⁵⁸⁰. Son travail est considéré comme un registre de référence en la matière. L'anthropologue Attilio Guadio atteste du rôle majeur qu'a joué al-Haïk dans la sauvegarde de la musique andalouse : « et l'on doit, écrit-il, à l'œuvre remarquable du musicien tétouanais Muḥammad Ben al-Ḥusayn al-Ḥā'ik le fait que le répertoire andalou ne soit pas tombé dans un total oubli. Ce grand « *ma'allem* »⁵⁸¹ vécut au XVIII^{ème} siècle et se consacra au recueil et au classement de toutes les chansons andalouses »⁵⁸². Ce recueil de poèmes regroupe plus particulièrement la musique provenant de Grenade dont la ville de Tétouan serait le foyer ; en effet, « depuis deux siècles, Tétouan maintient ainsi vivante et fait rayonner dans tout le Maghreb cette musique grenadine »⁵⁸³.

Dans ses recherches sur « La Musique arabo-andalouse », Christian Poché – compositeur et critique musical- nous informe que :

C'est du côté du Maroc qu'il faut se tourner afin de conclure ce survol de la musique arabo-andalouse, après l'abandon de sa terre natale. Al-Ḥā'ik a vécu à Tétouan, au XVIII^{ème} siècle. Figure capitale, il est le « sauveur » de presque tout le répertoire musical andalou. Le génie d'al-Haïk est non seulement d'avoir collecté puis colligé, un siècle avant Shihâb al-Dîn, les poèmes qui constituaient la base de l'héritage des noubas (sept cent vingt et un poème de type muwaššah, plus familièrement appelés tawšîh, zağal et šuġl), mais aussi de les avoir répertoriés

⁵⁸⁰ Recueil de poèmes traditionnels contenant les 12 noubas andalouses.

⁵⁸¹ Le Maître.

⁵⁸² Attilio Guadio, *Maroc du Nord*, éd. Nouvelles éditions latines, Paris, 1981, p. 80.

⁵⁸³ *Idem*, p. 80.

*puis répartis en onze grandes familles représentant la tradition actuelle des onze noubas*⁵⁸⁴.

La contribution d'al-Ḥā'ik constituait alors la pierre angulaire dans la sauvegarde de la musique arabo-andalouse et témoigne d'une authenticité inouïe.

Le charme de la poésie eût un succès dans tous les milieux de la société et pénétra même jusque dans la cour royale. Il est à noter, à ce propos, que le prince Sīdī Muḥammad b. 'Abd Rahman était lui-même un des illustres poètes de cette époque et « l'ami d'un autre Si Tuhāmī Mdaghri »⁵⁸⁵. Le prince était tellement épris de poésie que le père « a dû les séparer en exilant Sī Tuhāmī de Fès à Marrakech, dans l'espoir que son fils s'intéresserait davantage à ses études et à la chose politique »⁵⁸⁶. Ces mots témoignent du grand intérêt que vouaient les princes à la musique⁵⁸⁷ et à la poésie ainsi qu'à la place de celle-ci dans les milieux intellectuels. Nous pouvons donc discerner l'ampleur de cet art à cette époque et l'emprise qu'avait la poésie sur les élites de la société. Cela suppose une influence sur la vie culturelle de toutes les classes sociales.

Cette période de prospérité ne durera pas très longtemps, car quinze ans après la mort d'al-Ḥarrāq en 1845, Tétouan sombre dans une nouvelle période difficile. La ville tomba dans les mains des Espagnols et perdit ainsi son *rêve andalou*.

En somme, malgré l'aspect rigide qui peut paraître des témoignages recueillis sur cette période, la politique des souverains Alawites s'inscrivait, pourtant, dans un registre d'ouverture sur les arts et d'épanouissement intellectuel. Ainsi, un vent d'art et de musique soufflait de temps à autre pour atténuer les affres du contexte politique. En effet, cette tendance remonte au siècle précédent avec l'avènement de la dynastie Alaouite, en 1660, où la musique arabo-andalouse connut un nouvel essor grâce aux *zāwiya*-s (sanctuaires mystiques) et par le biais des *ṭarīqa*-s (confréries soufies) qui favorisaient la pratique de la musique sacrée. Certains sultans étaient, eux même, poètes

⁵⁸⁴ *Idem*, p. 51/53.

⁵⁸⁵ Guessous, Fouad, *Anthologie de la poésie du Malhoun marocain*, éd. Publiday-Multidi, Casablanca, 2008, p. 148.

⁵⁸⁶ Guessous, *ibidem*, op.cit, p. 148.

⁵⁸⁷ Nous parlons ici de la musique car le *malḥūn* est une poésie dédiée systématiquement au chant.

et joueur de luth comme c'était le cas avec Muḥammad b. 'Abd Allāh qui encourageait l'apprentissage des arts et des musiques⁵⁸⁸.

C'est dans cette atmosphère à la fois tendue et épanouie que naquit notre poète al-Ḥarrāq qui se nourrissait des sciences et s'abreuvait des arts de son époque.

⁵⁸⁸ Nous détaillerons un peu plus ce point dans le chapitre suivant.

Chapitre I

Vie d'al-Ḥarrāq, sa conception mystique et sa création littéraire

I) Vue sur la vie personnelle et intellectuelle d'al-Ḥarrāq

Nous avons vu comment l'atmosphère sociale et politique était mouvementée et comment la vie socio-économique chavirait entre les événements instables. Ce paysage n'était pas tout gris, mais coloré d'une vie culturelle assez prospère. C'est dans ce climat qu'al-Ḥarrāq vit le jour ; il baigna dans un milieu de félicité mais aussi d'ingratitude.

1) Ses origines et sa jeunesse

Le nom d'al-Ḥarrāq a été cité dans de nombreuses œuvres littéraires et son parcours biographique a été traité dans plusieurs références ; d'abord anciennes⁵⁸⁹ et puis dans les études critiques contemporaines⁵⁹⁰. Or, la référence la plus fiable et la plus complète reste celle de son disciple Muḥammad b. al-'Arbī ad-Dilā'ī ar-Ribā'ī dans son ouvrage *Al-Nūr al-lāmi' al-barrāq fī tarğamati aš-Šayḥ al-Ḥarrāq*⁵⁹¹.

Selon ce même ouvrage, Muḥammad b. 'Abd al-Wāḥid Al-Ḥarrāq at-Tiṭwānī serait né à Chefchaouen⁵⁹² au nord du Maroc entre 1772 et 1775, d'une grande famille noble des Šurafā'. Les biographes rapportent que les ancêtres d'al-Ḥarrāq se sont déplacés des tribus des Beni 'Arūs pour s'installer à Chefchaouen. Toutes les références, s'accordent sur les origines chérifiennes d'al-Ḥarrāq. Parmi ses illustres aïeux figure b.

⁵⁸⁹ Manuscrit à la bibliothèque générale de Tétouan, numéro 84. Les trois œuvres majeures traitant la biographie d'al-Ḥarrāq sont les suivants : Muḥammad b. 'Arbi Dilā'ī, al-Mahdī b. Sūda et 'Abdel-Qādir al-Wirdīgīaš-Šifšāwnī. Ils sont cités dans *Tārīḥ Tiṭwān* de Mohamed Dāwūd, op.cit., t. 6 ; p. : 377-378.

⁵⁹⁰ Dans son étude sur « *Les Epitres d'al-Ḥarrāq* » éditée en 2012, Muḥammad Agdira compte 21 biographes, quatre historiens et quatre critiques contemporains qui ont traité et étudié la biographie d'al-Ḥarrāq dans leurs œuvres. Parmi les biographes nous citons :

- 1) Muḥammad b. 'Arbi Dilā'ī ; *an-Nur al-lāmi'* ;
- 2) Al-Mahdī b. biographes ; *Tuḥfat al-'ḥbāb* ;
- 3) 'Abdel-Qādir al-Wirdīgī aš-Šifšāwnī ; *Buğyat al-muštāq* ;
- 4) Muḥammad b. Ğa 'far al-Kattānī, *Sulwat al-'anfās* ;
- 5) Muḥammad Dāwūd, *Tārīḥ Tiṭwān*,
- 6) Muḥammad b. Muḥammad al-Marīr, *an-Na'im al-muqīm*, t. 1
- 7) Ahmad ar-Rhuni, *Umdat ar-rāwīn fī tāriḥ taṭāwīn* ;
- 8) 'Abd as-Salam b. 'Abd al-Qadir b. Sūda, *Dalīl mu'arriḥ al-mağrib al-'aqṣā* ;
- 9) Muḥammad Bu-Ḥubza, *Ma'amat al-Mağrib* ; t. 10
- 10) Muḥammad b. Tāwīt, *al-Wāfī bi-l-'adab al-'arabī fī al-Mağrib al-'aqṣā* ;

⁵⁹¹ *Al-Nūr al-lāmi' al-barrāq fī tarğama aš-Šayḥ Muḥammad al-Ḥarrāq*.

⁵⁹² Une petite ville perchée au flanc d'une montagne au Nord du Maroc, habitée essentiellement par des familles originaires d'Al-Andalus.

Mašīš le pôle mystique et père du fameux Saint Mulāy ‘Abd as-Salām⁵⁹³, dont la lignée généalogique remonte à son tour jusqu’à al-Mawlā Idrīs le fondateur du royaume marocain et descendant d’al-Hassan fils de ‘Ali b. ‘Abi Ṭālib ; lui-même cousin du Prophète Muḥammad et mari de sa fille Fāṭima az-Zahrā’⁵⁹⁴.

Dès son jeune âge, al-Ḥarrāq reçut une éducation digne d’une famille issue d’un milieu noble. Les parents ont sans doute eu une grande influence sur leur fils ; ils l’encourageaient à poursuivre ses études. Ce soutien lui facilite le chemin vers la science. Durant sa première formation en langue arabe, en lettres et en théologie à Chefchaouen, al-Ḥarrāq montre déjà un intérêt pour les sciences et fait preuve d’une intelligence particulière parmi ses camarades. A cette époque, les élèves doués se dirigeaient vers Fès pour consolider leurs acquis et approfondir leurs connaissances. Al-Ḥarrāq ne fait pas exception. Cependant, les sources biographiques rapportent que les parents n’ont pas pu supporter la séparation de leurs fils. Ils décidèrent donc de l’accompagner à Fès⁵⁹⁵ alors qu’il avait atteint ses dix-huit ans⁵⁹⁶. Son voyage à Fès coïncidait avec l’arrivée du Mawlā Sulaymān au pouvoir. C’est dans la prestigieuse université d’al-Qarawiyyīn⁵⁹⁷ que le jeune homme va pouvoir poursuivre ses études en ‘*ulūm al-āla* (langue, grammaire, rhétorique, métrique...) ; et dans les sciences théologiques. Sa passion pour la littérature et ses connaissances en sciences religieuses

⁵⁹³ Grande figure de la mystique marocaine et ascendant des Šurafā’, les nobles de Ġabal al-‘Alam, site de la tribu de Banī ‘Arūs ; dans les environs de Tétouan. Il est le maître direct du grand soufi aš-Šāḍilī. Notons à ce propos que l’histoire d’aš-Šāḍilī (656/1258) est bien connue, et sa rencontre avec son maître Ibn Mašīš (625/1227) au mont ‘Alam (où il se détacha de sa science et de ses connaissances livresques pour recevoir la nouvelle science (le secret) de son maître), son voyage en Tunisie puis en Egypte, ainsi que le succès remarquable qu’il a rencontré en Orient. Notons simplement qu’aš-Šāḍilī est le fondateur de la Šāḍiliyya, la célèbre branche marocaine du soufisme universel.

Edouard Montet (la biographie de Moulaye ‘Abd es-Selam ben Machich est reprise de A. Mouliéras, dans son *Maroc inconnu*, t. II, p. 159.) le considère comme Le saint « le plus vénéré des Djebāla au Maroc » (p. 60) et qui sera désigné par le grand saint de Bagdad, ‘Abdelqāder al-Djilālī comme « la gloire de l’Islam et du monde » (p. 61) ; « il mourut assassiné en 1228 ». (p. 61). Voir *Le Culte des saints Musulmans dans l’Afrique du Nord et plus spécialement au Maroc*, Genève, 1909.

⁵⁹⁴ Muḥammad Dāwūd rapporte les détails de ses aïeux dans son *Tārīḥ Tétouan*, p. 290-291.

⁵⁹⁵ Al-Wazzānī at-Tuhāmī, *az-Zāwiya*, éd. Matbat‘at al-Ḥalīġ, Tétouan, 2008, p. 122.

⁵⁹⁶ *Idem*, p. 124.

⁵⁹⁷ Cette grande structure scientifique attirait les illustres de la pensée et les grandes figures de la littérature de l’époque. Fondée en 859 par Fatima al-Fihriyya, al-Qarawiyyīn est considérée comme la première université dans le monde au sens moderne du terme ; on y enseigne les sciences dites dures et les sciences humaines. On compte parmi les grands penseurs qui se sont formés ou ont fréquenté l’université d’al-Qarawiyyine : le fondateur de la sociologie Ibn Ḥaldūn, l’écrivain andalou Ibn al-Ḥatīb, le géographe al-Idrissī, ainsi que les philosophes : Averroès, Avenpace, Maimonide pour ne citer que ceux-là.

vont l'amener plus tard à produire -après sa conversion au soufisme- une poésie teintée de spiritualité.

2) *Sa formation et son enseignement : maîtrise de la loi livresque*

Al-Ḥarrāq passa alors la majorité de sa jeunesse dans l'apprentissage et l'acquisition du savoir et devint ainsi « l'exemple de l'intelligence parmi ses camarades à al-Qarawiyyīn »⁵⁹⁸. Sur le plan social, l'auteur de « *an-Nūr al-lāmi'* » affirme que Muḥammad al-Ḥarrāq menait une vie prospère⁵⁹⁹ due sûrement à l'aisance de sa famille qui exerçait le commerce.

Après avoir réussi sa formation, le jeune diplômé intègre le monde professionnel, il devint alors un juriste éminent tout en transmettant son savoir théologique. Les premiers succès du jeune juriste et formateur éveilleront la jalousie parmi les savants de Fès et les hommes du pouvoir. Ces derniers craignaient, de plus en plus, la présence dérangeante de ce nouvel arrivant qui concurrençait leur statut et menaçait leur poste.

Il se trouve qu'à ce moment-là les habitants de Tétouan demandaient au Sultan de nommer un savant qui occuperait le poste d'imamat de la grande mosquée (*al-Ġāmi' al-a'zam*) de la ville, récemment rénovée. Envieux et anxieux, les consultants du Sultan saisirent cette occasion pour nommer al-Ḥarrāq comme la personne la plus apte pour accomplir cette mission ; afin de l'écarter de Fès. Conscient de cette ruse, mais préférant éviter les éventuels ennuis et querelles, le Sultan accepte leur proposition et le décret royal fut exécuté⁶⁰⁰. C'est ainsi que les notables de Fès réussirent à éloigner al-Ḥarrāq de la ville scientifique et l'éliminer de la sphère politique. En effet, la présence d'al-Ḥarrāq constituait une menace pour ces notables fassis ; d'autant plus que son arrière-grand-père occupait déjà le poste du secrétaire du célèbre sultan Muḥammad Ismā'īl⁶⁰¹ et l'un de ses hommes les plus proches.

⁵⁹⁸ *Az-Zāwiya*, op.cit., p. 155.

⁵⁹⁹ *Al-Nūr al-lāmi' al-barrāq*, op.cit., p. : 8.

⁶⁰⁰ *An-Nūr al-lāmi' al-barrāq*, p. 8. Abdelmadjid Sghiar juge cet envoi comme un exil pour éloigner al-Ḥarrāq de ses adversaires, les oulémas de Fès. Il compare cette histoire à celle du penseur tétouanais Omar Luqaš qui a été exilé à son tour par le sultan Sīdī Muḥammad b. 'Abd Allāh à cause de la ruse ciselée par les oulémas de Fès à cette époque. Voir les épîtres p. 30. Une autre histoire similaire concernait al-Yūsī qui s'est fait également opprimé par les Uléma de Fès est cité par 'Abbes al-Ġirārī dans *Le Génie d'al-Yūsī* (عبقرية اليوسي), éd. Dār at-ṭaḡāfa, première édition, Casablanca, 1981, p. 30.

⁶⁰¹ Voir l'introduction de ce chapitre.

3) *Complot et conversion au soufisme : l'accès à la voie initiatique*

a) Complot et souffrance

Quand al-Ḥarrāq quitta Fès pour rejoindre Tétouan, il atteignit l'âge de trente-six ans selon Muḥammad Dāwūd⁶⁰². Arrivé sur place, il fût chaleureusement accueilli par les habitants de la ville et entama aussi tôt l'enseignement de la jurisprudence et de l'exégèse du Coran dans la grande mosquée tout en assurant les prêches du vendredi. Ses enseignements rencontrèrent un succès sans pareil et les cercles de ses disciples s'élargissaient jour après jour. C'est à ce moment-là qu'il rédigea son Traité de Jurisprudence événementielle *Fiqh an-nawâzil* sous forme de questions/réponses et d'autres œuvres d'exégèse et de théologie.

Or, ce succès ne durera pas très longtemps et sera aussitôt étouffé par les dignitaires de la ville qui devinrent jaloux de cette popularité et craignaient le poids de ce nouvel arrivant auprès du monarque et le succès croissant auprès des gens. Al-Ḥarrāq devait surtout faire face à son ennemi, le gouverneur de Tétouan à l'époque : al-Ḥāḡ 'Abd ar-Raḥmān b. 'Abd al-Qādir Aš'āš⁶⁰³ qui voyait en lui un concurrent redoutable. Les notables de la ville, avec le soutien du *qā'id*, songèrent alors à monter un complot contre lui à l'aide d'une femme aux mœurs légères pour le détrôner du poste de l'Imamat de la grande mosquée et l'écarter définitivement de ses fonctions⁶⁰⁴. Voilà l'histoire de ce complot comme elle a été citée dans la *Zāwiya* d'At-Tuhāmī Al-Wazzānī :

Peu de temps avant la prière du vendredi, Al-Ḥarrāq passa par sa loge pour accéder au sein de la mosquée et préparer son discours à son habitude ; sans fermer la porte derrière lui. Quand les observateurs (ennemis d'Al-Ḥarrāq) ont vu que l'Imām avait bien pris place dans son minbar en laissant la porte de la loge entrouverte, ils ont saisi cette occasion pour faire introduire une belle femme de mœurs légères dans la loge et ils ont rassemblé les gens devant la mosquée pour

⁶⁰² *Al-Nūr al-lāmi'*, op.cit., p. : 9.

⁶⁰³ Cette affaire correspondait à son deuxième mandat entre 1796 et 1808. Voir Muḥammad b. 'Azūz Ḥakīm, *Nouveautés dans l'histoire de Tétouan* (الجديد في تاريخ تطوان), t. I, éd. Maṭba'at al-Ḥalīḡ al-'arabī, Tétouan, 2000, p.148-149.

⁶⁰⁴ Toutes les références biographiques évoquent les détails de cette histoire montée par 'Aš'āš ; le grand juge de Tétouan à l'époque. Le sultan, qui se doutait bien de ce complot, cédait tout de même au poids des adversaires pour atténuer l'ébullition populaire.

assister à la sortie furtive de la femme comme si elle n'était pas au courant de leur présence. La nouvelle s'est répandue très vite dans la ville et cent quarante-quatre personnes ont témoigné contre l'Imām. Son concurrent, le grand juge de la ville à l'époque –sīdī 'Abd ar-Raḥmān al-Ḥā'ik- a rassemblé ses alliés et a déposé le témoignage des gens auprès du maire de la ville qu'il l'a fait remonter à son tour au sultan Muḥyī Sulaymān. Celui-ci, savait très bien que c'était un complot assez mal réfléchi puisqu'en toute évidence un homme ne peut pas choisir une loge de la mosquée pour commettre l'adultère....Mais le Sultan cède finalement à la mentalité de la peuplante (ennemis d'Al-Ḥarrāq) malgré lui et licencia Al-Ḥarrāq de l'Imāma et de la justice et lui garda son poste d'enseignement⁶⁰⁵.

Face à ce complot bien ourdi, le Sultan céda au poids et à la pression des juristes approuvée et aux témoignages des cent quarante-quatre témoins. Le Sultan Muḥyī Sulaymān se verra contraint d'accepter publiquement ces témoignages quoique convaincu de l'innocence d'al-Ḥarrāq. Cet événement sera, on l'imagine bien, lourd de conséquences. L'impact de cette épreuve sera fort et plongera l'accusé dans une souffrance qui a failli lui coûter la vie. En effet, cette période difficile aura des conséquences considérables sur ses réflexions et ses connaissances requises jusque-là. Face à cette agressivité extérieure, al-Ḥarrāq entre dans une méditation intérieure : il implorait Dieu en s'interrogeant sur l'intérêt d'une science qui ne l'a pas sauvé de cette crise : « louange à Dieu ! Quel est le bénéfice de cette science [exotérique] et ce prestige qui ne mène pas vers Dieu. Si Dieu me guérit je suivrai le *cheminement des gens*⁶⁰⁶ [mystiques] et je solliciterai la porte du Généreux jour et nuit ; espérant que Dieu m'accorde la science bénéfique et la clairvoyance »⁶⁰⁷. Cette confession dévoile les débuts d'une réflexion sur la mystique qui mènera Al-Ḥarrāq à tenter une voie jusque-là inexploitée.

Mais avant qu'il prenne cette décision, al-Ḥarrāq passa par des moments difficiles qui vont l'inciter à prendre du recul et à s'isoler dans sa demeure pour mieux comprendre son état : pour voir avec l'œil de la clairvoyance cette fois-ci⁶⁰⁸. Il est très

⁶⁰⁵ Voir at-Tuhāmī al-Wazzānī, *az-Zāwiya*, p. 122. (notre traduction).

⁶⁰⁶ *Tarīq al-qawm* est le nom donné aux gens de la voie mystique.

⁶⁰⁷ Voir *az-Zawīya*, p. 128 ; et *an-Nūr lāmi'*, p. 7.

⁶⁰⁸ On dit que pendant cette période il ne dépassait pas l'impasse de sa maison.

probable que l'inspiration poétique d'al-Ḥarrāq ait commencé à ce moment-là⁶⁰⁹ avec son poème qui débute ainsi :

أحمد إني بجاهك عائد مّا عرى جسمي من الضراء⁶¹⁰

Ô Muḥammad !! Protège-moi par ta grandeur

Et de mon corps éloigne les tissus du malheur

ولقد دعوتك حين جلت كربتي ولم ألف غيرك كاشفا لبلائي

Je t'implore donc quant à ma grande détresse

Qui d'autre, à part toi, dissiperait ma tristesse ?!

والحال إن عظمت فلا يُدعى لها إلا العظيم وأشرف الشفعاء

Grands-hommes, nous prions pour les peines majeures

Et tu es, le plus noble des intercesseurs

Lors de cette épreuve difficile, où l'âme se réfugie volontiers dans la retraite spéculative, le moment semble propice pour l'effusion mystique. Cette expérience ardue l'incitait à s'ouvrir davantage au monde spirituel. La rupture avec le monde extérieur favorise ses contemplations intérieures. Cette introspection marquera non seulement le parcours personnel d'al-Ḥarrāq mais également la littérature marocaine et plus précisément la poésie mystique.

Après une longue réflexion, al-Ḥarrāq décida de prendre une nouvelle direction. Une décision qui marquera sa vie à jamais.

b) La conversion au soufisme

Il est vrai qu'on ne connaît pas grand-chose sur la période qui se situe entre la destitution d'al-Ḥarrāq de ses fonctions par Mulāy Sulaymān et le moment de sa

⁶⁰⁹ La plupart des biographes rapporte que son poème *al-hamziya* (الحمزية) était son premier poème créé à l'occasion de sa maladie ; et dans lequel il sollicite l'intervention et l'intercession du Prophète Muḥammad.

⁶¹⁰ *Dīwān*, Poème 32, p : 28.

conversion au soufisme. En revanche, on sait que cette période de crise et d'isolement était un moment clé dans sa décision d'intégrer le cercle des mystiques.

A défaut de pouvoir nous attarder trop longtemps sur les nombreux maîtres de notre poète, nous évoquerons brièvement un personnage qui, avec d'autres sûrement, apporta une contribution essentielle à sa formation spirituelle. Cette personne n'est autre que le grand maître soufi de son temps : Mulāy al-'Arbī ad-Darqāwī⁶¹¹. En effet, la conversion d'al-Ḥarrāq au soufisme s'est concrétisée réellement lors de sa rencontre avec ce dernier qui voyait en al-Ḥarrāq une prédisposition pour emprunter la voie du soufisme. Il lui demanda : « Invoque Dieu et rappelle les gens en Dieu ! ». Cette expression vaut pour le nouveau disciple un pacte d'accès au monde des mystiques et une sorte d'autorisation à communiquer les enseignements du soufisme. Le gendre d'al-Ḥarrāq qui était présent lors de cette rencontre rapporte qu'« après la chaleureuse rencontre entre les deux hommes, une femme est venue voir Mulāy al-'Arbī ad-Darqāwī et lui apporta un jus doux qu'il but et tendit le reste à al-Ḥarrāq »⁶¹². C'était là un signe de passage de secret du maître au nouveau disciple. Nous retrouvons l'écho de cet événement dans sa *tā'iyya*⁶¹³ :

شربتُ صفاءً في صفاءٍ ومن يردُ من القوم شرباً لم يجد غير فضائتي⁶¹⁴

Serein, j'ai bu un bon vin pur qui plut.

Quand autrui se contentait du surplus !

Il a fallu donc cette rencontre avec le maître pour qu'al-Ḥarrāq puisse accepter et comprendre la suprématie du dévoilement spirituel (*kašf*) et de l'inspiration (*'ilhām*) sur la raison. L'accès à la voie des gens (*tarīq al-qawm*) ne peut être transmis que par l'éducation d'un Ṣayḥ, et « on ne parvient à Dieu, dit al-Ġazālī, que par la connaissance

⁶¹¹ Sīdī Muḥammad al-'Arbī ad-Darqāwī est un grand mystique contemporain d'al-Ḥarrāq et son guide dans le cheminement spirituel. Il est originaire de la tribu des Banī Zarwāl qui se trouve au nord du Maroc. Son ancêtre Muḥammad ibn Yusuf fut surnommé 'Abū Darqa, car il avait un grand bouclier (*darqa*) qu'il utilisait au combat. Il était chérif, descendant de Mulāy Idrīs, lui-même descendant du Prophète. Voir *'Awārif*, p. : 16

⁶¹² Abd Salam al-omrani al-Khalidi, *Min 'anwār tağalliyāt al-mulk al-ḥallāq fī ta'ālif sīdī Muḥammad al-Ḥarrāq*, éd. Dar al-Kitab al-'ilmiyya, Beyrouth, 2007, p. 9

⁶¹³ Poème rimé en *t*.

⁶¹⁴ *Dīwān*, poème : 1 ; vers 31.

gustative (*dawq*), fruit de la discipline spirituelle accomplie sous la direction d'un maître »⁶¹⁵.

Ainsi, parler de la conversion d'al-Ḥarrāq au soufisme évoque une tradition d'une grande importance : l'authentification de la transmission mystique. Cela impose aux biographes comme aux chercheurs de citer la fameuse chaîne initiatique, sans laquelle sa qualité de mystique ne peut être approuvée. C'est cette transmission initiatique authentifiée et approuvée, d'homme à homme sans rupture et remontant jusqu'au Prophète, qui témoigne et assure le statut du savoir gnostique et permet au soufi d'intégrer le cercle de *ḥāssat al-ḥāssa*. Voilà donc la chaîne initiatique telle qu'elle est citée dans *An-Nūr al-lāmi ' fī tarğamat aš-Šayḥ Muḥammad al-Ḥarrāq* :

Nous avons dit que le Šayḥ al-Ḥarrāq que Dieu ait pitié de lui a pris la voie Darqāwite de son Šayḥ Mawlāy al-'Arbī ad-Darqāwī, et la voie de Mawlāy al-'Arbī est la voie šādilite, et la chaîne de Mawlāy al-'Arbī est comme la suivante :

- *Mulāy al-'Arbī ad-Darqāwī*
- *du Šayḥ 'Ali al-Ġamal*
- *du Šayḥ al-'Arbī b. 'Abd Allāh*
- *de son père aš-Šayḥ Aḥmad b. 'Abd Allāh*
- *du Šayḥ Qāsīm al-Ḥašāšī*
- *du Šayḥ Muḥammad b. 'Abd Allāh*
- *du Šayḥ 'Abd Raḥmān al-Fāsī*
- *de son frère le Šayḥ Yūsef al-Fāsī*
- *du Šayḥ Abd ar-Raḥmān al-Mağdūb*
- *du Šayḥ 'Ali aš-Šanhājġī, surnommé le Duwwār,*
- *du Šayḥ Ibrāhīm Afḥām*
- *du Šayḥ Aḥmad Zarrūq*
- *du Šayḥ Aḥmad b. 'Uqba al-Ḥaḍramī*
- *du Yaḥyā⁶¹⁶ al-Qādirī*

⁶¹⁵ Éric Geoffroy, *Le Soufisme, voie intérieure de l'islam*, éd. Fayard, 2003, p. : 134.

- *du Šayḥ ‘Ali b. Wafā*
- *de son père le Šayḥ Muḥammad Baḥr aš-Šafā*
- *du Šayḥ Dāwūd al-Bāḥilī*
- *du Šayḥ Aḥmad b. ‘Aṭāa’ Allāh*
- *du Šayḥ Abī al-‘Abbās al-Mursī*
- *du Šayḥ Abī al-Ḥasan aš-Šādīlī*

Et il est connu que le Šayḥ Abī al-Ḥasan aš-Šādīlī a pris [le secret] du Šayḥ Mulāy ‘Abd as-Salām b. Mašīš, et que celui-ci l’a pris du Šayḥ ‘Abd ar-Raḥmān al-Madanī

- *du Šayḥ Taqīyy ad-dīn al-Faqīr*
- *du Šayḥ Faḥr ad-dīn*
- *du Šayḥ Nūr ad-dīn Abī al-Ḥasan*
- *du Šayḥ Tāğ ad-dīn*
- *du Šayḥ Šams ad-dīn*
- *du Šayḥ Zayn ad-dīn al-Qazwīnī⁶¹⁷*
- *du Šayḥ Ibrāhīm al-Baṣrī*
- *du Šayḥ Aḥmad l-Marwānī*
- *du Šayḥ Abī Muḥammad Sa‘īd*
- *du Šayḥ Faṭḥ as-Su‘ūd*
- *du Šayḥ Sa‘īd al-Ġazwānī*
- *du Šayḥ Abī Muḥammad Ġābir*
- *de notre Seigneur al-Ḥasan fils de ‘Alī*
- *de notre Seigneur ‘Ali b. Abī Ṭālib*
- *du Messenger de Dieu »⁶¹⁸.*

⁶¹⁶ Dans le manuscrit « *Manāqib Aš-Šarīf Abī ‘Abd Illāh Ibn Muḥammad al-Ḥarrāq* » nous trouvons : [Muḥammad] al-Qādirī ; alors que chez Muḥammad Dāwūd c’est [Yahya] al-Qādirī.

⁶¹⁷ Zayn ad-Dīn al-Qarawī dans le manuscrit « *Manāqib Aš-Šarīf Abī ‘Abd Illāh Ibn Muḥammad al-Ḥarrāq* ».

⁶¹⁸ Muḥammad Dāwūd, (تاریخ تطوان) « *Tārīḥ Tiṭwān* », *op.cit*, p. 309.

Ainsi, Al-Šayḥ al-Ḥarrāq serait lié au Prophète Muḥammad à la fois par l'ascendance biologique par sa fille Fāṭima az-Zahrā' et son cousin 'Alī b. Abī Ṭālib ; et par la transmission des connaissances gnostiques par la chaîne initiatique des savants mystiques cités ci-haut.

En embrassant le mysticisme, al-Ḥarrāq atteint le *barzaḥ*, l'isthme en terme soufi, c'est-à-dire qu'il devient témoin de deux mondes parallèles : le monde extérieur et le monde intérieur. Grâce à cette nouvelle voie, al-Ḥarrāq semble retrouver enfin une sorte de fluidité spirituelle et de paix intérieure. Le soufisme représentait pour lui une source de confiance qui lui permit de s'ouvrir sur les différents aspects de la foi sans crainte ni doute. La manifestation divine, sera dorénavant omniprésente, il la vivait en permanence et dans les moindres détails du quotidien. Le *rappel* et *l'invocation* deviennent un rituel qui se pratique en toute circonstance et s'adapte à toutes les situations : il est comme l'eau qui prend la forme du récipient qui le contient. Le poème (52) résume et décrit bien cette expérience et son état avant et après sa conversion au soufisme⁶¹⁹.

⁶¹⁹ *Dīwān*, poème (52), p. 42.

*Autrefois, j'endurais les afflictions
D'éloignement et de séparation⁶¹⁹
Et, toujours, triste quand les tortures
De la nuit déployaient leurs voilures
Ma nuit se plie dans la disparition
Et mon aube fit son apparition
Je suis seul dans l'univers
Dans les cieux et sur la terre
Je débordais donc tellement d'éréthisme
Qu'on aurait dit deux mers séparées d'un isthme
Je vis éclore le soleil de mon être..
Et des voiles nuageux paraître
Il se dressa sur le trône de l'excellence
Et fut donc l'affirmation de la quintessence
Tu ne verras nulle mon apparition
Exceptées sinon de pures illusions
Imprégnant mon corps et mon esprit
Il fut ainsi, dans les deux, uni*

Après sa conversion, al-Ḥarrāq mit en œuvre toutes ses compétences et ses acquis dans la rédaction des exégèses et des épîtres sur le mysticisme. Il organisa également les séances de *dikr* (séances d’invocation et de prières) et se consacra plus particulièrement à l’enseignement de la sagesse mystique à ses disciples à la Grande mosquée. C’est en cette période également qu’il commença la composition de ses poèmes qui témoignent d’une grande culture littéraire et d’une profonde réflexion mystique. Cette étape de sa vie témoigne d’une grande maturité intellectuelle, d’une richesse de connaissances gnostiques et d’une abondante production en poésie et en prose qui date de cette période.

4) Sa personnalité et ses qualités éthiques et intellectuelles :

Toutes les descriptions rapportées par les biographes et par les contemporains d’al-Ḥarrāq témoignent d’une personnalité jouissant d’un savoir-faire et d’une finesse d’esprit remarquables⁶²⁰. Al-Ḥarrāq usait avec les savants de beaucoup de tact⁶²¹ et avec les dignitaires de beaucoup de diplomatie⁶²². Son expérience lui a permis de traiter les situations les plus complexes avec habileté.

Les descriptions physiques et morales d’al-Ḥarrāq le présentent comme un homme d’une personnalité affirmée ; il était doux avec ses proches et ferme avec les dignitaires et les hommes du pouvoir. Ce caractère lui valait une prestance remarquable auprès de son entourage. En effet, les caractéristiques physiques qu’on lui attribue le couvrent d’une auréole de qualités exceptionnelles ; c’est du moins ce que nous pouvons entrevoir dans ces lignes écrites par son disciple : « Al-Ḥarrāq avait un très beau visage, mais ses compagnons n’osaient pas le regarder en face par pudeur et en raison de la majesté qui se dégageait de lui. Quand le maître parlait, ses yeux brûlaient de lumière et il était dans un état sublime et d’une beauté indescriptible. Et l’on n’avait jamais entendu d’aussi douces et fines expressions jaillir du cœur d’un amoureux de

⁶²⁰ At-Tuhāmī al-Wazzānī, *Az-Zāwiya*, op. cit., p. 131.

⁶²¹ Par exemple son histoire avec b. ‘Aḡība quand il lui a présenté son ouvrage sur le soufisme. al-Ḥarrāq avait rencontré ce grand savant soufi quand il était encore Imâm de la mosquée de Tétouan, b. ‘Aḡība lui présente son interprétation du Coran « *al-Baḥr al-madīd fī tafsīr al-Qur’ān al-maḡīd* », al-Ḥarrāq lui rendit le livre après quelques jours sans le lire en lui disant poliment : « c’est une très belle œuvre ». En fait, il s’est abstenu de lire les arguments de b. ‘Aḡība car le cadre des savants à l’époque était hostile au soufisme et al-Ḥarrāq tenait à rester neutre et savait que s’il le lisait il serait obligé de prendre parti des soufis contre les savants qui ignoraient la vérité sur les soufis. Voir T. Wazzānī, *Az-Zāwiya*, p. 123.

⁶²² Voir ses anecdotes avec ‘Aš‘āš, le gouverneur de Tétouan, *Az-Zāwiya*, op.cit., p. 131-133.

Dieu et de Son prophète »⁶²³. Cette image sacralisée du Šayḥ semble chose courante et justifiée non seulement par son statut religieux, mais également par ses origines remontant au prophète. Ces qualités sont vues comme un don divin ; indépendamment de sa volonté. En même temps, d'autres descriptions le présentent comme un homme modeste qui partage le quotidien des gens et se plie à leur service⁶²⁴.

Par ailleurs, al-'Arbī ad-Dilā'ī nous déploie une description ample de son maître dans son ouvrage *An-Nūr Al-lāmi' al-Barrāq fī at-ta'rīf bi aš-Šayḥ al-Ḥarrāq*, où il énumère les caractéristiques éthiques et intellectuelles avec précision, quoiqu'elle nous semble teintée d'une subjectivité évidente. Voici un extrait qui met en exergue ses qualités de maître intellectuel :

Il était le modèle, la lumière et l'argument de l'Islam, le maître de la Tarīqa [la voie mystique] et la langue de la vérité, descendant du prophète par le sang et par l'éducation spirituelle (le sirr). Savant des deux sciences (ésotérique et exotérique), le pôle seigneurial. Imâm pieux et « majestueux », il possédait un grand savoir dans la science de la religion (de l'extérieur) et dépassait ses contemporains dans la science du Hadīth, de l'interprétation du Coran et dans la logique (al-mantiq).

*Dieu a voulu parfaire l'éducation d'Al-harrāq en lui procurant la science de l'intérieur pour qu'il soit une miséricorde sur terre et un exemple pour les fidèles. Il était une lumière qui éclairait le chemin des égarés et un nuage de miséricorde qui pleuvait de sciences*⁶²⁵.

Ce passage regroupe les qualités morales et intellectuelles d'al-Ḥarrāq. En dépit de ses acquis scientifiques dans les sciences exotériques, qui le placent parmi les lustres savants de son temps, l'auteur s'attarde sur deux éléments qui ont retenu notre

⁶²³ Tarik Bengarai, « *Le Soufi Muḥammad al-Ḥarrāq (m.1845) son éducation, sa mystique, son œuvre poétique et musicale* », étude pour l'obtention du diplôme de l'école pratique des hautes études : école doctorale « sciences des religions et systèmes de pensée » année 2004/2005, sous la direction de Pierre Lory, propos disponibles sur le site suivant : <http://alsimsimah.blogspot.com/2013/02/le-soufi-muhammad-al-harraq-m1845-son.html>

⁶²⁴ Voir à ce propos les anecdotes rapportés par At-Tuhāmī Al-Wazzānī dans sa *Zāwiya*, p. 128-142.

⁶²⁵ Tarik Bengarai, op.cit., <http://alsimsimah.blogspot.com/2013/02/le-soufi-muhammad-al-harraq-m1845-son.html>

attention : le statut scientifique et social de son maître. D’abord les origines qui assurent son ascendance chérifienne, puis le secret spirituel transmis par la chaîne initiatique et qui remonte à son tour jusqu’au Prophète Muḥammad. Par le premier élément, al-Ḥarrāq faisait partie des *ḥāssa* (l’élite) ; et par la deuxième, il obtient le statut de *ḥāssat al-ḥāssa*⁶²⁶ (élus des élites) comme nous l’avons expliqué dans le chapitre précédent.

Nous retrouvons quasiment les mêmes propos dans une lettre provenant de l’émir Abd al-Qādir d’Algérie : « Louange à Dieu et prière sur son Prophète, au juriste agréé et maître modèle des gens de la foi et de l’Islam Sīdī al-Ḥarrāq, ta lune est lumineuse et ton soleil brille toujours... On sait que vous vous occupez de notre situation avec les colons et vous attendez nos nouvelles »⁶²⁷. Il cite ensuite les morts et les prisonniers des deux côtés et fournit les détails minutieux sur les événements du combat ; et puis il conclue sa lettre ainsi : « tout ce qu’on a eu de succès et de bien c’est par votre bénédiction, votre prière et votre satisfaction. Priez pour nous... Hāḡ ‘Abd al-Qādir, le cinquième mois de l’hégire 1257 »⁶²⁸. Les lettres de l’émir –lui-même chérif, chef de combat et soufi reconnu- témoignent du respect pour al-Ḥarrāq et d’une reconnaissance de son statut religieux. Cela affirme le rayonnement spirituel du Ṣayḥ ainsi que son engagement politique voire même son implication dans le soutien militaire pour l’émir combattant.

Sur le plan créatif, al-Ḥarrāq occupe une place de privilège parmi ses contemporains ; d’abord dans le paysage littéraire arabe du début de 18^{ème} puisqu’il se distingue particulièrement des poètes mystiques de cette époque : « Quant à la littérature et la poésie, Al-Ḥarrāq était sans égale »⁶²⁹. Une poésie touche l’âme du récepteur et s’adresse aux gens de toute catégorie et dans toutes les régions ; sa poésie exprime des sentiments sincères et un goût à la fois sublime et intemporelle⁶³⁰. Muḥammad ‘Azzīmān, quant à lui, le mentionne parmi les quatre figures spirituelles les plus influentes de Tétouan au XIX^{ème} siècle avec : Aḥmad b. ‘Aḡība (1813), ‘Alī b. Raysūn

⁶²⁶ Voir la définition de ce concept dans son épître numéro 26. M. R. Agdira, *Rasā’il aš-Ṣayḥ Muḥammad al-Ḥarrāq fī at-taṣawwuf*, (رسائل الحراق في التصوف), op.cit., p. 287.

⁶²⁷ Muḥammad Dāwūd, *Tārīḥ Tétouan*, op.cit., p. 370.

⁶²⁸ *Idem*, op.cit., p. 371.

⁶²⁹ *Dīwān*, p. 5.

⁶³⁰ Muḥammad Dāwūd, *Tārīḥ Tétouan*, op.cit., p. 338.

(1813) et ‘Abd as-Salām b. Raysūn (1883)⁶³¹. ‘Abd Allāh Šaqrūn le considère comme le plus important des poètes mystiques de son époque, la fierté du Maroc de manière générale et de Tétouan en particulier⁶³².

Muḥammad Dāwūd affirme qu’al-Ḥarrāq est : « digne de la fierté du Maroc, parce qu’il était une mer abondante en science, et une montagne ancrée en connaissance, et il était premier en trois sciences, rarement réunies chez une seule personne : les sciences de la jurisprudence, la science des belles lettres et la science du soufisme »⁶³³. Nous avons ici, une des qualités et des propos qui caractérisent le soufisme marocain comme disait ‘Allāh al-Fāsī⁶³⁴ ; c’est-à-dire joindre la science de la jurisprudence à celle du soufisme.

5) Sa conception mystique :

Le soufisme selon la vision d’al-Ḥarrāq est un acte responsable et un engagement personnel basé sur un travail et de la rigueur. Il ne s’agit ici nullement d’une passivité, comme nous pouvons l’imaginer quand on parle de soufisme, mais d’une réceptivité. Cette notion semble être inspirée des propos du Prophète qui répondit au bédouin qui s’interrogeait : « dois-je attacher la chamelle ou bien compter sur Dieu (pour la surveiller) ? - Attache-la et compte sur Lui » répondit le Prophète. Le soufisme selon la conception ḥarrāqienne est une soumission à Dieu et un effort volontaire. Autrement dit : une intention accompagnée de l’action.

Il est important de mentionner à ce propos qu’en parcourant la vie d’al-Ḥarrāq, nous avons constaté curieusement que les biographes n’ont pas cherché à mystifier sa vie. Les références citant son parcours mystique ne lui attribuent aucune prodige particulière ni aucune histoire merveilleuse qui collaient souvent au dos des Saints. Cela lui donne un aspect plutôt sérieux et réaliste puisque les *prodiges* –même si elles

⁶³¹ Muḥammad Azziman, *Tétouan et le soufisme, du cheikh AbdelQādir at-tabīn jusqu’à Sīdī at-Tuhāmī al-Wazzānī*, revue *al-Murid*, num. 9, 1997.

⁶³² Šaqrūn, ‘Abd Allāh, *Našwat al-qalam fī badā’i l-adab*, imprimerie Maṭba‘at an-Najāḥ al-ḡadīda, Casablanca, 2007, p. 25.

⁶³³ *L’Histoire de Tétouan*, Muḥammad Dāwūd, op.cit, p. 289.

⁶³⁴ ‘Allāl al-Fāsī, *La Mystique musulmane au Maroc*, (التصوف الإسلامي في المغرب), éd. Maṭba‘at ar-Risāla, p. 84.

jouissent d'une indépendance générique- elles découlent tout de même du *mythe*. Les deux genres sont extrêmement proches⁶³⁵.

Pour al-Ḥarrāq être un soufi c'est vivre au quotidien sans s'appropriier des pouvoirs exceptionnels ou de choisir l'isolement en se retirant de sa communauté et en abandonnant les plaisirs de ce monde. Cette vision est peut être le fruit de son expérience en tant que juriste avant sa conversion au soufisme. La pratique et le travail constituent ainsi deux piliers sur lesquels repose la conception mystique ḥarrāqienne: la pratique personnelle comme le *dīkr*, et le travail qui est un engagement pour les intérêts de la communauté musulmane, tel son soutien pour l'émir Abd al-Qādir dans son combat contre les colons français qui en sont l'exemple vivant⁶³⁶.

En effet, cet engagement dans la lutte contre le colonialisme s'inscrivait dans la politique du Maroc comme nous avons pu le montrer dans les pages précédentes. De ce fait, la *zāwiya* ḥarrāqiyya poursuit cette tradition qui réunit la *muğāhada* (combat intérieur) et le *ğihād* (lutte militaire); une tradition qui approuve d'ailleurs « l'allégeance de l'imamat, qui est une notion prouvée historiquement »⁶³⁷ au Maroc.

Les historiens avaient l'habitude de séparer les confréries soufies en deux catégories : celles qui se présentent comme une force militaire et qui s'engageaient dans la lutte contre les interventions coloniales à l'époque, et une deuxième catégorie qui se montre plutôt pacifique et discrète, voire même renfermée sur elle-même. En apparence, les activités de la *zāwiya* ḥarrāqiyya se restreignaient aux manifestations rituelles et spirituelles pratiquées dans les *zāwiyas*. Comme la plupart des *zāwiya*-s de l'époque, celle-ci se consacrait à l'éducation de ses disciples sur les bases du *ğihād al-'akbar* (combat majeur)⁶³⁸ qui est le *ğihād an-naḥs* ou le combat intérieur contre ses propres convoitises (l'emblème du courant soufi). Or, cette vision nous semble très réductible si

⁶³⁵ Jaafar Ben Hajj Soulami, *Le Mythe marocain : étude critique du concept et du genre*, éd. Ğum'iyat Tiṭāwen-Asmīr, 2^{ème} édition, Tétouan, 2019, p. 160-161.

⁶³⁶ Curieusement, deux ans après la mort d'al-Ḥarrāq, l'émir arrêta le jihad mineur pour le transmuier en jihad majeur, en conquête mystique, car il voyait dans l'un comme dans l'autre un effet de la volonté divine qu'il convient d'apprécier en toute circonstance. Voir *Le soufisme : voie intérieure de l'Islam*, Éric Geoffroy ; op.cit., p. 205.

⁶³⁷ Ahmed at-Tawfiq, « La Contribution du soufisme à l'instauration de l'Islam au Maroc », in revue *al-'Išāra*, num. 4, mars 2000 ; p. : 3.

⁶³⁸ Voir à ce propos, la lettre : 3 d'al-Ḥarrāq dans « Rasā'il aš-Šayḥ al-Ḥarrāq fi at-Taṣawwuf », étude critique : Muḥammad Agdira, éd. Markaz al-'Imam al-Junayd, Wejda, 2012, p. : 208.

nous creusons dans les liens qu'il entretenait avec l'émir Abd al-Qādir et sa position dans le conflit franco-algérien. En effet, officiellement, la zāwiya al-harrāqiyya n'apparaissait pas parmi les confréries menant des mouvements combattants. En revanche, le soutien qu'apportait al-Ḥarrāq à l'Émir 'Abd al-Qādir dont témoigne la correspondance de ce dernier ne laisse aucun doute là-dessus⁶³⁹.

Par ailleurs, et selon Muḥammad Būkārī, l'importance d'al-Ḥarrāq réside, en premier lieu, dans le rôle majeur qu'il a joué dans l'intégration de la nouvelle tendance darqāwite basée sur la modération⁶⁴⁰. En effet, le nouveau chef de la confrérie se distinguait de son maître par la modération dans la pratique mystique. Si al-'Arbī ad-Darqāwī optait pour une vie plutôt austère ; al-Ḥarrāq lui choisit la voie d'un recueillement doux et paisible. Il est vrai qu'al-Ḥarrāq exigeait la rigueur dans la pratique religieuse mais sans pour autant renoncer au plaisir du bas-monde. Nous ne doutons pas que l'homme raffiné restait fidèle à ses coutumes et habitudes⁶⁴¹. La beauté extérieure reflète la bonté intérieure. Un concept tiré de l'enseignement de l'Islam qui offre une place importante à l'apparence « Dieu est beau et aime la beauté » dans le ḥadīth. Nous comprenons par là une partie de rénovation qu'a apporté al-Ḥarrāq au sein du mouvement darqāwite quand il a refusé de porter les *muraqqa'āt* (vêtements rapiécés). Cela dit al-Ḥarrāq traitait tout le monde avec respect, dignité et bienveillance. Il se comportait avec humilité envers l'autre, quel que soit son niveau intellectuel ou son rang social.

C'est peut-être ce choix qui a le plus rapproché le Sultan Mulāy Sulaymān du nouveau Ṣayḥ. Sans oublier -comme nous l'avons mentionné plus haut- qu'al-Ḥarrāq a délicatement évité le soutien du neveu de Mawlā Sulaymān et est resté fidèle à ce dernier malgré toutes les critiques qu'on lui a adressées ; et à la tête de ces accusations, d'être un ennemi des confréries soufies. Après ces moments de crises, et après que le Sultan Sulaymān a pris les rênes du pouvoir, il était tout à fait normal qu'il récompense al-Ḥarrāq pour sa fidélité. C'est ainsi que la voie des *darqāwites* gagne sa liberté après

⁶³⁹ Une des lettres de l'Émir 'Abd al-Qādir adressée à al-Ḥarrāq le 2 jumada 1257 présente une description minutieuse de l'état du champ de bataille entre les troupes des muḡāhidines algériens et les troupes des français. Voir Muḥammad Dāwūd, « Histoire de Tétouan », *Tārīḥ Tittawen* ; t. 6, p. 370-371.

⁶⁴⁰ Būkārī, Aḥmad, *La Revivification et le renouvellement soufis au Maroc*, (الإحياء والتجديد في الفكر الصوفي), éd. Ministère des affaires islamiques, Muḥammadia, 2006, p. 184.

⁶⁴¹ Nous lisons dans les passages consacrés à sa description qu'il prenait, depuis sa jeunesse soin de son apparence et aimait les beaux habits.

avoir subi les oppressions du pouvoir qui « dirigea les activités des *darqāwa* et des *tīgāniyya* vers l'étranger : Oranie et Afrique occidentale »⁶⁴². Grâce à al-Ḥarrāq Muḥayyir Sulaymān changea sa position envers les *darqāwites*, ce qui contribua au succès de cette confrérie.

Avec cette méthode fine et modérée dans la pratique du soufisme, al-Ḥarrāq non seulement il gagna la confiance du Sultan mais il va également attirer un grand nombre des familles nobles de Fès qui suivront sa voie comme beaucoup de dignitaires et hommes de savoir⁶⁴³.

A cette époque, al-Ḥarrāq arrivait à la fin de ces quarantaines et sa doctrine mystique avait pris forme. Sa confrérie s'enracinait alors paisiblement à Tétouan et bourgeonnait dans d'autres villes en forme d'antennes-annexes à Tanger, à Fès à Chefchaouen et d'autres villes encore.

Selon plusieurs références, Muḥayyir Sulaymān encourageait à la production littéraire et soutenait les savants et les poètes ; c'est peut être ici une autre explication de son positionnement positif en faveur d'al-Ḥarrāq. Cette entente souvent implicite -et permanente- entre Al-Ḥarrāq et Mawlā Sulaymān continuera avec le successeur de Mawlā Sulaymān le Sultan 'Abd Raḥmān. Ce dernier se montre très satisfait du Ṣayḥ et lui accorde des dons généreux⁶⁴⁴. Ces relations prennent un aspect plus explicite et seront consolidées officiellement lors de la visite du sultan à Tétouan en 1827 ; à l'époque où al-Ḥarrāq présidait et gérait la *zāwiya* des *darqāwa*-s⁶⁴⁵. En 1841, le Sultan adresse au gouverneur de Tétouan une lettre pour soutenir al-Ḥarrāq dans ses démarches de la construction d'un nouvel l'édifice de la *zāwiya* à Tétouan⁶⁴⁶. Le soutien du Sultan 'Abd Raḥmān à la présidence du cheikh al-Ḥarrāq à la *zāwiya* des *darqāwites*⁶⁴⁷ lui permettait de continuer ses enseignements et séances d'invocations paisiblement jusqu'à la fin de sa vie ; c'est à dire le 26 août 1845.

⁶⁴² Abdallah Laroui, *L'Histoire du Maghreb*, op.cit., t. II, p. 54.

⁶⁴³ A. Būkārī, *La Revivification et le renouvellement soufis au Maroc*, op.cit., p. 193

⁶⁴⁴ Parmi ces dons figurent une boutique et une maison à Tétouan, voir Muḥammad Dāwūd, *Tārīḥ Tétouan*, p. 334.

⁶⁴⁵ 'Abd al-Majid Ṣġiyar, *La Problématique de la réforme de la pensée soufie, ('Iṣkālīyyat 'iṣlāḥ al-fikr aṣ-ṣūfī)*, éd. Dār al-'Aḥqāq al-ġadīda, 1994, p.74.

⁶⁴⁶ Muḥammad Dāwūd, *Tārīḥ Tétouan*, op.cit., p. 386.

⁶⁴⁷ 'Abd al-Maġīd aṣ-Ṣġayar, *La Problématique de la réforme de la pensée soufie*, op.cit., p. 74.

6) Ses œuvres :

Nous avons hérité d'al-Ḥarrāq une œuvre en prose poétique considérable. Ses ouvrages sont intrinsèquement liés les uns aux autres : ils se complètent, s'expliquent et se font écho. Pour mieux la comprendre et cerner ses subtilités, la poésie d'al-Ḥarrāq doit se lire à la lumière de ses commentaires mystiques et ses enseignements épistolaires ; ils sont résumés d'ailleurs dans ses sentences rimées. Dans cette optique, l'abord de son œuvre nous a été indispensable pour comprendre certains de ses concepts mystiques, d'où l'intérêt d'évoquer ici la forme et le contenu de ses ouvrages.

Une vue sur l'ensemble de la production écrite d'al-Ḥarrāq, nous a permis de faire un choix basé sur la forme du texte. Autrement dit, nous avons constaté que nous pouvons répartir sa production en quatre grands axes distincts :

- *Les épîtres* : à la base, ces échanges montrent les relations qu'entretient al-Ḥarrāq avec les hommes politiques, les personnalités religieuses, les dignitaires, ses disciples. Ces mêmes échanges contribuent, en vrai, à la compréhension de sa conception mystique sous forme de conseils et d'enseignement.
- *Les maximes* : ce sont des expressions brèves, souvent rimées. Ces sentences en forme de sagesse, résument généralement ses conceptions mystiques qui sont détaillées dans d'autres formes d'écrits. Autrement dit, ce sont des paroles concentrées en mots et centrés sur une idée.
- La troisième catégorie concerne de longs traités de prose qui relèvent soit de ses propres interprétations concernant les questions de jurisprudence, soit des commentaires ou des explications à dimension mystiques des textes écrits par d'autres maîtres soufis qui l'ont précédé tels que b. Mašīš, aš-Šādīlī ou b. 'Aṭā' d'Alexandrie.
- Enfin, la dernière catégorie concerne son œuvre poétique intrinsèquement liée au chant et à la musique ; et à laquelle nous avons consacré une traduction annotée et une étude analytique détaillée de ses thématiques ainsi que ses aspects esthétiques (métriques et rhétoriques).

a) Les épîtres :

Les correspondances d'al-Ḥarrāq représentent une partie importante de son héritage scriptural. Ses lettres constituent le premier chapitre de l'ouvrage pour ses disciples dans *an-Nūr al-Lāmi*⁶⁴⁸. Ce dernier contient quarante-neuf lettres du maître Al-Ḥarrāq ; or, Muḥammad Dāwūd a rajouté une cinquantième lettre⁶⁴⁸ dans son *Tārīḥ Tiṭwān*. Toutes ces correspondances ont été éditées dans une étude critique réalisée par Muḥammad Agdīra sous le titre : *Les Lettres du cheikh Muḥammad al-Ḥarrāq en mystique, Rasā'il aš-Šayḥ Muḥammad al-Ḥarrāq fī at-taṣawwuf*⁶⁴⁹.

De manière générale les critiques divisent la littérature des correspondances en deux parties : les *lettres sultanines* adressées aux souverains et à ceux qui occupent les premiers rangs de la société et les postes les plus importants de l'état.

Et puis les *lettres familiales* ou fraternelles adressées à la famille ou aux amis, et que l'on nomme également les *lettres émotionnelles* à cause de leur aspect sentimental⁶⁵⁰. Il faut noter ici qu'al-Ḥarrāq correspondait assez souvent avec deux Sultans Muḥay Sulaymān et Sīdī 'Abd ar-Raḥmān b. Hišām. Mais il entretenait également des échanges réguliers avec des hommes politiques et des personnalités influentes de son époque comme le prince 'Abd al-Qādir d'Algérie⁶⁵¹ ; mais aussi avec d'autres figures religieuses et dignitaires de son époque ; mais une partie importante était adressée à ses amis intimes et ses disciples.

La forme du texte dépendait souvent de l'interlocuteur ; en particulier quand le destinataire est un roi. Le protocole imposait parfois le style de l'expression et le cadre général du texte « C'est tout naturellement dans la correspondance officielle que la prose rimée fait d'abord son apparition, puisque c'est la cour qui impose des modes. En cherchant bien, on découvrirait certainement quelques clauses dans les lettres écrites

⁶⁴⁸ Muḥammad Dāwūd, *Tārīḥ Tiṭwān*, op.cit., t. 6, p 331-333.

⁶⁴⁹ Étude critique, éd. Dār Abī Raqrāq, 2012.

⁶⁵⁰ Ḡabrān, Muḥammad Mas'ūd, (أبحاث وتحقيقات في تراث الغرب الإسلامي) : *Recherches et études critiques sur l'héritage de l'Occident musulman*, Dār al-madār al-'islāmī, 1^{ère} édition, Beyrouth, 2009, p. 87.

⁶⁵¹ Nous ne disposons pas de lettres d'al-Ḥarrāq adressées au prince 'Abd al-Qādir d'Algérie, cependant des lettres en provenance de ce dernier affirment une correspondance régulière entre les deux hommes.

par les scribes au neuvième siècle, mais c'est là l'exception, alors qu'au siècle suivant l'emploi de la rime devient une obligation pour les gens distingués »⁶⁵².

Les lettres d'al-Ḥarrāq respectent bien le protocole de la rédaction épistolaire. Cependant, toutes ses correspondances préservent une homogénéité rédactionnelle et suivent quasiment la même trame formelle et stylistique ; elles sont teintées d'une touche affective qui prouve le lien étroit du Ṣayḥ avec ses interlocuteurs ; même quand il s'agit de sa correspondance avec les souverains.

Du point de vue formel, ces lettres sont généralement introduites par les formules préétablies exprimant la reconnaissance des bienfaits du Créateur telles que : « bi-smi Llāh », « al-ḥamdu li-Llāh » suivies ensuite de l'expression vocative : « Ô chers frères ! », « Ô frère en Dieu »...

Les sujets prennent souvent un aspect disciplinaire ; elles sont souvent rédigées sous forme de conseil, d'orientation et de rappel à Dieu. Quant aux contenus, ils ne laissent aucun doute sur leur importance. En effet, ces correspondances occupent une place centrale dans l'héritage mystique marocain parce qu'elles « montrent les grands aspects qui caractérisent le soufisme marocain dans son ensemble, et dessinent ses références religieuses, en plus de leurs qualités littéraires »⁶⁵³. Le fond de ces lettres élucident des notions plus au moins ambiguës dans les autres formes d'écriture ; comme c'est le cas dans sa poésie.

Le corps de ces lettres est souvent incrusté de versets coraniques ou/et de paroles prophétiques. Ces outils lui servent d'outils pour appuyer les propos mystiques et pour argumenter son discours. Il est vrai que par leur style aisé et leur langage limpide, ces correspondances ont beaucoup contribué à lever le voile sur l'ambiguïté qui couvrait certains concepts mystiques chez al-Ḥarrāq. Nous pouvons dire que la lecture de ces correspondances est indispensable pour la compréhension de sa vision mystique dans son intégralité.

⁶⁵² Pellat, Charles, *Langue et littérature arabes*, éd. Librairie Armand Colin, Paris, 1970, p. 168.

⁶⁵³ *Les Épîtres*, édition critique par Muḥammad Agdīra, éd. Dār Abī Raqrāq, 2012, p. 5.

A la fin de chaque lettre, al-Ḥarrāq tenait à conclure sa rédaction avec une prière implorant Dieu d'un soutien et d'une bénédiction pour lui-même ainsi que pour son interlocuteur.

b) Maximes et aphorismes:

Al-Ḥarrāq a emprunté d'autres formes d'écritures pour propager sa philosophie spirituelle ; les maximes en font partie. La forme réduite des maximes leur imposent de résumer ce qui est détaillé dans les autres formes d'écriture comme les épîtres et les commentaires. Le sujet de ces maximes traite souvent -comme dans la plupart de ses poèmes- de l'amour divin, un amour qui devient le but en lui-même. L'ensemble de ses expressions rappellent les principes de l'Unicité divine et la nécessité de s'y attacher. Mais elles parlent également de l'équilibre entre les deux sciences (exotérique et ésotérique) et l'importance du repentir. Voilà quelques sentences qui reflètent bien la vision mystique d'al-Ḥarrāq⁶⁵⁴ :

الذنب إذا فتح لك باب التوبة النصوح استحالت ظلمته نورًا وحزنه سرورًا

- *Quand le péché t'ouvre la porte du repentir, ses ténèbres deviennent lumières et sa tristesse joie.*

من ماتت شهوته دامت يقظته

- *Celui qui anéantit son désir, éternise sa sagacité.*

إذا أحبك كان ذنبك اقترابًا وإذا أبغضك كانت طاعتك حجابًا

- *S'Il t'aime, ton péché sera alors une façon de t'approcher de Lui ; et s'Il te hait ta soumission ne sera que voile [entre vous].*

عين البصيرة تنظر إلى أنوار ذاته عين البصر تنظر إلى بديع مصنوعاته فمتعك سبحانه بالنظرتين ونزهك بفضله في كلتا الجنتين

- *L'œil de la clairvoyance voit dans l'univers les lumières de Son Essence et l'œil de la vision voit la beauté de Sa création, qu'Il te réjouisse des deux visions et Il t'a purifie, par Sa Grâce dans les deux paradis.*

⁶⁵⁴ Toutes ces maximes sont traduites par nous-mêmes et recueillies de *Min 'anwār taḡalliyāt al(Malik al-Ḥallāq fī ta'ālīf Sīdī Muḥammad al-Ḥarrāq*, éd. Dār al-kutub al-'ilmiyya, Beyrouth, 2007, p. 179-181. Nous retrouvons également une quinzaine de ces sentences dans *Tārīḥ Tiṭāwen* de Muḥammad Dāwūd, p 368.

الحق سبحانه إذا أراد أن يفتن العبد بالدنيا أراه منها زينة الظاهر وإذا أراد أن يزهده فيها أشهده منها حقيقة
السرائر

- *Si Le Vrai veut préoccuper l'homme par ce bas-monde, Il lui montre sa beauté extérieure ; et s'Il veut l'épargner de ses séductions Il lui montre la Vérité des secrets.*

من أراد إحصاء طرق الوصول إليه فليحص أطوار خلقه عليه لأن الجميع مظاهر نوره وعروش تجليه
وظهوره

- *Celui qui veut compter les chemins qui mènent vers Lui, qu'il compte d'abord les états de Ses créations (ḥalqihī) car tout est aspect de Ses Lumières, de Ses manifestations et de Son apparition.*

Mais l'importance de ces maximes réside surtout dans leurs formes d'expression même. En effet, al-Ḥarrāq formulait ces conceptions mystiques dans des expressions brèves et concises. Mieux encore, il les a souvent ornées l'homéotéleute.

Nous citons ici deux de ces sentences à titre d'exemple :

القلب محجوب عن النظرة ولو بالإلتفات لأدنى ذرة

al-qalbu maḥḡūbun 'ani n-**naḡra** wa-law bi-l-'iltifāti li-'adnā **ḡarra**

*Voilé sera le cœur envers le regard [divin] tant qu'il est détourné ne serait-ce que
par un simple atome⁶⁵⁵.*

Ici la dernière syllabe est identique. Celle qui la précède est constituée de deux consonnes très proches le *z* (ظ) et le *ḡ* (ذ).

لا سبيل للمكاشفة مع وجود المخالفة

Lā sabīla li-l-**mukāšafa** ma'a wuḡūdi l-**muḡālafa**

On ne peut atteindre le dévoilement dans l'existence de la différenciation

En plus de la syllabe rimique *fa* répété dans cet exemple, l'effet phonétique est appuyé également par la répétition d'un schème identique (mufā'ala) dans *mukāšafa* et *muḡālafa*.

⁶⁵⁵ *Min anwār*, op.cit, p. 181.

L'effet de la rime permet à ces sentences d'être facilement retenues par les auditeurs et leur assure, par conséquent (comme les proverbes), une circulation orale sans faille. En effet, cette petite prose rimée (*kalām masğū'*) émerge d'une tradition arabe⁶⁵⁶ bien ancrée dans la mémoire d'une communauté qui perpétuait une transmission orale.

c) **Traité d'exégèses et commentaires interprétatifs :**

La plupart de ses manuscrits sont rassemblés par son disciple Muḥammad Al-'Arbī Ad-Dilā'ī dans son ouvrage : *An-Nūr al-barrāq Fi at-ta'rīf bi Ṣayḥ al-Ḥarrāq* sous le numéro 44 à la bibliothèque générale de Tétouan. Cette catégorie de production regroupe ses écrits au caractère explicatif et interprétatif. Excepté les épîtres et le *ḥizb* qui étaient sujets d'une étude critique minutieuse réalisée par Muḥammad Agdira ; les autres manuscrits attendent toujours une étude qui les sort de leur oubli.

1) *Traité sur des questions de jurisprudence*

Manuscrit disponible sous le numéro 621. Ces écrits nommés *Fiqh an-nawāzil*⁶⁵⁷ sont rédigés sous forme de questions et réponses, et traitent les questions de la jurisprudence, autrement dit les questions de la *ṣarī'a* et tout ce qui concerne les lois qui organisent la vie d'ici-bas : vente, mariage... Aucune dimension mystique n'apparaît dans le style de cette œuvre et l'aspect canonique est dominant. Cette œuvre reflète bien sa formation en *sciences de l'apparent* ('ilm aḏ-ẓāhir) production en matière religieuse. Cette œuvre marque ainsi sa production en cette période antérieure à sa conversion au soufisme.

2) *Commentaire sur aṣ-ṣalāt al-Mašīyya*

Ce manuscrit est disponible sous le numéro 600 à la Bibliothèque Générale de Tétouan. Comme son titre l'indique, les prières sont attribuées à Abd Salam b. Mašīš, le grand soufi du Nord du Maroc. En effet, ce commentaire est une explication, un texte traitant un thème majeur dans le domaine soufi : la *Vérité muḥammadienne*. Une Vérité éternelle qui dépasse les limites du temps et de l'espace ; une Vérité qui incarne la

⁶⁵⁶ Ces formules rimées étaient utilisées plus particulièrement par les prêtres d'Arabie à l'époque antéislamique.

⁶⁵⁷ Jurisprudence des cas exceptionnels.

source des valeurs éternelles. Une Vérité qui dépasse l'existence effective du Prophète Muḥammad pour joindre la Lumière muḥammadienne qui parcourt les temps et lieux.

En effet, ce traité de commentaire nous explique ce qui est dit de manière concise ou allusive dans sa poésie. Sans contraintes métriques ni limites rimiques, al-Ḥarrāq peut ainsi -dans ces commentaires interprétatifs- approfondir ses idées et étayer ses rédactions sur les propos mystiques abordés.

3) *Commentaire sur le ḥizb (chapitre) du Šādīlī :*

Dans son commentaire sur le *ḥizb du Šādīlī*⁶⁵⁸, al-Ḥarrāq mène une explication interprétative très minutieuse. Par cette analyse, al-Ḥarrāq nous fait découvrir les coins et les recoins de la pensée mystique et ses subtilités tout en s'appuyant sur la référence linguistique des termes.

Dans cette œuvre l'auteur s'arrête sur les propos du Šādīlī qui traitent des attributs divins et de ceux de son Prophète. Le commentaire d'al-Ḥarrāq sur ces explications montre toute la précision de l'expression et la subtilité du sens. Ce commentaire montre une fois de plus la largeur des connaissances d'al-Ḥarrāq et la profondeur de ses analyses et de ses visions mystiques. En lisant cet ouvrage, nous pouvons constater que la structure rédactionnelle dans ce traité est fondée principalement sur « deux fonctions linguistiques : la *fonction référentielle* et la *fonction conative*⁶⁵⁹. En plus d'une troisième fonction, *métalinguistique*, qui nous rapproche du texte original⁶⁶⁰. Dans sa rédaction sur le *ḥizb*, al-Ḥarrāq explique, commente et interprète à la fois ; l'éditeur critique de ce texte « insiste sur le terme *interprétation* qu'on peut qualifier de *conscience* du moment où, même si les deux maîtres soufis s'éloignent temporellement ils s'identifient grâce à l'expérience spirituelle commune qu'ils ont vécu »⁶⁶¹. Dans cette démarche, al-Ḥarrāq bénéficiait de ses acquis scientifiques traditionnels avant même sa conversion au

⁶⁵⁸ Le *ḥizb* dans sa conception soufie désigne un ensemble de prières, d'invocations et de supplications pour implorer la miséricorde de Dieu

⁶⁵⁹ *L'Interprétation du grand ḥizb*, « Šarḥ al-ḥizb al-kabīr », étude critique de M. R. Agdira, p. 48.

⁶⁶⁰ *L'Interprétation*, op.cit., p. 49.

⁶⁶¹ *L'Interprétation*, op.cit., p. 191.

soufisme⁶⁶² et incrustait dans ces explications les sagesses d'Ibn 'Aṭā'⁶⁶³ pour les argumenter.

4) Commentaire sur les paroles d'Aṣ-Šuṣṭarī :

Nous mentionnions plus haut que notre poète était très imprégné de la poésie du poète mystique andalou aṣ-Šuṣṭarī. Ainsi, il était tout à fait normal qu'al-Ḥarrāq propose une explication de ses paroles. L'essentiel de cet ouvrage consiste particulièrement à « expliquer les paroles du sur le nom d'Allāh »⁶⁶⁴. Le constat que nous pourrions faire sur ces écrits c'est que le style avec lequel était traité ce sujet déborde de sublimité et de spiritualité.

5) Le kohl du calame dans les yeux de la sagesse

Ce manuscrit intitulé *'Itmid al-qalam fī 'ahdāq al-ḥikam* est disponible sous le numéro 84 à la bibliothèque de Tétouan. Le titre en arabe peut paraître curieux. Mais en lisant le contenu de l'œuvre nous comprenons la raison et l'esthétique de ce titre. Le *'Itmid* (l'antimoine) fait allusion au *ḥadīṭ* du Prophète «le meilleur de vos kohl et l'antimoine, il éclaire la vue »⁶⁶⁵ comme le signale Muḥammad Dāwūd dans son livre. La signification mystique du *calame* donne une dimension sacrée au titre. Il s'ajoute à cela les *yeux* (la source/l'essentiel) des sagesses. Sous cette optique nous comprenons que l'auteur nous promet une explication profonde (*ḡalā'*) d'une vision inspirée du *calame* de la vérité (le destin) ; une vision qui est enfouie dans les sagesses d'Ibn 'Aṭā'.

En effet, ce travail consiste principalement à expliquer des sagesses d'Ibn 'Aṭā' l'Alexandrin. Al-Ḥarrāq commence d'abord par une description détaillée sur la vie et les œuvres de b. 'Aṭā' avant d'entamer le commentaire sur ses sentences. En effet, ces commentaires ne présentent pas une simple explication, mais dévoilent un vrai sens d'interprétation. Dans cet ouvrage, l'auteur s'étale également sur d'autres sujets qui tournent autour du thème principal qui est le *taṣawwuf* ; le mysticisme.

⁶⁶² *L'Interprétation*, op.cit., p. 49.

⁶⁶³ *L'Interprétation*, op.cit., p. 52.

⁶⁶⁴ Naima Bouighroumni, *Poésie d'al-Ḥarrāq*, éd. Nāširūn, Beyrouth, 2018, p. 109.

⁶⁶⁵ Hadit numéro 4061 dans les « Sunan Abī Dāwud ».

Al-Ḥarrāq nous propose sa propre définition du mysticisme après avoir exposé celle des autres grandes figures soufies tels que al-Ġunayd, Zarrūq, b. 'Aṭiyya... Ensuite, il poursuit sa rédaction par une présentation des sujets et des principes du soufisme et puis l'importance de celui-ci parmi les autres sciences. Toutes ces explications servaient en réalité de repères pour comprendre des sentences d'Ibn 'Aṭā' ; mais aussi de prétextes pour fournir sa propre vision en la matière.

d) Le *Dīwān* : Son œuvre poétique

Al-Ḥarrāq a laissé un *dīwān* (recueil de poésie) de 62 poèmes partagé entre *qaṣīda* (44), *muḥammas* (3), *muwašṣaḥ* (5) et *zağal* (10)⁶⁶⁶. Tous ces poèmes sont tirés de l'œuvre majeur de son disciple Muḥammad b. 'Arbi ad-Dilā'i : *an-Nūr al-lāmi' al-barrāq fī tarğamat aš-Šayḥ al-Ḥarrāq*⁶⁶⁷. Nous nous sommes appuyés dans cette étude sur le texte édité⁶⁶⁸ par Jaafar b. al-Haj Soulami, rassemblé et consigné selon les règles du *samā'*. Ces poèmes sont ainsi auditionnés du maître de la *ṣan'a*⁶⁶⁹ Muḥammad al-Banziy at-Tiṭwānī (le 2 octobre à Tétouan)⁶⁷⁰.

Cependant, nous avons découvert récemment que d'autres vers supplémentaires (23 vers exactement) d'al-Ḥarrāq ont été dénichés et tirés d'autres sources par Na'ima Bouighroumni dans une étude critique intitulée *Ši'r Muḥammad al-Ḥarrāq aš-šūfī : taḥqīq wa dirāsa waṣfiyya taḥlīliyya*, « La Poésie mystique de Muḥammad al-Ḥarrāq : étude critique, descriptive et analytique »⁶⁷¹. Nous avons donc l'intention de poursuivre la traduction de ces vers pour compléter la version française de son œuvre poétique.

La poésie d'al-Ḥarrāq est une poésie à la fois variée par ses formes, raffinée par son style, codée par son langage et profonde par son contenu.

⁶⁶⁶ Nous allons exposer et étudier en détail les spécificités et les caractéristiques de chacun de ces genres poétiques dans les chapitres analytiques.

⁶⁶⁷ Manuscrit disponible à la Bibliothèque Générale de Tétouan sous le numéro 84.

⁶⁶⁸ Préface du *Dīwān al-Ḥarrāq*, présentation et édition Jaafar b. Hajj Soulami, éd. Tétouan-Asmir, Tétouan, 1996.

⁶⁶⁹ Suivant les règles du *samā'* comme elles ont été auditionnées auprès des maîtres de l'art par le Professeur Jaafar b. Hajj Soulami.

⁶⁷⁰ *Dīwān*, p. 5.

⁶⁷¹ Ouvrage paru en 2018 dans les éditions Books- Publisher au Liban.

Nous allons donc consacrer notre étude à l'analyse de cet héritage poétique qui représente à nos yeux une notion artistique répandue chez les andalous : l'unité des arts *wahdat al-funūn*. Averroès serait le seul de son époque à reconnaître l'identité de ce nouvel art comme art complet. C'est-à-dire, un art qui englobe à la fois la musique, les mots, le chant et une participation collective accompagnée d'une sorte de danse⁶⁷². Al-Ḥarrāq représente bien à nos yeux ce concept puisqu'il était à la fois poète, musicien et *musammi'*. Autrement dit, le chantre du soufisme andalou-marocain de son époque.

⁶⁷² Ibn Sanā' Al-Mulk, *Dār at-Ṭirāz* (préface), commentaire et étude critique : Jawdat al-Rikabi, éd. Al-Hay'a al-misriyya li-quṣūr at-Ṭaqāfa, le Caire, 2004, p, 16.

II) Caractéristiques de la création poétique d'al-Ḥarrāq

La poésie arabe conserve et accentue une caractéristique très ancienne de la langue : la multiplication des constructions asyndétiques.

La juxtaposition des syntagmes, le parallélisme des propositions, sont le secret de l'īḡāz, cette concision expressive et recherchée, à quoi l'on parvient grâce à l'économie des moyens. La suppression des termes de liaison, l'effacement des rapports externes de subordination, confèrent à chaque groupe un relief propre à mettre en évidence la pensée. Le sens jaillit plus fortement dans cette contiguïté des mots qui l'expriment. D'où cette allure heurtée, sinon rude, cet aspect morcelé d'un discours à la recherche de la formule la plus brève. Art de la litote certes, langage ramassé et bondissant, qui caractérise aussi bien la prose que la poésie⁶⁷³.

⁶⁷³ Bencheikh, Jamal Eddine, *Poétique arabe*, éd. Galimard, p. : 155.

1) Introduction : Genres et formes poétiques

Nous présenterons ici, de manière globale, l'aspect formel des genres poétiques employé par al-Ḥarrāq. Quant à leur histoire et leurs spécificités esthétiques et rythmiques, nous les traiterons, de manière plus détaillée, dans les chapitres consacrés à l'analyse rythmique des poèmes.

Al-Ḥarrāq a exploité toutes les formes poétiques employées à son époque. Cette exploitation sera motivée pour des raisons esthétiques et stratégiques comme nous allons le découvrir dans le schéma récapitulatif à la fin de ces présentations.

a) La *qaṣīda* : la poésie traditionnelle :

Le genre poétique dominant dans le *dīwān* d'al-Ḥarrāq est, sans doute, la *qaṣīda*. Celle-ci représente les deux tiers du *dīwān* et incarne la forme traditionnelle de la poésie arabe. Créée et pratiquée depuis l'époque jahilite, cette forme poétique inspirera les poètes de toutes les époques et se perpétuera jusqu'à nos jours.

Sur le plan formel, la *qaṣīda* est un poème monorime (le retour de la même rime à la fin du deuxième hémistiche). D'un point de vue prosodique, la *qaṣīda* est régie par un système métrique codé bien précis. Il consiste à une succession de syllabes longues et brèves selon une disposition qui définit le rythme de chaque mètre. Le vers est partagé entre deux hémistiches qui se composent la plupart du temps de la même forme métrique et d'un même nombre de pieds.

b) Le *muwašṣaḥ* : le poèmes-chanson

Ces deux formes poétiques appartiennent à une poésie strophique ; un genre poétique que l'on peut qualifier de *poésie de variation* grâce à sa variation métrique et rimique. Cette poésie est globalement écrite en arabe littéraire et cède aux mesures esthétiques enrichies de sonorités et de figures d'embellissement (l'abondance des figures d'embellissement, jeux de mots et de sonorités, disposition rimique selon des schémas bien précis, qualités musicales variées...).

Le *dīwān* d'al-Ḥarrāq contient trois *muḥammas*-s et sept *muwašṣaḥ*-s.

Le *muwaššah* qui est une poésie strophique est né d'un art qui relève d'un héritage scriptural, défini et analysé scrupuleusement dans les œuvres critiques arabes de l'époque andalouse. Cependant, sa transmission musicale s'est faite oralement.

En observant la structure du *muwaššah*, nous constatons son adaptation au chant et à la musique. Ainsi, nous pouvons constater que les poètes de ce genre poétique se sont libérés du poème monorime et ont adopté d'autres formes fixes.

Le *muḥammas* quant à lui, peut être considéré comme un sous-genre du *muwaššah* ou un dérivant plus spécifique. Le *muḥammas* tire son nom de sa forme : il est composé de cinq hémistiches dont les deux derniers constituent un vers célèbre d'un autre poète. Dans le cas d'al-Ḥarrāq on en compte trois : la *rā'iyya* (poème rimant en « r ») empruntant des vers d'Abū Nuwās⁶⁷⁴ ; la *fā'iyya* (poème rimant en « f ») intégrant des vers d'Ibn al-Fāriḍ⁶⁷⁵ ; et puis la *nūniyya* (poème rimant en « n ») où al-Ḥarrāq s'inspire d'un poète anonyme⁶⁷⁶.

c) *Zağal* : la poésie dialectale :

Ce genre poétique intégré dans le *dīwān* d'al-Ḥarrāq était toujours considéré comme une forme poétique de deuxième degré. Et cela à cause de son langage dialectal, de ses thématiques banales et puis à cause de ses mélodies et catégories modales inférieures à celles qui sont utilisées dans l'interprétation musicale de la *qasida* ou du *muwaššah*. Ces textes étaient créés en général pour être chanté dans les milieux populaires.

Il faut préciser également à ce propos que la métrique dans le texte du *zağal* repose sur un système prosodique complètement différent du système métrique ḥalilien (comme nous allons le voir dans le chapitre dédié à l'étude de ce genre poétique) ; ce qui l'écarte de la forme rythmique traditionnelle de la *qaṣīda* et du *muwaššah*.

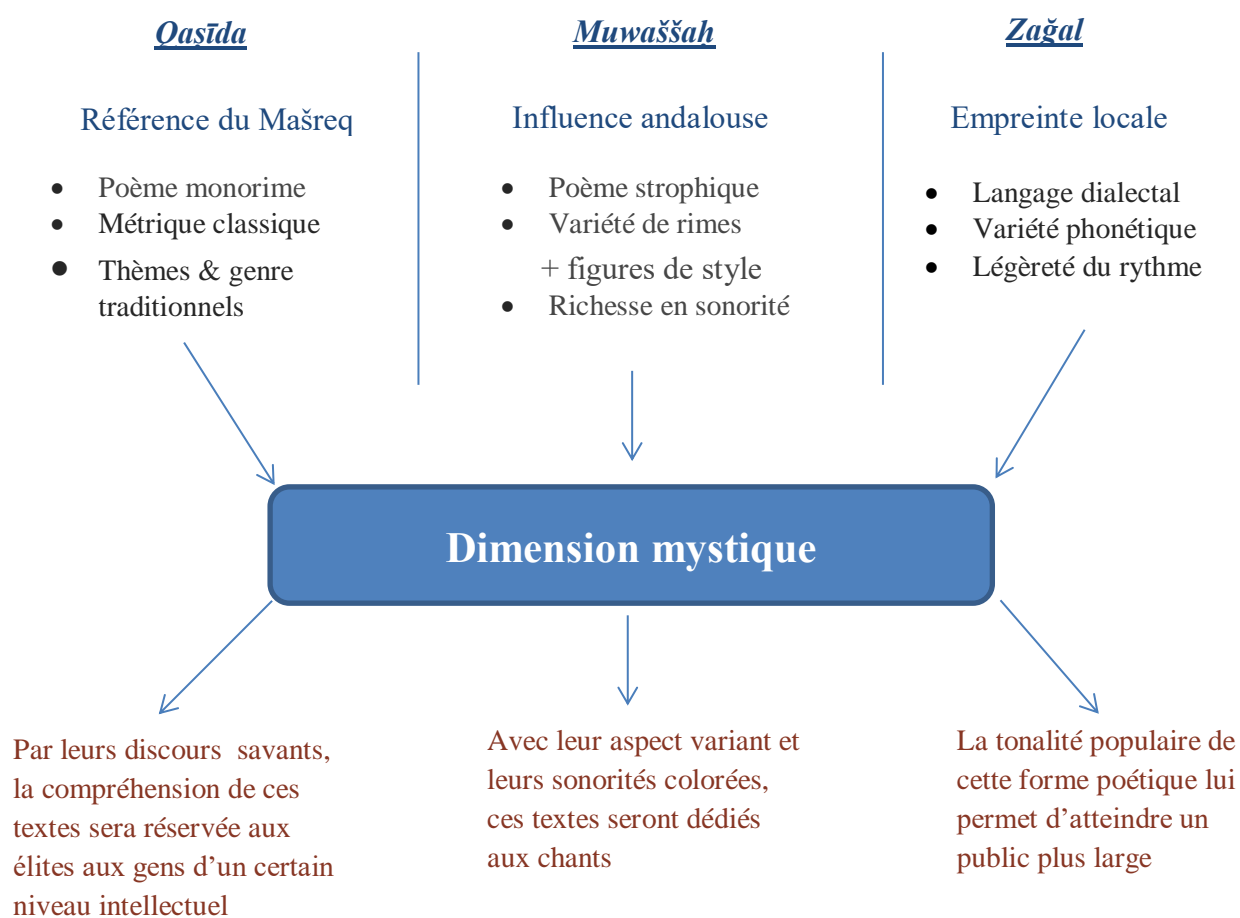
⁶⁷⁴ *Dīwān* p. 21. Voir la *rā'iyya* d'Abū Nuwās son *dīwān*, 3^{ème} éd. Dār Ṣāder Beyrouth, 2011, p. 156.

⁶⁷⁵ *Dīwān*, p. 26 (voir *dīwān* d'Ibn al-Fāriḍ).

⁶⁷⁶ *Dīwān*, p. 31

L'importance de l'utilisation de cette forme poétique réside ainsi dans le fait de « propager les idées et l'éthique mystique parmi les différentes catégories sociales »⁶⁷⁷. Grâce à un langage plus abordable, le *zağal* assumera le rôle de vecteur des principes mystiques par le biais des chants et des psalmodies (*anāšīd* et *ahāzīğ*).

De manière générale, nous pouvons résumer les caractéristiques, les qualités et le domaine de pratique de chaque genre poétique dans le schéma suivant :



⁶⁷⁷ Abd al-Majid sghiyar, *La Problématique de rénovation de la pensée soufie*, p. 274.

2) Les thématiques principales de la poésie ḥarrāqienne

Le domaine du *taṣawwuf*⁶⁷⁸ reste un domaine vaste et varié. Il désigner à la fois une pratique religieuse (commune ou individuelle) et une conception mystique qui a engendré un genre poétique et un courant littéraire. Les définitions attribuées au *taṣawwuf* renvoient généralement au renoncement aux biens matériels de ce monde pour se consacrer aux principes spirituels ; d'où le fait de s'habiller en *ṣūf* (laine).

La production littéraire mystique tire ses sujets de l'inspiration spirituelle et surtout du Verbe divin. La création mystique se veut à la fois gustative (science qui se goûte par le cœur) et véridique puisqu'elle puise ses propos du texte coranique et puisque celui-ci « n'est pas un texte de poésie qui renvoie à des éléments relatés, des faits racontés par les hommes mais c'est l'Invisible qui se rend visible à travers les mots. La seule Vérité dans la religion musulmane se limite au Texte auquel doit croire chaque fidèle, en cherchant, à travers l'œil du cœur, à voir la Réalité d'ordre spirituel »⁶⁷⁹. Et c'est là le secret du mysticisme qui joint la Vérité à l'Invisible et découvre la Réalité par *l'œil du cœur*.

La poésie d'al-Ḥarrāq, comme celle des autres poètes mystiques, aborde des thématiques diverses et traite des propos parfois épineux. Cependant, quatre sujets majeurs reviennent de manière plus au moins régulière dans sa poésie et dominent l'ensemble de son *dīwān* :

- 1) *L'Amour* révélateur du sublime et de la beauté. Le sentiment amoureux constitue le facteur principal de l'expérience mystique ;
- 2) La *Lumière muḥammadienne* qui protège le disciple et le guide vers le Royaume des félicités ;
- 3) *L'ivresse* qui traduit les états d'âme en actes corporels et fait goûter le *murīd* aux délices spirituels.
- 4) Et puis, *l'Unité de l'Être* qui résume la conception mystique. Un concept qui a évolué et mûri au fil des générations soufies.

⁶⁷⁸ Ce mot est le *maṣḍar*, Ve forme, du verbe *ṣ-w-f*, indiquant en premier lieu celui qui porte des habits de laine, vêtement rêche des ascètes et des mystiques (voir *l'Encyclopédie de l'Islam*, t. 10; éd. LEIDEN BRILL, 1999 PAYS BAS ; p. : 337).

⁶⁷⁹ Saida, Ilhem, *Mysticisme et désert*, éd. Sahar, 2006, p. 40.

a) L'Amour du *Beau* et du *Sublime*

Le thème de *l'Amour* (al-maḥabba) occupe une place prépondérante dans le recueil d'al-Ḥarrāq. Cela montre l'importance de cette thématique dans la conception soufie. Les mystiques vont exploiter cette thématique pour décrire une expérience spirituelle intime et un attachement à Dieu et son Prophète.

Bien que les traits de l'expérience amoureuse dans la poésie d'al-Ḥarrāq suivent les traces de la poésie arabe traditionnelle, le poète la revêt d'une dimension mystique. Contrairement à l'image amoureuse classique, l'amant dans la poésie mystique n'est plus un objet de plaisir mais une source de bonheur. Le rapport amoureux dévoile une nouvelle conception concernant le fond de la relation amoureuse ; même si la forme entretient les mêmes techniques discursives et adopte les mêmes outils expressifs conventionnels. Cela ne semble en rien être une invention d'al-Ḥarrāq ; plusieurs poètes mystiques ont emprunté cette technique pour exprimer leur ardeur de l'amour divin.

Comment le poète-mystique voit-il son expérience amoureuse ?

Commençons par le commencement. Le premier vers du *dīwān* montre que le thème de l'amour dans la poésie d'al-Ḥarrāq est intimement lié à l'héritage traditionnel. Dès le début du recueil le poète fait allusion à l'histoire de Maḡnūn⁶⁸⁰ (le fou de Layla) dans le premier vers de sa *tā'iyya*⁶⁸¹ :

أَتَطْلُبُ لَيْلَى وَهِيَ فِيكَ تَجَلَّتْ وَتَحْسِبُهَا غَيْرًا وَغَيْرِكَ لَيْسَتْ

Demandes-tu Laylā⁶⁸² alors qu'elle est en toi⁶⁸³ ?

Penses-tu qu'elle soit autre ? Elle n'est que toi⁶⁸⁴ !

⁶⁸⁰ Qays ibn al-Mulawwah personnage fou amoureux (Maḡnūn) de sa bien-aimée Laylā. Il fait partie du clan des poètes 'udris (الشعر العذري) tels que *Kuṭayyir*, *Jamīl* et 'Urwah. Ces poètes constituaient les chantres de l'amour courtois ; ils éprouaient un sentiment fort pour la bien-aimée et décrivaient un amour amplifié, nourri par un désir inassouvi. Comme ses prédécesseurs mystiques, al-Ḥarrāq exploite ce thème majeur de la littérature arabe pour exprimer une passion prude évoquant à la fois un sentiment pur et un bien-aimé inaccessible.

⁶⁸¹ Poème rimé en *t* (ت).

⁶⁸² Prénom arabe souvent attribué à la bien-aimée, à l'exemple de l'amour courtois du couple amoureux Qays et Layla. Comme le fou amoureux Qays, le poète aspire à l'amour idéal, comme à la quête de Dieu.

⁶⁸³ On a choisi le verbe jaillir pour la traduction du concept *tajallī* (التجلي) la théophanie, une sorte de manifestation et apparition d'attributs divins. Ici elle apparaît par les sens et la conscience et non pas à l'œil.

En effet, Layla s’empare du cœur de l’amant. Ce dernier s’y attache à en perdre la raison. Comme le précise André Miquel, Maḡnūn devient dans le contexte mystique « le prototype d’un autre idéal, qui s’assigne des fins au-delà de ce monde. Ici ce n’est plus un homme qui recherche une femme et se plaint qu’elle lui échappe, mais une âme en quête du parfait désir : celui de Dieu »⁶⁸⁵. Les poèmes d’al-Ḥarrāq font de lui un poète d’amour par excellence. Il puise dans les ressources internes profondes pour exprimer une reconnaissance qui venait du monde des lumières.

Comme dans la production littéraire mystique, les formules et les expressions utilisées dans la poésie d’al-Ḥarrāq restent stéréotypées ; comme le veut la tradition de la poésie amoureuse arabe. Nous retrouvons les mêmes thèmes classiques de la *séparation*, de *l’éloignement*. Cela provoque l’expression du désir de revoir son Bien-Aimé *šawq*. Cependant, le contexte thématique ressort le sens profond de la forme apparente pour le projeter dans une dimension mystique bien codée.

لازم هواك ولا تجزع من التيه فالوصل والهجر كل من معانيه⁶⁸⁶

Accroche-toi à ton amour

Et ne crains surtout pas l’errance

Car la rencontre et la rupture..

Tous deux dépendent de Ses sens⁶⁸⁷

En ce qui concerne la nature amoureuse elle-même, nous aimerions préciser que l’amour mystique diffère dans sa conception de l’amour profane. Si la poésie traditionnelle avait l’habitude de nous délivrer une image d’un amant-esclave de sa bien-aimée ; l’amoureux mystique fait du même sentiment -l’amour- un moyen de liberté. Par l’amour, le mystique se libère d’abord des obstacles qui encombrant son cheminement. Vue ainsi, l’adoration de Dieu pour un mystique semble libérée de tout

⁶⁸⁴ Allusion aux manifestations divines à travers l’homme ; ce dernier faisant partie de ses créatures. La question dans ce vers est une question de négation : on ne peut demander ce qu’on déjà ou qui est déjà en nous. C’est une interrogation exclamative.

⁶⁸⁵ Miquel, André, *L’Amour poème*, éd. Sindbad, Actes Sud, 1998, p. 15.

⁶⁸⁶ *Dīwān*, poème 1, vers : 1, p. 7.

⁶⁸⁷ On retrouve dans ce premier vers, le premier signe de la patience *taṣabbur* (التصبر) qui consiste à supporter les difficultés, c’est ce que les soufis appellent « la patience pour dieu ».

espoir en la récompense et de toute crainte de châtement⁶⁸⁸. Le mystique adore Dieu par amour et pour l'amour ; le sentiment devient une fin et au centre des occupations du soufi et même sa raison d'être.

Pour mieux comprendre la nature de ce sentiment dans la conception mystique nous proposons ici la définition que 'Ağība lui a attribué :

Al- maḥabba : c'est l'inclination persistante d'un cœur épris. Cette inclination se manifeste d'abord sur les organes externes (al-jawariḥ al-zāhira) par le service actif [de la divinité] (khidma), ce qui correspond à la station des purs (maqām al-'abrār). En second lieu, elle se manifeste sur les cœurs épris (al-qulūb al-shā'iqa) par la purification (taṣfiya) et l'embellissement [intérieur], ce qui correspond à la station des novices itinérants (al-murīdūn, al-sālikūn). En troisième lieu, elle se manifeste sur les esprits ('arwāḥ) et les consciences intimes (asrār) [déjà] purifiés, par la faculté qui leur est accordée de jouir de la vision du Bien-Aimé ; ceci est la station des gnostiques ('ārifūn). Le commencement de la maḥabba se manifeste donc par le service actif. Son milieu se manifeste par l'ivresse (sukr) et l'obnubilation (huyām). Son terme se manifeste par l'apaisement (sukūn) et la lucidité (ṣaḥw) dans la station de la gnose (maqām al-'irfān).

[...]

le commencement correspond au cheminement (sulūk) et au service divin, le milieu au ravissement extatique (ğadb) et à l'extinction (fana'), et le terme à la lucidité et à la subsistance (baqā')⁶⁸⁹.

Cette définition nous a été très utile dans la mesure où nous retrouvons les caractéristiques de ces trois stations dans l'expérience ḥarrāqienne.

D'abord, le cœur du poète semble immanquablement fragile à l'égard de toute sorte de manifestation ; il est tantôt épris par la *beauté* ; tantôt ivre du *sublime*. Consumé d'amour, al-Ḥarrāq implore sans cesse son Bien-Aimé miséricorde (*raḥma*), remède (*dawā'*) et protection (*ḥimāya*).

⁶⁸⁸ L'imam Ġā'far aṣ-Ṣādiq dit : « il existe trois catégories d'adorateurs. Il y a ceux qui adorent Dieu par crainte, tels que les esclaves. Il y a ceux qui adorent Dieu pour obtenir une récompense, tels des tâcherons. Enfin, il y a ceux qui adorent Dieu par amour et ferveur, tels des hommes libres. C'est la meilleure des formes d'adoration ». Voir *La Science de la gnose*, traduction de 'Abd al-Wadūd Bour, éd. Al-Bouraq, Beyrouth, 2012, p. 10.

⁶⁸⁹ Michon, Jean-Louis, *Le Soufi marocain Ahmed Ibn 'Ağība et son Mi'rāğ, glossaire de la mystique musulmane*, éd. Librairie Philosophique J. VRIN, Paris, 1973. p. 191.

شغلت لَبَّهُ حَتَّى ضَلَّ فِيكَ هَوَى عن كل شيء فما ينفكَّ يِر عاك

*Tu occupas son esprit jusqu'errer en toi
Et il oublia tout quand Ton amour s'en empara*

L'amour spirituel part d'abord d'une stupéfaction ; ensuite l'amoureux s'attache éternellement au divin. Dans ce sens, Yahya b. Mu'ād dit : « Son agrément dissout les espoirs, alors que dire de Son amour ? Son amour « *hubb* » stupéfait les esprits, alors que dire de Son amour essentiel « *wudd* » ? Son amour essentiel fait oublier tout ce qui n'est pas Lui, alors que dire de Sa subtile mansuétude »⁶⁹⁰. Le mystique est comblé d'amour. C'est la contemplation et la méditation qui alimentent la perception amoureuse du poète soufi. Ce procédé herméneutique peut être justifié intellectuellement dans le cadre de la théorie sémiotique d'inspiration phénoménologique. Remettre tous ces éléments à leur origine – c'est-à-dire l'existence divine- donne à cette perception une dimension transcendantale. Face à cette grandeur, le poète ressent une sorte de vulnérabilité permanente. La poésie constitue dans ce contexte le pont qui permet au mystique de traverser -ou plutôt de s'élever- vers le monde spirituel.

Après cette première étape de stupéfaction et de contemplation, commencent les premiers signes du dévoilement ; souvent exprimés et décrits en début des poèmes :

بُحُّ بِالْغَرَامِ وَبُنْتُهُ تَرْتَا حُ واشرخ هواك فما عليك جناح⁶⁹¹

*Révèle ton amour et confie-le pour ton confort
Et dévoile l'ardeur de ta passion sans remord*⁶⁹²

Le dévoilement de l'amour représente une sorte de délivrance. Ainsi, le sentiment amoureux est à la fois intime et commun : intime parce qu'il émerge de l'intérieur (par l'expérience), et commun car il est partagé avec les autres (par le dévoilement). Les

⁶⁹⁰ Al-Ġazālī, *Le Livre de l'amour*, présenté, traduit et annoté par Idīs De Voz, éd. Albouraq, Paris, 2012, p. 20.

⁶⁹¹ *Dīwān*, poème 19, vers : 1, p. 22.

⁶⁹² L'allitération de la consonne *ḥ* (ح) précédée de la voyelle longue *ā* (ا) laisse entendre clairement un son douloureux. Cette technique phonétique et rhétorique donne au poème, dès le début le premier vers, un timbre mélancolique.

conséquences de ce dévoilement se manifestent sur la raison (comme le fou de Laylā) et sur le corps :

يا من تفتّر عقلي من محبّتها حتّى غدا جسدي من عشقها شاكي⁶⁹³

*Et pour son amour, ma raison -sans cesse- s'effondre
De sa passion, mon corps ne cesse de se plaindre*

Les traces de cette l'expérience amoureuse deviennent ainsi visibles :

وإن رام جحدي في هواي فإن لي شهودا بحالي في رسوم الهوى نعي⁶⁹⁴

*Et s'il voulait donc désavouer ma passion,
Des connaisseurs témoigneraient ma position
Et mon cheminement sur la voie de l'émotion*

سُهادي وذُلّي واكتنابي ولؤعتي وَوَجدي وسُقْمِي واضطراري وأدْمُعي

*Mon insomnie et ma sujétion,
Ainsi que mon chagrin et ma flamme
De plus ma faiblesse et ma passion,
Et mes obligations et mes larmes*

Cette première étape manifeste permet au mystique l'accès à la deuxième station ; c'est-à-dire le noyau de l'expérience amoureuse : l'ivresse mystique :

وشربت من خمر الملاحه شربةً هزرت من طربي بها أعطافي⁶⁹⁵

*Du vin de la beauté je pris une gorgée
Et par ébriété mon âme palpitait*

حتّى غدوت أخال من أهواه قد مزجت بخمر شهوده أوصافي

*Proche je Le crois quand mes qualifications
Se mêlèrent au vin de Sa contemplation⁶⁹⁶*

⁶⁹³ *Dīwān*, poème 11, vers : 2, p. 19.

⁶⁹⁴ *Dīwān*, poème 3, vers : 3/4, p. 15.

⁶⁹⁵ *Dīwān*, poème 22, vers : 3/4, p. 24.

⁶⁹⁶ C'est-à-dire ivre sous l'effet de cette présence contemplative. Il s'agit donc d'un moment de contemplation qui se manifeste à travers un voile apparenté à l'ivresse spirituelle.

Cette deuxième station correspond donc à l'étape de l'extase et de *l'annihilation*.

أباحث وصلها لكن إذا ما غدونا من مُدامتها سُكاري⁶⁹⁷

Elle n'accordait sa présence uniquement

Si, de sa liqueur, nous nos enivrons

شربناها فلما أن تجلت نسينا من ملاحظتها العُقارا

Nous bûmes alors et quand elle apparut

Sa beauté nous fit oublier le bon cru

وكسرتنا الكؤوس بها افتتانا وهمنا في المدير ولا مدارا

Nous cassâmes donc les coupes par excitation

Nous nous noyâmes en Lui sans exaltation

A ce stade, l'amoureux perd les rênes de sa raison et éprouve une sorte de perplexité *huyām* (هيام) qui s'empare de son cœur et de son corps :

وتباهوا بأنهم عيروني بجنون وحيرة وهيام⁶⁹⁸

Et ils se vantent de m'avoir imputé

Amour, folie ainsi que perplexité⁶⁹⁹

Après ce moment d'ivresse et d'exaltation, le mystique atteint l'étape ultime de cette expérience : il retrouve l'état de calme et de sérénité qui correspond à la troisième station selon la définition de b. 'Ağība toujours. Al-Ḥarrāq consacre également à ce moment de sérénité quelques vers comme :

يا مَنْ غدا في الفؤاد ساكنٌ عن حبك القلب ما سكن⁷⁰⁰

Ô toi qui résides dans mon cœur

Qui ne cessa pour toi son ardeur

⁶⁹⁷ *Dīwān*, poème 38, vers : 15/17, p. 33.

⁶⁹⁸ *Dīwān*, poème 35, vers : 2, p. 30.

⁶⁹⁹ Les différents aspects d'extase qui s'emparent du soufi dans son exaltation spirituelle. Ces attitudes euphoriques, considérées comme preuve de cet amour mystique, sont souvent critiquées par les gens et même par certains savants de la loi (de la šari'a).

⁷⁰⁰ *Dīwān*, Poème : 50 ; p. 41.

إني غريبٌ من المساكين وأنت لي الأهل والسكن

Si je suis étranger et dénué

*Tu seras ma famille et mon foyer*⁷⁰¹

Le sentiment amoureux dans la conception mystique part d'une connaissance gnostique. Par cette connaissance, le mystique dépasse les promesses et surmonte les menaces pour que le sentiment devienne une fin en soi ; comme le décrit bien Rābi'a al-'Adawiyya :

أحبك حُبَّينِ حُبِّ الهوى وحباً لأنك أهلٌ لِدَاكِ
فأما الذي هو حُبُّ الهوى فَشُعْلِي بِذِكْرِكَ عَمَّنْ سِوَاكَ
وأما الذي أنتَ أهلٌ لَهُ فَلَسْتُ أرى الكونَ حتى أراكِ
فلا الحَمْدُ في ذا ولا ذاكِ لي ولكنْ لكِ الحَمْدُ في ذا وذاكِ

*De deux amours je T'aime : l'un, tout entier d'amour,
Et l'autre parce que Tu es digne d'être aimé.*

*Le premier, c'est le souci de me souvenir de Toi,
De me dépouiller de tout ce qui est autre que Toi.*

*Le second, c'est l'enlèvement de tes voiles,
Afin que je Te voie.*

*Que je ne sois ni de l'un ni de l'autre louée,
Mais louanges à Toi pour l'un et pour l'autre !*⁷⁰²

Nous comprenons mieux qu'avec la science gnostique nous passons d'une pure crainte à l'amour divin ; cela permet au soufi de « se fondre dans la créature divine ». Autrement dit, connaître Dieu à travers les émotions et Le retrouver par le cœur.

Le sentiment amoureux dans la conception mystique échappe au contrôle de l'intellect parce qu'il se réfère à la science qui se goûte 'ilm *adwāq* (علم أوراق) fondée sur

⁷⁰¹ Etranger aux yeux des gens qui n'ont pas encore connu le goût de cette sérénité intérieure. Nous lisons dans un ḥadīṭ « bonheur aux étrangers » c'est-à-dire ceux qui font exception (de par leur qualités spirituelles) dans leur propre patrie (ceux qui représentent la minorité). Le mot *meskin* (مسكين) lui-même peut désigner les adeptes soufis comme l'adjectif (الفقير إلى الله) le solliciteur de Dieu.

⁷⁰² Rabi'a al-'Adawiyya, tr. Muḥammad Oudaimah et Gérard Pfister, *Rabi'a, Chants de la recluse*, éd. Arfuyen, Paris, 1988, p. 5.

l'inspiration ou transmise par la chaîne initiatique spirituelle ; et se distingue ainsi de la science écrite 'ilm awrāq (علم أوراق) transmise par l'apprentissage théologique basé sur la raison et la réflexion. En dépit de sa formation théologique et son statut de juriste, al-Ḥarrāq assume pleinement cette démarche mystique :

قَطُّعْتُ مِنْ وَلِيهِ الْغَرَامَ مَقَاوِدِي وَجَعَلْتُ فِيهِ مَوَارِدِي وَمَصَادِرِي⁷⁰³

*Je perdis, en passion, toute intelligence
Et j'en ai fait mes sources et mes références⁷⁰⁴*

L'amour constitue donc un élément fondamental qui distingue la composition déontologique des deux voies : la voie de la *šarī'a* (les règles de la loi externe) de et la voie de la *ḥaqīqa* (la science mystique interne).

Par ailleurs, et sur le plan esthétique cette fois-ci, le langage amoureux dans la poésie d'al-Ḥarrāq reprend clairement le style du *nasīb*. Le sentiment amoureux se voit plus sous forme d'une plainte passionnée qu'une quête galante. De ce fait, son style amoureux tend vers une subtilité spirituelle. En employant le langage symbolique, le poète établit un rapport spirituel avec l'univers et reflète ainsi une réflexion mystique sur l'existence. Al-Ḥarrāq emprunte ses termes au champ lexical de la poésie classique afin de les exploiter dans un langage biaisé et créer ainsi un imaginaire mystique. Par cette technique le poète attribue au langage poétique la fonction de communiquer une charge sémantique nuancée afin d'exprimer une réflexion soufie inéluctablement complexe.

Sur le plan expérimental, si l'amour 'udrite (platonique) et l'amour soufi (mystique) aspiraient à la sincérité sentimentale sans aucun désir charnel, ces deux sentiments suivraient un cheminement néanmoins différent. L'amour 'udrite est condamné à traverser les obstacles et se couvre ainsi d'un air nostalgique voire souffrant. Il finit souvent par un désespoir à cause d'une *séparation* (ḥağr) inévitable. Quant à l'amour soufi, il retrouve aussitôt la sérénité en s'alimentant de manifestations

⁷⁰³ *Dīwān*, Poème 20, vers 4, p. 23.

⁷⁰⁴ Dans l'expérience amoureuse mystique, nul repère ne pourrait guider le disciple ; seule la voie divine compte pour le serviteur. Ainsi, il abandonne ses anciens repères exotériques pour céder à la loi du cheminement ésotérique. Cette loi demande que le serviteur soit absent à lui-même et que seul Dieu soit présent, ce qui explique les vers suivants.

qui aboutissent à une *rencontre* spirituelle (waṣl)⁷⁰⁵. Nous pouvons donc retracer le parcours des deux amoureux de la manière suivante :

Amour 'udrite → *souffrance & obstacles* → *sentiment mélancolique* → *désespoir*

Amour soufi → *manifestations spirituelles* → *sérénité* → *rencontre (union)*

Le grand dilemme de l'amour classique et de l'amour soufi s'illustre dans cette absence/présence du Bien-Aimé. Dans la tradition amoureuse de la poésie classique l'absence de la bien-aimée fait l'objet d'une histoire malheureuse et d'un cœur souffrant. Situation renversée dans l'amour soufi où l'amoureux jouit d'une présence permanente -qui se manifeste d'une manière ou d'une autre dans les détails de l'univers et dans l'expérience mystique- qui le rend joyeux. Une joie permanente. Encore mieux, l'amour soufi voit en la mort un simple passage de l'âme vers l'au-delà. Grâce à ce sentiment, la mort devient pour le soufi une simple étape de passage dans le cheminement mystique qui lui permet de rejoindre le Bien-Aimé dans son royaume.

Le sentiment amoureux mène le poète-soufi au summum de l'expérience mystique ; c'est-à-dire atteindre la sérénité intérieure. Ḥaram b. Ḥayyān a dit aussi : « le croyant, lorsqu'il connaît son Seigneur, L'aime. Et lorsqu'il L'aime, il fait route vers Lui. [...] et tend à la paix de l'autre-monde »⁷⁰⁶. Ainsi, le poète semble être complètement noyé dans l'amour de son Bien-Aimé ; il ne voit que par Lui et vit uniquement pour Lui. C'est ainsi que le passionné atteint ainsi le stade de *l'extinction al-fanā'* (الفناء) qui représente aux yeux des mystiques la vraie vie et leur raison d'être comme disait al-Ḥarrāq :

وَهُبُّهُمْ قَتْلُونِي فِي الْهَوَىٰ أَسْفَاً فَاَلْمَوْتِ فِي حُبِّهِمْ وَاللَّهِ يُحْيِينِي⁷⁰⁷

Supposant qu'ils me tuent ou qu'ils me rendent triste

*Mourir d'amour pour eux, par Dieu, me ressuscite*⁷⁰⁸

⁷⁰⁵ Ce terme est souvent traduit en français par *union*, et avec un sentiment de sympathie *wiṣāl* également (Beaussier – Ben Cheneb - Lentin, *Dictionnaire arabe-français*, éd. Ibis Press, Paris, 2006, p. 1061.). Dans ce sens, le terme du *waṣl* ne désigne en aucun cas la notion du *ḥulūl* ou d'*ittiḥād*.

⁷⁰⁶ *Le Livre de l'amour*, op.cit., p. 20.

⁷⁰⁷ *Dīwān*, poème 8, vers : 8, p. 17.

⁷⁰⁸ Ces vers font allusion aux célèbres vers d'al-Hallāḡ :

Nous pouvons dire que le soufi renverse la situation adoptée par Roland Barthes qui prétend qu' « il n'y a d'absence que de l'autre : c'est l'autre qui part, c'est moi qui reste »⁷⁰⁹. Puisqu'on n'est pas le maître du jeu et on ne possède pas la volonté divine. Mais bien au contraire, c'est *l'extinction* (al-fanā') dans l'univers construit par Dieu Lui-même qui donne sens à son existence. Ainsi, *l'extinction (en Dieu)* est une forme de reconnaissance du pouvoir divin. Une reconnaissance qui se transforme justement en chant de gloire, de la béatitude et en hymne au Bien-Aimé. La différence entre la position de l'amoureux chez Barthes et chez le mystique est évidente : chez Barthes l'amant est absence et l'amoureux est présent alors que chez le mystique l'anéantissement de l'amoureux est une preuve de l'amant (divin). Le sentiment amoureux chez le soufi fonde un rapport de compréhension et d'harmonie avec l'univers ; avec Le Créateur et Ses créatures.

Ibn 'Arabī nous en dit un peu plus sur la nature de cet amour :

*Attribue l'amour à qui tu veux, à un être éphémère ou à une autre réalité, mais l'amour ne sera, en définitive, pas autre que l'amant lui-même ! Dans l'existence, il n'y a qu'amant et qu'aimé, bien que la condition de l'aimé soit seulement virtuelle (ma'dūm) et requière l'actualisation (ījād) de cette puissance d'être, ou encore l'arrivée à l'existence dans un individu, mais jamais dans une pure potentialité (qui resterait dans cette condition). Telle est la vérité reconnue en la matière*⁷¹⁰.

Par la passion amoureuse le poète franchit les lois de l'intellect et de la raison pour intégrer la conception mystique qui « élève le passionné jusqu'à s'anéantir en l'Essence de l'amant »⁷¹¹ :

*Tuez-moi ô mes amis en me tuant, je ressuscite
Dans ma mort est ma vie et ma vie est dans ma mort*

ان في قتلي حياتي اقتلوني يا ثقتاي
وحياتي في مماتي ومماتي في حياتي

⁷⁰⁹ R. Barthes, *Fragments, Fragments* d'un discours amoureux, éd. Du Seuil, coll. « Tel Quel », Paris, 1977, p : 19.

⁷¹⁰ Ibn 'Arabi, *Les Douze Méditations sur l'amour*, calligraphie de l'Assaād Metoui et préface de Leili Anvar, éd. Dervy, Paris, 2014, p.121.

⁷¹¹ Al-'Attār an-Nīsābūrī, farīd ad-Dīn, « La Logique des oiseaux », *Manṭiq at-ṭayr*, étude et traduction : Badi' Muḥammad Ğum'a, 1^{ère} édition, Dār al-Andalus li-ṭibā 'a wa naṣr wa tawzī', Beyrouth 2002, p. 90.

ومن ذا من العشاق يبلغ في الهوى مرامي فيها أو يحاول رُتبتني⁷¹²

Qui, parmi les passionnés, défie mon ardeur ?

Qui, pour elle, atteindrait en amour cette ampleur⁷¹³ ?

A ce propos, la pensée mystique d'al-Gazālī nous semble très intéressante. En effet, elle est plus complexe qu'il n'y paraît à première vue dans la mesure où l'auteur désarme les « juristes en expliquant que le désir des soufis de s'unir au divin ne signifie aucunement la prétention d'une *union de substance* : *'ittihād* (اتحاد), mais qu'il tend simplement à effacer la créature contingente devant l'Absolu »⁷¹⁴. Il faut préciser ici que la conception gazalienne a « légitimé également l'amour passion pour Dieu, tant suspecté jusqu'alors »⁷¹⁵. Une conception délicate qui permettra de rapprocher les sunnites et soufis, ennemis jusqu'ici.

La réflexion mystique s'approche de la conception philosophique, cependant la question de l'amour diffère dans les deux champs de réflexion. Sur le plan conceptuelle, le sentiment amoureux dans le cheminement soufi se conçoit comme une « sagesse de l'amour » ; alors que dans la vision philosophique il se présente comme « l'amour de la sagesse »⁷¹⁶ ; c'est ainsi que les deux champs de connaissance divergent sur la question de l'amour.

Nous déduisons par-là que le « je » sujet dans la conception mystique construit, par cette expérience amoureuse, son propre univers et sa propre identité existentielle. Cette dernière dépend cependant de la création divine et en tire sa réalisation sous forme de reconnaissance. Ainsi, le poète remplace son existence corporelle par une existence plus élargie, une existence spirituelle basée sur un amour intemporel. C'est bien là une forme d'existence spirituelle qui échappe à la loi de la raison et se poursuit après la mort. La vie dans ce cercle existentiel ne constitue qu'une étape en ce bas-monde ; et

⁷¹² *Dīwān*, poème 1, vers : 12, p. 7.

⁷¹³ Dans le texte original, le poète a utilisé deux termes relevant du vocabulaire amoureux : le mot *'išq* « عشق », qui désigne l'excès ou l'emprise de l'amour, quand le cœur de l'amoureux est complètement attaché à sa bien-aimée ; et le mot *hawā* « الهوى », qui peut prendre plusieurs sens selon le contexte, il désigne le plus souvent aimer éperdument (avec la notion de la perte de la raison).

⁷¹⁴ E. Geoffroy, *Le Soufisme, la voie intérieure de l'Islam*, op.cit., p. 135.

⁷¹⁵ *Le Soufisme, la voie intérieure de l'Islam*, op.cit., p. 134.

⁷¹⁶ Muḥammad al-Amrānī, (التصوف والفلسفة : طريقان للحكمة) « Le Soufisme et la philosophie, deux voies pour la sagesse », revue *'Awārīf*, numéro : 4 et 5, Tanger, 2010, p. 20.

l'amour, qui est une forme de reconnaissance envers son Créateur, lui permet d'échapper à cette temporalité. Selon le poète, seules les contemplations constructives sont capables de nous donner le sentiment d'un adorateur reconnaissant la sublimation du Créateur.

En outre, la symbolisation du divin par le féminin concrétise une réflexion mystique. Cette symbolisation représente un signe de l'esprit humain qui aspire vers la connaissance de Dieu, [...] un symbole de la voie qui mène à la connaissance du Sublime et du Beau en même temps⁷¹⁷. Ainsi, le *beau* (al-ğamāl) et le *sublime* (al-ğalāl) se rejoignent pour fonder un sentiment - *l'Amour* (al-maḥabba)- au centre de l'expérience mystique musulmane en générale et dans la poésie d'al-Ḥarrāq en particulier.

b) *La Lumière muḥammadienne*

L'apparition du principe de la *Vérité muḥammadienne* dans les sciences gnostiques remonte à quelques siècles avant la naissance d'al-Ḥarrāq. Le concept de la *Vérité muḥammadienne* ou *al-ḥaqīqa al-muḥammadiyya* (الحقيقة المحمدية) apparaît déjà avec al-Ḥallāğ qui avait abordé le sujet globalement. Il faut attendre ensuite Ibn 'Arabī qui va développer le concept sous le nom *l'Homme parfait* (al-'Insān al-kāmil) et prendra ainsi toute son ampleur. En effet, Ibn 'Arabī fonda sa conception sur un hadīt du Prophète Muḥammad qui dit : « J'étais Prophète quand Adam était encore entre âme et corps »⁷¹⁸. A partir de là, Ibn 'Arabī voit deux aspects de l'existence du Prophète : une première, virtuelle, qui provient du monde du mystère et de la Présence attestée ; ('ālam al ġayb wa aš-šahāda). Cette première présence est illimitée dans le temps et dans l'espace, c'est-à-dire une *Réalité* qui précède toute créature comme le montrent d'autres *ḥadīt*-s. Quant au deuxième aspect, il désigne la présence effective ; la présence incarnée dans le personnage de Muḥammad b. 'Abd Allāh. C'est dans ce sens qu'Éric Geoffroy souligne qu'« il faut distinguer entre le thème initial de la « Lumière » du Prophète, qui a de solides appuis scripturaires (Coran et surtout *ḥadīt*-s), et son extension métaphysique en tant que *Réalité* », moins compréhensible par le

⁷¹⁷ Abd al-Majid aš-Şghiyar, « La Qualité de la beauté dans son contexte islamique », revue *'Awārif*, num 2, Tanger, 2007, p. 21.

⁷¹⁸ Al-'ağlūnī al-Ġarrāhī, Ismā'īl b. Muḥammad, *Abd Kaşf al-ḥafā' wa muzīl al-'ilbās*, commentaires et vérifications : Ahmad al-Qallach, 4^{ème} édition, t. II, 1986, p. 169.

commun »⁷¹⁹. En effet, le concept de la *Vérité muḥammadienne* qui dérive de la *Lumière muḥammadienne*, sera développé dans la perspective mystique et prendra ensuite une dimension plus philosophique comme un « principe métaphasique médiane entre les plans divin et humain ». Ce concept peut aller encore plus loin quand il associe la Vérité muḥammadienne à des attributs divins pour en faire l'image de Dieu⁷²⁰. Dans un de ses poèmes (an-nādirā al-'ayniyya), 'Abd al-Karīm al-Ġīlī décrit minutieusement les dimensions de la Vérité muḥammadienne en détaillant les caractéristiques et les spécificités⁷²¹.

Cela dit, le Coran mentionne bien le caractère humain du Prophète à plusieurs reprises. Nous lisons dans la sourate *Āl 'Imrān* : « Muḥammad n'est qu'un messager - des messagers avant lui sont passés-. S'il mourait, donc, ou s'il était tué, retourneriez-vous sur vos talons ? »⁷²². Une telle communication se fait pour un être humain créé ; d'un père et une mère. Cette nature humaine du Prophète Muḥammad fait de lui un homme susceptible d'oubli ; un homme qui prend l'avis de ses compagnons dans les grandes décisions⁷²³. Or, en dépit de son origine et caractère humain, le comportement et l'attitude du Prophète restent exemplaires et irréprochables. Ces qualités et ces spécificités prophétique sont approuvées par le texte sacré également « et tu es doué d'un caractère élevé »⁷²⁴. C'est bien ces qualités qui font du prophète un être exceptionnel parmi les êtres humains ; d'abord le *rapprochement exceptionnel* [de dieu] (al-qurb), et puis par la *transmission du secret divin* (as-sirr al-ilāhī) :

أوحى له في قربه ما لا يرى لوح ولا قلم إليه شاملا⁷²⁵

Il lui souffla à son approche l'invisible

*Où on ne perçoit ni calame ni table*⁷²⁶

⁷¹⁹ Éric Geoffroy, *Le Soufisme, voie intérieure de l'Islam*, op.cit., p. 76.

⁷²⁰ 'Abd al-Qādir al-Jazā'irī, *Le Livre des Haltes*, (Kitāb al-mawāqif), traduction de Michel Lagarde, Leyde, 2000, t. I, notamment pages : 241-256, 290-294 ; Voir également *Le soufisme : voie intérieure de l'Islam*, Eric Geoffroy ; p. 76.

⁷²¹ Al-Ġīlī, 'Abd al-Karīm, *Dīwān al-ḥaqā'iq wa maḡmū' ar-raqā'iq*, commentaire de an-Nābulī, étude et présentation : Yūsuf Zaydān, éd. Dār al-Ġalīl, Beyrouth, 1986, p. 116-126.

⁷²² *Le Coran*, sourate *Āl 'Imrān* (3) ; verset : 144.

⁷²³ Lors de la bataille de 'Uḥud par exemple où il a décliné son avis pour suivre celui de ses compagnon.

⁷²⁴ *Le Coran*, sourate 4, verset, 68.

⁷²⁵ Poème 31 ; vers : 6-8, p. 28.

سرُّ خفيٍّ لم يكن أحد له غير النَّبيِّ من البريَّة قابلا

*Un secret discret réservé au Prophète
Devant lequel toute autre personne s'arrête*

علم به انفردت حقيقة أحمدٍ ما إن يرى أحدٌ إليه واصلا

*Science d'Aḥmad que s'approprie sa vérité
Et que nul autre humain ne pourrait accoster*

Dans cette perspective, la Lumière muḥammadienne est créée par Dieu pour guider l'homme vers le salut et la délivrance. Une personne qui entretient un lien avec le sacré et le divin tout en étant proche des hommes⁷²⁷. Cette lumière s'incarne alors, à un moment donné, en sa personne ; avec ses qualités humaines définies par le temps et réellement dans l'espace. Une lumière qui guide toute clairvoyance vers Dieu et dévoile le sens de la Vérité :

فنورٌ سرى في الكون صورة أحمدٍ به تهتدى لله كلٌ بصيرتي⁷²⁸

*à l'image d'Aḥmad je reçois la lumière
Guidant vers Dieu, en parcourant tout l'univers.*

فهو الهدى والنور من حيث إنّه على ذاته تُجلى معاني الحقيقة

*Il est le Juste qui nous guide avec clarté
Par Son essence, dont les sens de vérité*

Plusieurs sources mystiques insistent sur le fait que la *lumière muḥammadienne* est la cause de la création de l'univers et qu'elle est « liée intimement aux créatures et à l'existence »⁷²⁹. Mieux encore, elle est souvent désignée comme source principale de l'équilibre de ce monde et l'harmonie de ses éléments. Cela dit, la *Réalité*

⁷²⁶ Le *calame* du mot arabe *qalam* (قلم) signifie le roseau taillé qui servait d'outil d'écriture dans l'Antiquité. Le *qalam* jouit d'une signification particulière dans la culture arabo-musulmane ; d'abord, *al-Qalam* est la première des créatures de Dieu et il se charge, sur Son ordre, de rédiger le destin sur le *lawḥ* (لوح) justement : la table (voir l'interprétation de la sourate *al-qalam*). Ensuite, le calame va prendre une dimension quasi sacrée avec le développement de l'art de la calligraphie dans le monde arabe depuis les Omeyyades et jusqu'aux nos jours.

⁷²⁷ C'est, justement, ce caractère humain que reprochent les mecquois au prophète en début de sa révélation.

⁷²⁸ *Dīwān*, poème 1, vers 117-118, p. 12.

⁷²⁹ Zaki Mubarak, *Le Soufisme islamique dans l'éthique et l'étiquette*, éd. Mu'assasat Hindāwī li-t-ta'lim wa t-ṭaqāfa, le Caire, 2012, t. I, p. 235.

muḥammadienne ne peut être conçue comme la face de l'Essence divine ; mais comme une médiatrice entre l'humain et le divin. C'est d'ailleurs là la fonction du messenger d'où sa qualité d'intercesseur.

C'est dans ce sens-là qu'al-Ḥarrāq compose son poème-phare où il sollicite l'intercession du Prophète et sa clémence après avoir connu la dure épreuve lors du scandale monté par ses envieux et après avoir goûté à l'amertume de l'injustice et du sarcasme ; al-Ḥarrāq ne trouvait d'autre havre qu'auprès du Prophète Muḥammad. Il s'accroche à lui par une demande insistante et une imploration qui révèle à la fois mélancolie, espoir et sincérité :

أحمد إني بجاهك عائدٌ ممّا عرى جسمي من الصّراء⁷³⁰

Ô Muḥammad !! Protège-moi par ta grandeur⁷³¹

Et de mon corps éloigne les tissus du malheur

ولقد دعوتك حين جلت كربتي ولم الف غيرك كاشفاً لبلائي

Je t'implore donc quant à ma grande détresse

Qui d'autre, que toi, dissiperait ma tristesse ?!

Dans ce poème, al-Ḥarrāq nous présente une image de Prophète à double aspect : il est d'abord humain par sa nature et son origine ; tout en portant des qualités intemporelles. Cela fait de lui un homme d'exception :

غير شك أنه خير الورى وأجلّ الخلق قدرا مطلقا⁷³²

Il est, sans doute, le meilleur de tous les hommes !

Et le plus précieux qui atteint le summum

تبدّت به المقامات ورا إذ علا حسا عليها وارتقى

Toute station, derrière lui, s'effaçe

Il la surpassa, en effet, et s'éleva⁷³³

⁷³⁰ *Dīwān*, poème 32, vers : 1-2, p. 28.

⁷³¹ Le vocatif (أ) est utilisé ici pour appeler une personne qui est proche contrairement à (يا) qui est utilisé pour appeler une personne plus lointaine. Cela montre la proximité –spirituelle- avec le Prophète Muḥammad.

⁷³² *Dīwān*, poème 42, vers : 8-10, p. 35.

نورُهُ لو لم يكن قد سُتِرا ورأه الكون يوماً محققاً

Si Sa lumière un jour était montrée

*Tout l'univers donc serait effondré*⁷³⁴

Nous déduisons par-là que la conception ḥarrāqienne de la Vérité muḥammadienne s'inspire tout d'abord du principe de la *Lumière perpétuelle* (an-nūr al-azalī) mais s'inscrit également dans la louange de l'homme-exemple ou comme le désignent les soufis : l'homme complet ou l'homme parfait. Et c'est bien cette station intermédiaire entre le céleste et le terrestre, entre le sacré et le profane qui lui attribue le statut d'intercesseur et devient ainsi source de clémence et de miséricorde.

c) Le vin mystique pour une vision plus claire

Si au début du XIX^{ème} siècle, les poètes en France nous chantaient les faveurs du vin et s'adonnaient à la description réelle et effective du nectar et de ses effets magiques, tel que Alphonse Lamartine (1790-1869)⁷³⁵ ; au même moment, de l'autre côté de la Méditerranée, al-Ḥarrāq composait une poésie sur un vin symbolique chargé de signes ; fruit d'une expérience mystique fleurissante.

En effet, la poésie bachique était déjà à l'honneur dans la mémoire arabe préislamique, elle a pris ensuite une nouvelle perspective sous le règne des Umayyades : le poème bachique devient alors plus raffiné et plus subtil. A l'époque Abbasside, Abū Nuwās va en faire carrément un genre poétique à part entière ; il traite la poésie bachique indépendamment des autres thématiques. Mais la poésie bachique d'Abū Nuwās serait plus subtile que l'on croit. Selon lui le vin est cru, dans le vrai sens du terme, mais il prend dans sa poésie d'autres dimensions car « Il est, dit-il, plus subtil que l'esprit et plus parfumé que son odeur »⁷³⁶. En effet, « Le regard du poète semble

⁷³³ Il surpasse toutes les stations perceptibles pour atteindre le monde des spiritualités où personne n'a eu accès avant lui. C'est bien ici le cas de son ascension la nuit du destin à *sidrat al-muntahā* ; une station que personne n'a atteint avant lui.

⁷³⁴ Cette image nous rappelle la présence divine face à Moïse quand la montagne du Tor s'est effondrée à l'apparition de la Lumière divine.

⁷³⁵ Personnage politique et écrivain français du dix-neuvième siècle. Il a écrit des pièces de théâtre, des romans ; mais il est surtout connu pour sa poésie revêtue d'un aspect religieux bien prononcé. Voir à propos de sa poésie bachique son poème « La Vigne et la maison » in *œuvres poétiques complètes*, ch. « Poème du cours familier de littérature », éditions Gallimard, Paris, 1963, p. 1484.

⁷³⁶ Stétié, Salah, *Le Vin mystique*, éd. Albin Michel, Paris 2002, p. 52.

remonter de profondeurs, d'où il rapporterait une image apte à condenser quelque chose de l'essence de son être, la recherche dialectique de l'Un »⁷³⁷. Ainsi, si Abū Nuwās - dira al-Mas'ūdī- « aurait pour ainsi dire fermé les portes de ma poésie bachique »⁷³⁸ ; il ouvrira d'autres portes aux poètes mystiques plus tard. Ces derniers, vont justement exploiter cette dimension spirituelle en y rajoutant une charge symbolique plus intense.

Pour les mystiques la *ḥamriyya* (poème du vin mystique) fait allusion aux *états d'âme* ('aḥwāl) sous forme de *ḥaḍra*. Pour comprendre cette notion, il faut étudier la description du vin : ses caractéristiques et ses représentations dans la sphère mystique, puis tenter de saisir la notion de l'ivresse (*sukr* ou *ḥaḍra ṣūfiyya*) afin d'élucider le mystère spirituel dans la poésie d'al-Ḥarrāq. En d'autres termes, il s'agira de comprendre la dimension mystique de la poésie ravissante dans l'œuvre d'al-Ḥarrāq.

Certes, la thématique du vin et de l'ivresse occupe une place de privilège dans la poésie mystique. Les poètes soufis saisissent, par les mots, des moments-clé pour cristalliser une expérience particulière. En effet, al-Ḥarrāq suit les pas de ses prédécesseurs dans ce domaine. Cependant, il ne se contente bien évidemment pas d'insérer des vers bachiques de la poésie classique ou de s'inspirer de ses images et de son style, mais il en fait une thématique et un outil qui dévoile les secrets d'une expérience plutôt intime pour chanter ses exaltations mystiques.

Il est vrai que l'ensemble des poètes mystiques se sont inspirés largement de l'héritage bachique, puisqu'ils ont repris « les images, l'imaginaire et le style tout en évitant les scènes de débauche »⁷³⁹. En lisant la poésie bachique des poètes soufis, nous constatons, sans peine, qu'ils se sont basés essentiellement sur les mêmes « modèles d'expressions établis par les anciens »⁷⁴⁰. Or, dans le contexte soufi, l'ivresse n'exprimera plus un état d'ébriété ; bien au contraire, elle sera vécue par les soufis comme un état de sobriété. Pour exprimer cet *état* mystique, le poète fait appel à un langage symbolique car il ne peut dévoiler les secrets de cette expérience qu'à travers un langage soufi à la fois codé et conventionnel.

⁷³⁷ M. Bonnaud, *La Poésie bachique d'Abū Nuwās : Signification et symbolique initiatique*, éd. Presse Universitaire de Bordeaux, Pessac, 2008, p. 521.

⁷³⁸ Monteil, Vincent-Mansour, *Abū Nuwās : le vin, le vent, la vie*, 1^{ère} édition, Sindbad, Actes-Sud, 1998 ; p. 9.

⁷³⁹ 'Atif Jawdat, *Le Symbole poétique chez les soufis*, éd. Dār al-Andalus, Beyrouth, 1987, p.10-11.

⁷⁴⁰ 'Atif Jawdat, *Le Symbole poétique chez les soufis*, op.cit. p.361.

Bien que cette thématique semble étrange au premier abord pour les gens du commun, tel que le *ḡadb* (effets extatiques), le mystique, lui, voit en cet état un moment de clarté et de bonheur spirituel. Dans la conception mystique, l'ivresse est une étape spirituelle et « le but ultime de la consommation de vin est d'aboutir à un état d'extase proche de l'illumination »⁷⁴¹ ; l'ivresse est, dans ce sens, la « voie d'accès à la connaissance de Dieu »⁷⁴².

Al-Ḥarrāq nous décrit bien ce moment de ravissement où ces soufis –comblés de bonheur- déclarent le nom de leur Bien-Aimé ; c'est un moment de dévoilement :

قَدْ صرَّحُوا فِي سُكْرِهِمْ بِحَبِيبِهِمْ فَلَسَّانُهُمْ كَجَبِينِهِمْ وَضَّاحٌ⁷⁴³

*En s'enivrant, ils dévoilèrent leur amanī*⁷⁴⁴

*Et comme leur front*⁷⁴⁵, leurs discours est éclairant

Selon ce vers, la poésie bachique assume le rôle d'un vecteur des signes invisibles et de révélateur des secrets gnostiques. En tant que symbole de rencontre avec le Bien-Aimé, l'ivresse mystique fait allusion à un monde ésotérique pour mieux interpréter la dimension transcendante du *Verbe*. La fonction de la poésie bachique mystique serait donc de dissiper les ténèbres d'un monde *dense* (kaṭīf) pour se projeter vers un monde plus *subtil* (laṭīf) ; et atteindre ainsi la lumière des mystères divins !

Symboliquement le vin est source de plaisir et une boisson du paradis. Et c'est bien « cette présence du vin au paradis, que les soufis vont revendiquer comme ouverture de signe sur sa lecture seconde »⁷⁴⁶. Dans l'un de ses poèmes les plus vertigineux, al-Ḥarrāq nous décrit la scène des buveurs « goûteurs » qui jouissent d'un *état* (hāl) et d'une *vision* (ru'yā) bien particulière puisqu'elle s'oppose à l'ivresse profane. En effet, l'ivresse mystique donne accès à une réelle vision spirituelle :

⁷⁴¹ Chebel, Malek, *Anthologie du vin et de l'ivresse en Islam*, éd. Seuil, 2004, p. 89.

⁷⁴² Chebel, Malek, *Anthologie du vin et de l'ivresse en Islam*, op.cit., p. 91.

⁷⁴³ *Dīwān*, poème 19, vers 7, p. 22.

⁷⁴⁴ Dans cet état d'ivresse spirituelle, les fidèles révèlent les noms de leur Bien-Aimé. Ils le mentionnent en l'implorant et en l'invoquant.

⁷⁴⁵ *L'illumination* du front en tant que signe du bon fidèle est la garantie de la pureté de l'esprit, comme le mentionne le verset coranique : « سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِمْ » leur belle marque sur leurs visages (Le Coran, XLVIII, 29).

⁷⁴⁶ Stétié, Salah, *Le Vin mystique*, op.cit., p. 69.

شربناها فلما أن تجلت نسينا من ملاحظتها العُقاراً⁷⁴⁷

Nous bûmes alors et quand elle apparut

Sa beauté nous fit oublier le bon cru

وكسّرنا الكؤوس بها افتتانا وهمنا في المدير ولا مدارا

Nous cassâmes donc les coupes par excitation

Nous nous noyâmes en Lui sans exaltation

وصار السكر بعد الوصل صحواً وأين السكر من حسن العذاري

Après l'union, de l'ivresse on émerge

Que vaut l'ivresse face aux belles vierges !⁷⁴⁸

Or, en adoptant un langage similaire au langage de la poésie bachique classique, les mystiques étaient souvent taxés d'être des consommateurs de vin et fervents de plaisirs. Cette confusion est sûrement due à la description profanée et détaillée de leur expérience. Malgré la dimension mystique prétendue et défendue de leur part, l'utilisation d'une terminologie identique et la reproduction des mêmes images créent ainsi une assimilation des deux tableaux. En comparant un poème mystique à un notre poème classique, le lecteur non spécialisé aurait du mal à mettre un terme à cette confusion entre les deux discours. Ainsi, sur le plan langagier aucune différence ne peut être constatée et aucun indice ne peut nous secourir dans notre démarche explicative ; il faut donc creuser du côté sémantique pour obtenir quelques résultats. En effet, certains passages poétiques laissent échapper des éléments qui peuvent nous permettre d'apercevoir des images subtilement biaisée indiquant ainsi les caractéristiques de l'ivresse mystique. Voilà quelques repères qui pourraient nous permettre de déceler certains indices :

شُرْبُهَا لِي أَمَانٌ مِنْ شُهُودٍ غَيْرِي⁷⁴⁹

La boire me mit en sécurité

⁷⁴⁷ *Dīwān*, poème 38 vers 16-18, p. 32.

⁷⁴⁸ Beauté *ḥusn* (الحُسْن) degré d'élévation dans la station de la contemplation divine. De la même racine H.S.N (حسن) *al-iḥsān* prend une dimension ésotérique puisque selon la définition du Prophète « *al-iḥsān* c'est adorer Dieu comme si tu le vois » dans le texte d'origine : (الإحسان أن تعبد الله كأنك تراه).

⁷⁴⁹ *Dīwān*, poème : 45, vers : 7-11, p. 38.

*De toute pensée de parité*⁷⁵⁰

يا لها من رحيق نزهني عنِّي

Cet exquis cru dont je me suis épris !

Emporta mon âme et mon esprit

فغدوتُ حقيق غائباً عن أيني

*De cette station je devins digne*⁷⁵¹

*En me libérant de tous les signes*⁷⁵²

ما تراني أفيق إذ سكرتُ منِّي

Comment de l'ivresse me réveiller

*Lorsque je sens, en moi, le vin couler*⁷⁵³

ما خفى لي بان فغدوت أدري

Les secrets se décelaient

C'est ainsi que je comprenais

أن حبي دان بعد طول هجري

Qu'après une longue scission

L'Aimé accorda notre union

L'ivresse mystique est censée rendre la vision plus claire. L'aspect mystérieux dans la poésie soufie est dominé dans la vision mystique ; et là encore, c'est la boisson qui révèle, ou disons qui dévoile une expérience défendue pour explorer d'autres lieux métaphysiques. Grâce à ce vin mystique -ou plutôt à cette ivresse mystique-, que le soufi a accès au *barzah* l'isthme ; il devient témoin de deux mondes parallèles. Le moment de l'ivresse mystique, est un moment de sobriété qui donne accès au monde du *šuhūd*. Pierre Lory nous précise que cette « expérience soufie se présente pour une part

⁷⁵⁰ C'est-à-dire l'effet de ce vin mystérieux (mystique) le met dans un état où il prête son attention uniquement et complètement à la présence contemplative sans se soucier d'autrui.

⁷⁵¹ C'est-à-dire apte et digne de l'état où il est arrivé : station de la rencontre avec le Bien-Aimé franchissant ainsi tous les obstacles de la séparation.

⁷⁵² Quand il entre en contemplation divine, il marque une annihilation et entre en cosmos. Il se libère ainsi de toutes les frontières des lieux en se fondant dans l'ensemble de la créature et de l'univers.

⁷⁵³ L'effet de ce vin permet l'accès aux mystères et aux connaissances subtiles réservés aux esprits fins.

en termes visuels. Il y est notamment question de *contemplation* (mushâhada) de Dieu » ; et nous révèle les nuances de cette notion tenu par al-Ġazālī qui « établit avec subtilité des distinctions entre la vision par l'œil, par le cœur et par le front. Il se fonde sur l'usage du verbe « voir » en arabe, qui peut effectivement se rattacher à la vision oculaire, à la compréhension intellectuelle ou à la saisie intuitive. Dans chacun de ces trois cas, la perception est imparfaite, elle n'atteint pas la réalité intime de la chose perçue. Et de même que l'organe corporel de vision peut être plus ou moins performant ou déficient, de même l'âme humaine, selon son degré de pureté, est en mesure de percevoir les réalités célestes »⁷⁵⁴.

La vision mystique garde ses propres spécificités. En effet, les soufis « n'ont pas valorisé la vision formelle de Dieu. Pour eux, le terme « contemplation » renvoie avant tout à un état de certitude totale de la présence de Dieu »⁷⁵⁵. La notion du *šuhūd* nous atteste la présence divine sans pour autant l'incarner où le visualiser. *Waḥdat šuhūd* est, selon cette vision, une contemplation spirituelle qui consolide les convictions du mystique. « D'autres part, le soufi étant lui-même une partie de la Manifestation, y étant impliqué physiquement, intellectuellement, spirituellement, il ne peut pas se placer à l'extérieur de son champ d'investigation »⁷⁵⁶ ; autrement dit, sa propre existence le renvoie à l'existence du Créateur.

L'ivresse mystique n'est pas une simple thématique dans la poésie soufie, mais bien une expérience importante qui s'accroît dans le cheminement du mystique et fleurit dans son parcours. Cette expérience nous amène justement à parler de *waḥdat aš-šuhūd* : un autre thème majeur de poésie mystique.

d) *Unicité de l'Être* ou *Unité transcendantale* ?

Avant de parcourir les aspects de *l'Unité de l'être* dans la poésie d'al-Ḥarrāq, il serait d'abord convenable de préciser le sens de *l'Unité de l'être* ou plutôt de *l'Unité transcendantale de l'être*⁷⁵⁷ chez les soufis et dans les critiques qui l'ont traité. Pour

⁷⁵⁴ Lory, Pierre, *Le Rêve et ses interprétations en Islam*, éd. Albin Michel, Paris, 2003, p. 196.

⁷⁵⁵ Pierre Lory, *Le Rêve*, op.cit., p. 202

⁷⁵⁶ Pierre Lory, *La Science des lettres en Islam*, éd. Dervy, Paris, 2004, p. 39.

⁷⁵⁷ Terme emprunté de Yaḥyā 'Uṭmān dans ses « œuvres d'Ibn 'Arabī », p. : 17. Traduit en arabe par Ahmed Al-Tayyeb.

mieux comprendre ce concept, il faut le remettre dans son contexte mystique, et cela exige de le distinguer d'abord de la notion du *panthéisme* dans la pensée occidentale.

En effet, plusieurs critiques ont traité ce sujet pour avertir les lecteurs des amalgames qui pourraient affecter une compréhension erronée de ces deux notions jusqu'à la contradiction. Cette confusion est le résultat de quelques travaux de recherche réductibles qui fusionnent les deux notions dans un seul concept.

Le premier qui a évoqué la notion de *l'Unité de l'Être* serait b. Taymiyya prétendant que cette *unicité* est que « l'existence de l'Essence divine créatrice des cieux et de la terre correspondait à l'existence de ses créatures »⁷⁵⁸.

Selon Muḥammad Kaḥlāwī⁷⁵⁹, Reynold Nicholson serait le premier à associer cette notion au *panthéisme* dans sa traduction anglaise de *Turjumān al-'ašwāq*⁷⁶⁰. Cette étude influencera ensuite un nombre non négligeable d'études et de travaux de recherches réalisés par des critiques arabes comme -en premier lieu-, 'Abū al-'Alā' 'Afīfī dans son étude « *The Mystical Philosophy of Mihiddin Ibn Arabi* »⁷⁶¹, et puis Ibrahim Madkūr dans son œuvre « *A propos de la philosophie musulmane : méthode et application* »⁷⁶², 'Abd al-Qādir Maḥmūd⁷⁶³, Sayyed Husin Nasr⁷⁶⁴ ; et d'autres encore ont assimilé également le concept de *l'Unicité de l'être au panthéisme*⁷⁶⁵.

Pour mieux comprendre l'importance de cette confusion et ses conséquences sur les études ultérieures, il faut revenir aux sources sémantiques de chaque terme pour en extraire la particularité conceptuelle.

⁷⁵⁸ *Épîtres et problématiques*, p. : 185 ; t. I, Dār al-kutub al-'ilmiyya, Beyrouth, 2000.

⁷⁵⁹ Voir Muḥammad Kaḥlāwī, *La Pensée soufie en Afrique du Nord et en Occident Musulman*, éd. Dār at-Taḥrī'a, Beyrouth, 2009.

⁷⁶⁰ *Turjumān al-ashwāq*, Cambridge, 1912.

⁷⁶¹ *The Mystical Philosophy of Mihiddin Ibn Arabi*, Cambridge, 1939.

⁷⁶² Ibrahim Madkūr, *A propos de la philosophie musulmane : méthode et application*, éd. Samīr, le Caire, 1983, t. 2 ; p. 74-76. Voir également son étude « L'Unicité de l'être entre b. 'Arabī et Spinoza » in, *Mémorial de Muḥyi Dīn b. 'Arabī*.

⁷⁶³ 'Abd al-Qādir Maḥmūd, *La Philosophie soufie en Islam*, éd. Dār al-Fikr al-'arabī, 1^{ère} édition, le Caire, 1967, p. : 487.-604.

⁷⁶⁴ Voir *Trois sages Musulmans*, traduit de l'anglais par Salah al-Ṣāwī, 2^{ème} édition, éd. Dār an-Nahār, Beyrouth, 1986, p. 138-141.

⁷⁶⁵ Al-Kaḥlāwī, Muḥammad, *La Pensée soufie au Nord Afrique et en Occident musulman*, éd. D Dār ar at-Taḥrī'a, Beyrouth, 2009, p. : 115/116

Si nous cherchons le sens du mot *panthéisme* dans les dictionnaires nous nous rendons compte qu'il s'agit d'un mot composé de deux éléments : *pan* qui désigne la « généralité » ou l' « ensemble » ; et puis *théisme* qui signifie « Dieu ». Ainsi, le terme *panthéisme* donne quelque chose comme « le Dieu général » ou « l'ensemble divin » ; ce qui laisse entendre que l'univers et Dieu se rejoignent pour constituer au fond la même chose. Un concept que nous retrouvons déjà dans la philosophie ancienne chez Thales et Xanophane⁷⁶⁶.

Cela nous incite à être très vigilant aux propos de Nicholson qui fait allusion dans son étude⁷⁶⁷ à une certaine ressemblance entre la vision de Spinoza et celle d'Ibn 'Arabī en ce qui concerne le rapport de Dieu avec l'existence. Les analyses de Madkūr mènent également vers une assimilation entre les pensées du Šayḥ al-Akbar et celles de Spinoza. En observant l'approche adoptée par les deux critiques sur la conception du *Grand Maître* nous nous rendons compte que leurs réflexions sont plutôt hâtives. Une analyse plus profonde, nous démontre que les textes d'Ibn 'Arabī expriment une *essence divine* qui demeure en dehors de toute assimilation et que cette *Essence* ne peut être identifiable ni associée à ses créatures. Cette notion semble être très claire pour Ibn 'Arabī qui affirme, sans confusion aucune, dans son *Fuṣūṣ al-ḥikam* que : « le Vrai est toute chose dans l'apparence, et non pas les choses même dans leur essence ; Lui est Lui, et les choses sont des choses »⁷⁶⁸. *L'Unicité divine*, comme nous pouvons le constater dans les œuvres du Šayḥ al-Akbar, reste au-dessus de toute créature et indépendante de tout l'univers. C'est ce qu'il confirme encore une fois dans ses *al-Futūḥāt al-makkiyya* : « Il Est L'Apparent dans les apparences à l'image des apparences »⁷⁶⁹. En revanche, toute créature dépend de la Volonté divine et reflète, en même temps, Son existence.

⁷⁶⁶ A ce propos voir Jamil Saliba, *Le Dictionnaire philosophique*, t. 2, éd. aš-šarika al-'ālamīyya li-l-kitāb, 1994, p. 569 ; voir aussi Abd ar-Raḥmān Badawī, *L'Encyclopédie de la philosophie*, t. 2, éd. aš-šarika al-'ālamīyya li-l-kitāb, 1984, p. 624.

⁷⁶⁷ Nicholson, *Legacy of Islam*, London, 1949, p. : 226.

⁷⁶⁸ Ibn 'Arabī, *Fuṣūṣ al-ḥikam*, op.cit., p. 172.

⁷⁶⁹ Ibn, 'Arabī, *al-Futūḥāt al-makkiyya*, étude et présentation 'Uṭmān Yaḥyā ; vérification Ibrahim Madkūr, éd. al-hay'a al-missriyya al-'amma li-l-kitāb, 2^{ème} édition, le Caire, 1985.

Dans ce sens, *l'Unité transcendante* éliminera tout sens d'assimilation entre Dieu et l'Univers que l'on peut percevoir dans le *panthéisme*⁷⁷⁰. C'est ainsi que nous passons d'une *unicité de l'être* à une *unicité divine* où « l'existence du monde » sera annexée à *l'Essence* divine⁷⁷¹ ; et non pas assimilée à Elle. Des études récentes, plus approfondies et plus pertinentes, réfutent cette confusion entre « l'unicité divine » et « l'unité de l'être »⁷⁷². Cette vision dualiste sur *Dieu* et *existence* -qui marque particulièrement les travaux d'Henri Corbin⁷⁷³- surgit comme un écho à la conception observée chez d'autres poètes mystiques tels qu'aš-Šuštārī et al-Ḥarrāq.

Ce dernier n'échappera pas non plus aux flèches des critiques - des anciens comme des contemporains. Mal interprétés, certains vers placent le poète parmi ceux qui ont adopté la théorie du *ḥulūl*⁷⁷⁴ ou du *ittiḥād*⁷⁷⁵ ; une notion qui a mené certain mystiques, comme al-Hallāḡ, à la place de l'exécution.

Plusieurs vers d'al-Ḥarrāq peuvent prêter à une interprétation déviée ou à une incompréhension par un lecteur non confirmé. Parmi ces vers, nous pouvons lire dans son poème (51) :

كنت ما بيني وبينني غائباً عني بأيني⁷⁷⁶

Entre moi-même et ma quintessence

*J'étais absent par ma dépendance*⁷⁷⁷

⁷⁷⁰ Même chez al-Hallāḡ, alors accusé du *ḥulūl* une accusation qui lui a coûté sa vie- nous lisons dans son *Livre des Tawāssīnes* : « La Vérité est la vérité et la créature est une créature », in *Le Livre des Tawāssīnes*, traduction de l'arabe par Chawki Adalamir et Philippe Delarbre, éditions du Rocher, coll. Tablettes de l'Hégire, 1994, p. 29.

⁷⁷¹ Voir, l'Unité de l'existence dans « *La Pensée soufie* » de Youssef Zaydan, éd. Dār al-'Āminī, 2^{ème} édition, le Caire, 1998, p. : 9.

⁷⁷² Pour plus de précision sur ce point, voir *al-Fikr aš-ṣufī* de Yusuf Zaydan p. 237 ; et *Falsafat at-tašawwuf as-sab'īnī*, de Muḥammad Yaser Charaf, le Caire, 1971, p. 196-197. Voir également à ce propos *al-Futūḥāt al-makkiyya* d'Ibn 'Arabī, t. 2, p. : 76 et 98.

⁷⁷³ Voir Henri Corbin, *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabī*, Editions Entrelacs Paris, 2006-2012. p. 140.

⁷⁷⁴ Le terme *ḥulūl* désigne l'incarnation ou l'installation.

⁷⁷⁵ *Ittiḥād* est le fait d'aspirer à l'union. La notion du « *ittiḥād* » -comme celle du « *ḥulūl* » d'ailleurs- est complètement rejetée par les savants et les juristes sunnites. C'est bien ces deux notions qui ont attisé les feux de querelles entre soufis et sunnites.

⁷⁷⁶ *Dīwān*, poème : 51 ; vers 1-3, p. 41.

⁷⁷⁷ Avec sa structure complexe, ce premier vers reste la clé pour la compréhension du poème. La complexité syntaxique est accompagnée d'une complexité sémantique qui traduit le concept mystique.

وَالَّذِي أَهْوَاهُ حَقًّا لَمْ يَزَلْ ذَاتِي وَعَيْنِي

*Celui que j'aime en véritable sens
Est sûr en moi et ma propre essence*

فَانظُرُونِي تَبَصُّرَهُ إِنَّهُ وَاللَّهِ أَنِّي

*Regardez-moi si vous voulez le voir
Je suis, certes, la preuve de sa Gloire⁷⁷⁸*

Rien ne serait donc plus tentant que de voir dans ces propos ḥarraqiens l'expression d'une notion de *ḥulūl*. Ce serait pourtant une erreur. al-Ḥarrāq n'est ni de ceux qui prétendent à l'*'ittiḥād* (union) ni de ce qui témoignent du *ḥulūl* (incarnation ou installation). Chez lui, l'anéantissement correspond tout simplement à une façon de se fondre dans l'Univers (*al-fanā'*) ; extinction pour en faire partie et rejoindre l'harmonie des créatures dans son ensemble. De ce point de vue, al-Ḥarrāq se rapproche davantage du concept akbarien. Son intention n'est nullement d'établir une notion d'absorption entre le Créateur et sa créature ; mais de démontrer la dépendance de cette dernière à son Créateur sans s'approprier Ses attributs.

La poésie d'al-Ḥarrāq ne laisse aucun doute sur cette question - la prose non plus d'ailleurs⁷⁷⁹. Ce concept nous semble assez bien clair dans sa poésie. Voyons par exemple le vers suivant :

بِهِ صَارَ التَّعَدُّدُ ذَا اتِّحَادٍ بِلَا مَزْجٍ فَذَا شَيْءٌ أَحَارًا⁷⁸⁰

*Dont la pluralité devint unicité
Sans mélange⁷⁸¹, cela crée ainsi perplexité*

Les propos de ce vers sont évidents : par l'Essence divine la multiplication devient union -sans mélange ni confusion- telle qu'elle est exprimée. Cette *union*

Par sa *dépendance* à l'instant et à l'endroit, l'homme ne peut être partout et tout le temps ce qui génère son absence partielle. En revanche, il peut retrouver un sens à son essence en s'attachant au Créateur qui domine la totalité des lieux et des temps et qui Est présent partout.

⁷⁷⁸ C'est-à-dire en me regardant vous Le voyez dans Sa créature.

⁷⁷⁹ Nous retrouvons ce principe dans l'ensemble de sa production ; voir par exemple ses sagesses et plus particulièrement les introductions de ses épîtres.

⁷⁸⁰ *Dīwān*, poème : 38, vers 22, p. 33.

⁷⁸¹ Ici le poète fait subtilement allusion au concept de l'annihilation tout en évitant, avec beaucoup de finesse, la théorie de (الإتحاد) qui a attiré des critiques virulentes aux soufis.

concerne donc les créatures contemplées par le soufi, *sans mélange*, en excluant l'Essence divine : la Créatrice. Le terme *ta'addud* (multitude) affirme que la multiplication des créatures fait preuve de l'Unicité divine. L'omniprésence de Dieu s'avère évidente et à elle revient toute chose :

كيف يظهر للعقول سواه وسناه كسى العوالم جملة

Comment la raison verrait autre que Lui

Si, dans tout l'univers, Sa lumière luit

فتراه في كل شيء تراه فهو الكل دائماً ما أجله

*Tu L'aperçois dans toute chose que tu vois*⁷⁸²

Il est Le tout, toujours magnifié qu'Il soit

Ces vers reprennent clairement la conception akbarienne sur le rapport de Dieu avec l'univers dont nous avons parlé plus haut : Dieu Est Unique et Omniscient. En effet, le Coran mentionne cette omniprésence de Dieu dans plusieurs versets. Nous lisons par exemple : « *Où que vous vous tourniez, là est la face de Dieu* » (II ; 115). Il Est également Proche de toutes Ses créatures : « *Nous sommes plus près de lui [...] que sa veine jugulaire* (50 :16). Par ailleurs, ce même Texte sacré nous rappelle en permanence la particularité de ce rapport et Sa capacité de réunir deux qualités opposées⁷⁸³ : « *C'est Lui le Premier et le Dernier, l'Extérieur et l'Intérieur et Il est Omniprésent* » (57 ; 3). Cela rejoint la définition qu'a donnée al-Ḥarrāz à l'Essence divine. On lui demanda : comment reconnais-tu Dieu ? Il répondit : « en tant que le seul Être à réunir en Lui deux attributs opposés (*diddayn*) simultanément »⁷⁸⁴. Nous avons ici une qualité unique et spécifique au divin.

C'est Lui le *Premier* et le *Dernier*, l'*Apparent* et le *Caché* : Il Est donc Omniscient. Al-Ḥarrāq reprend ces attributs divins en se référant au texte coranique car « Pour les musulmans, le Coran est la théophanie par excellence, il n'en est point de

⁷⁸² C'est-à-dire Celui au-dessus, ni au-dessous de qui rien ne peut être. Il existe sans lieu. Lui, l'Exalté, Son Existence apparaît claire par Ses signes et Il est libre des illusions d'un corps.

⁷⁸³ Nous allons détailler un peu plus la parole sur cette notion dans le chapitre 4 consacré aux figures d'embellissement.

⁷⁸⁴ Louis Massignon, *Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane*, éd. Librairie Philosophique J. VRIN, Paris, 1954 ; p. 301.

plus évidente. En ce sens, son importance dépasse celle de la bible en climat judéo-chrétien »⁷⁸⁵. Cela donne de la crédibilité à la poésie ḥarrāqienne. Ainsi, la fonction poétique n'est plus imaginaire telle qu'elle l'a été dans la poésie classique ; mais plutôt démonstrative puisqu'il s'appuie sur une source sacrée.

Le poème (34), par exemple, comprend quelques vers qui rassemblent justement les attributs opposés qui caractérisent le divin ; plus particulièrement les deux caractéristiques de *l'apparence* et de la *dissimulation*⁷⁸⁶ :

ليس للغير إن ظهرت وجودُ وإذا ما بطنت أنت فريدُ⁷⁸⁷

L'univers s'anéantit à Ton apparence

*Tu es, certes, L'Unique dans Ton absence*⁷⁸⁸

كل من رام أن يرى ظاهراً غيبُ -رك أو باطناً فعندي بعيدُ

Celui qui espère, autre, que Ton apparence

*Ou Ta dissimulation, n'obtiendra, qu'errance*⁷⁸⁹

ولم تزل في الوجود وحدكُ فرداً نزيهاً عن كلّ أين⁷⁹⁰

Tu demeures donc Unique dans l'existence

*Probe et sans pareil, dispensé de résidence*⁷⁹¹

⁷⁸⁵ Pierre Lory, *La Science des lettres en Islam*, éd. Dervy, Paris, 2004, p. 38.

⁷⁸⁶ Al-Ḥarrāq insiste sur le fait de distinguer Le Créateur de Ses créatures dans la prose également. Nous retrouvons ces propos qui réapparaissent quasiment dans le début de ses épîtres où il loue et remercie Dieu qui apparaît dans des aspects opposés. Voir à titre d'exemple la quatrième lettre in, *Tārīḥ Tétouan*, Muḥammad Dāwūd, p. 359 ; et neuvième lettre dans *Les Epîtres du Ṣayḥ Muḥammad al-Ḥarrāq*, de Muḥammad Agdira, op.cit., p. 238.

⁷⁸⁷ *Dīwān*, Poème : 34 vers : 1-2, p. 30.

⁷⁸⁸ Ce vers relève deux caractéristiques de Dieu l'intérieur / l'extérieur. *Al-Zāhir* (الظاهر) signifie le Présent Apparent par ces manifestations dans l'univers. *Al-Bātin* (الباطن) signifie l'intérieur caché ; conçu par les esprits fins et les pensées subtiles. Cela évoque l'ésotérisme des soufis adeptes de la méthode gnostique pour la connaissance de Dieu.

⁷⁸⁹ Les deux Noms-attributs de Dieu : *Al-Batin* (الباطن) Le Caché et *al-Zāhir* (الظاهر) L'Apparent. Ces derniers attribuent à Dieu le caractère de Celui dont rien n'est au-dessus et rien n'est au-dessous. Il existe sans lieu. Lui, l'Exalté, Son Existence apparaît claire par Ses signes et il est libre des illusions d'un corps.

⁷⁹⁰ *Dīwān*, poème : 49, vers : 2, p. 40.

⁷⁹¹ Le poète fait référence aux attributs divins. *Al-Fard* (الفرّد) désigne le Créateur Unique, Et *Nazīh* (نزيه), Il est exempt des failles ou de manque quelconque. Il n'a pas d'associé dans Sa divinité.

Cela nous laisse supposer qu'al-Ḥarrāq s'est imprégné déjà des propos de son prédécesseur b. 'Aḡība qui a traité cette problématique dans deux de ses épîtres dans sa définition du *al-yaqīn*. En effet, pour b. 'Aḡība la certitude des gens se divise en trois :

*La certitude des gens du vulgaire a pour objet l'unité des Actes divins : ils s'en remettent à Dieu, que leurs besoins soient satisfaits ou non ; la certitude des gens d'élite a pour objet l'unité des Attributs : ils voient que l'homme est mortel et que ni le mouvement ni le repos ne sont en son pouvoir ; et la certitude des élus de l'élite a pour objet l'unité de l'Essence : ils contemplant Dieu en toute chose, Le connaissant en toute chose et ne voient rien avec Lui*⁷⁹²

al-Ġazālī distille des éléments de la future doctrine de l'unicité de l'Être (*waḥdat al-wuḡūd*), dans ses propres expressions telles que : « il n'y a rien dans l'existence si ce n'est Dieu [...] L'existence n'appartient qu'au seul Réel, l'Unique »⁷⁹³. al-Ḥarrāq reprend ces mêmes propos et les formule poétiquement :

وَتُبْصِرَ رَبًّا قَدْ أَحَاطَ بِمَا تَرَى وَجُودًا عَلَى التَّحْقِيقِ مِنْ غَيْرِ مَرِيَّةٍ⁷⁹⁴

*Et tu verras Dieu entourant Son existence
Une Présence effective et sans défaillance.*

Selon cette vision, l'existence de toute créature dépend de son Créateur et se manifeste uniquement sous Ses Lumières.

مَشَارِقُ الْكُونَ وَالْمَغَارِبُ كُلٌّ إِلَى نُورِكَ افْتَقَرُ⁷⁹⁵

*Les planètes et la terre entières
Aspirent tous vers Tes lumières*

⁷⁹² J-L., Michon précise ce concept ainsi : « Les trois degrés de "réalisation de l'Unité" indiqués ici : *tawhid al-af'al*, *tawhid al-sifat*, *tawhid al-dat* sont une des assises les plus solides de la théorie de l'unité de l'existence (*waḥdat al-wujud*), car ils rendent compte du passage de la transcendance de l'Essence absolue à l'action divine immanente par truchement des qualités ou énergies (résumées ici dans les notions de mouvement et de repos : *haraka wa sukun*, conformément à la doctrine *ach'arite*) et, inversement, ils permettent à l'être contingent de s'élever à la vision de la Réalité infinie ». Note de Michon, *Le Soufi marocain Ahmed Ibn 'Aḡība et son Mi'rāḡ*, glossaire de la mystique musulmane, éd. Librairie Philosophique J. VRIN, Paris, 1973. p. 209.

⁷⁹³ Al-Gazali, *'Ihyā' 'ulūm ad' dīn*, (*La Revivification des sciences de la religion*), op.cit., IV, p. 230.

⁷⁹⁴ *Dīwān*, poème 1, vers : 87, p. 11.

⁷⁹⁵ *Dīwān*, poème 48, vers 6, p. 40.

Ainsi, Le Créateur est Dominant. Il est Omniprésent parce qu'Il est à la fois l'Essence et la source : 'ayn (العَيْن) de chaque créature et sa trace 'aṭar (الأثر) ; qui en Est la preuve :

وأنت فوق الجميع غالب لأتتك العين والأثر

Tu les surpasses par Ta grâce

Car tu es l'Essence et la trace

Dans la conception ḥarrāqienne *waḥdat al-wuḡūd* se transforme à *waḥdat aš-ṣuhūd* (présence contemplative) ; et l'univers devient un théâtre divin où tout se manifeste en harmonie et où toute chose reflète Sa beauté et Sa sublimité. La poésie d'al-Ḥarrāq, elle-même, devient, un acte de reconnaissance envers Dieu et une image de cet univers dans sa beauté. Al-Ḥarrāq emploie un outil rhétorique -l'antithèse-, pour cristalliser un concept mystique : *ḥaqīqa* (Vérité) ou *al-Ḥaqq* (Le Vrai) est mis face au *ḥayāl* (l'imaginaire) ; c'est-à-dire la trace... pour ne voir, à la fin, que Lui le Créateur, la source de toute chose et sa trace évidente. Ainsi, le monde dans toutes ses manifestations, le distrait de l'Essentiel. Le monde extérieur représente pour lui un monde dérivatif.

L'idée du *ṣuhūd* vient ici pour appuyer, en quelques sorte, l'image de la perfection -que nous avons abordée plus haut- où « l'homme terrestre se trouve au centre d'un réseau de relations qui constituent son individualité : relations à sa famille, à son milieu, à son maître spirituel éventuellement, et bien sûr aux mondes célestes. Tant qu'il n'est pas en harmonie avec son devenir terrestre par l'obéissance à la Loi, ni avec sa dimension céleste par hospitalité qu'il accorde à son ange, il ne peut accéder au rang d'homme complet. S'il atteint précisément la perfection de *l'Insān kāmil*, c'est qu'il a accepté consciemment et activement de s'intégrer à ces plérômes angéliques qui irriguent de grâce les mondes d'en haut et d'en bas »⁷⁹⁶. En effet par ses visions extraordinaires et par un aspect parfois surnaturel, le mystique véhicule l'image de l'homme parfait qui laisse entendre un pouvoir spirituel et religieux acquis d'avance⁷⁹⁷.

⁷⁹⁶ Pierre Lory, *La Science des lettres en Islam*, op.cit., p. 35.

⁷⁹⁷ Voir à ce propos : Muḥammad Aḥmed Aneqqār, « La Rhétorique de la narration dans les rêves soufis » ; revue *Fuṣūl*, éd. al-hay'a al-missriyya al-'amma li-l-kitāb, t. 26, num. 101, automne 2017, p. 370.

Le périple spirituel du poète consiste à retrouver le dépouillement du soi-moi qui s'accomplit par le jaillissement des lumières (révélations) divines qui mènent vers la purification de l'âme. Ainsi, le monde d'ici-bas, beau en apparence, se dissout aux yeux de celui qui le contemple et révèle ainsi son propre néant. Le soufi se voue donc entièrement à l'amour de Dieu en se perdant dans la beauté de l'univers.

C'est bien ce lien étroit entre le visuel et le conceptuel qui régit la vision mystique chez al-Ḥarrāq. Une vision inspirée de l'héritage gnostique où « la notion de l'œil intérieur, est identifié à l'intellect, à *l'esprit* (rūḥ) et au cœur »⁷⁹⁸. Nous retrouvons l'affirmation de ces propos dans les textes d'al-Ġazālī. Selon ses écrits « "Il y a effectivement dans le cœur de l'homme un œil qui possède cette sorte de perfection. On l'appelle tantôt intellect, tantôt esprit, tantôt âme humaine" pour lui, ces différents termes renvoient en fait à des perspectives diverses pour désigner le même centre de la conscience humaine »⁷⁹⁹. Nous constatons bien que les limites entre le visuel et le conceptuel restent indéterminées. L'un rejoint l'autre dans une sorte d'appui et de complémentarité. Plusieurs vers dans le *dīwān* d'al-Ḥarrāq nous affirment cette conception d'ailleurs :

لم يكن بمكان وهو كل الأمر⁸⁰⁰

*Et Il n'afficha aucune apparence*⁸⁰¹

Et pourtant, Il gère toute sentence

من رآه عيان لم يُفِقْ من سكر

Quand ses lueurs apparaissent

On cède place à l'ivresse

⁷⁹⁸ Pierre Lory, *Le Rêve et ses interprétations en Islam*, op.cit., p. 35.

⁷⁹⁹ *Ibidem*, op.cit., p. 196.

⁸⁰⁰ *Dīwān*, poème 45, vers : 16-17, p. 38.

⁸⁰¹ *L'omniprésence* étant un attribut du Bien-Aimé permet à l'amant de le retrouver dans Sa présence qui recouvre à la fois l'univers et les détails de Sa création échappant ainsi à la loi de localisation ou délimitation.

Le premier vers nous montre bien que le verbe *ra'ā* (رآ) dans le deuxième ne désigne pas l'aspect visuel mais plutôt la clairvoyance qui se manifeste d'ailleurs dans *l'ivresse* (سكر).

Dans cette perspective, la conception d'al-Ḥarrāq concernant la thématique de *waḥdat aš-šuhūd* nous semble s'inscrire dans une vision plutôt nuancée ; c'est-à-dire « une façon de vivre dans le monde visible, en sorte d'y lire, d'y percevoir la Présence divine pour ainsi dire directement »⁸⁰². Un concept qui se forme et se positionne entre *ru'ya* (رؤية)⁸⁰³ et *ru'yā* (رؤيا)⁸⁰⁴. Autrement dit, dans sa conception mystique, al-Ḥarrāq met en avant la clairvoyance en s'appuyant sur une contemplation et une méditation profonde. Il devient ainsi un *témoin* *šāhid* (شاهد) de l'univers et, par conséquent, de l'Unicité divine.

Waḥdat aš-šuhūd engage le mystique dans un cheminement vers la *Présence contemplative* au milieu d'un univers à plusieurs faces. Il s'agit ici de retrouver *l'Essence* et l'essentiel. Autrement dit, de solliciter un Dieu éternel et immuable.

⁸⁰² Pierre Lory, *Le Rêve et ses interprétations en Islam*, op.cit., p. 203.

⁸⁰³ Selon Ibn Faris, le verbe *ra'ā* (رأى) renvoie aux termes « *nazar* (نظر) et *'bṣār* (إبصار) qui se réalisent avec l'œil et la clairvoyance » ; voir *Maqāyīs al-luġa*, (مقاييس اللغة) édition critique de Abd as-Salām Muḥammad Hārūn, éd. Dār 'Iḥyā' al-kutub al-'arabiyya, Le Caire, 1366 de l'Hégire, t. 2, p. 472-473.

⁸⁰⁴ Dans *Lisān al-'Arab : ru'yā* (رؤيا) c'est ce que tu vois dans le rêve », éd. Dār al-fikr / Ṣādir, Beyrouth, (sans date d'édition), t. 14, p. 297.

3) Aspects formels et esthétiques de la poésie ḥarrāqienne

Sous ce titre nous allons présenter et étudier quelques aspects esthétiques de la poésie ḥarrāqienne. En effet, le poète fait appel à plusieurs techniques stylistiques et rhétoriques d'abord, pour embellir son texte et lui donner son éclat et sa beauté ; et puis pour élucider les images poétiques. Certains -ou la plupart- de ces textes mystiques seront interprétés et chantés en mettant en valeur justement leurs qualités phonétiques.

a) Techniques et fonctions rhétoriques

En ce qui concerne la question de la rhétorique, nous allons nous limiter aux quelques figures du *bayān* (la science de l'expression figurée : la comparaison, la métaphore et l'allégorie)⁸⁰⁵. Les figures du deuxième volet de la rhétorique arabe qu'on appelle *'ilm al-ma'ānī* (science de la syntaxe⁸⁰⁶) seront traités ici et là sur l'ensemble des analyses textuelles de notre travail.

Quant à la question du *badī'* (science des figures d'embellissement ou des ornements de style), nous y consacrons un chapitre à part entière (le troisième chapitre) en raison de son impact direct sur la musicalité du vers. En effet, à cause de leurs caractéristiques phonétiques et sémantiques, les figures du *badī'* entretiennent un rapport direct avec la rythmicité du texte poétique. Un phénomène qui recouvre l'ensemble du *dīwān* d'al-Ḥarrāq.

Notre objectif ici sera de montrer le rôle que jouent les figures de style dans la poésie mystique d'al-Ḥarrāq. Nous n'allons bien évidemment pas nous contenter de relever quelques exemples de ces figures, mais montrer leur dimension mystique et leurs aspects esthétiques dans le discours ḥarrāqien. En effet, ce recueil regorge de figures de style, une technique, généralement, très fréquente chez les poètes soufis.

Quel est donc le rôle de ces figures rhétoriques et de quelle manière sont-elles exploitées dans le texte poétique d'al-Ḥarrāq ?

⁸⁰⁵ On reviendra sur les catégories de rhétorique arabe dans le quatrième chapitre pour en détailler les spécificités.

⁸⁰⁶ Appelé ainsi en arabe car c'est par la syntaxe que se créent les significations.

Nous allons étudier ici trois figures les plus représentatives dans la poésie d'al-Harrāq : la comparaison ; la métaphore et l'allégorie.

1) La comparaison

Contre toute attente, et en cherchant les aspects de la comparaison dans le *dīwān* d'al-Harrāq, nous nous sommes rendu compte que cette figure de style n'était pas très fréquente. Si l'on s'interroge sur la rareté de cette figure rhétorique, la réponse ne sera pas définitive. Le poète considérait-il que cet outil rhétorique n'est pas assez subtil pour son style ? Ou suppose-t-il que la comparaison serait très banale pour contenir un sujet majeur (comme *l'annihilation* et *l'Essence divine*) et l'exploiter dans un discours mystique ?

جَلَّتْ عَنِ التَّشْبِيهِ فِي أَوْصَافِهَا وَتَنَزَّهَتْ فِي ذَاتِهَا عَنِ حَاصِرٍ⁸⁰⁷

*Ses qualités surpassent la comparaison*⁸⁰⁸

Et son Essence dépasse toute limite

Quand al-Harrāq emploie la comparaison, il retombe aussitôt dans les stéréotypes des images classiques. Il suffit de jeter un coup d'œil sur l'ensemble de son *dīwān* ou plus particulièrement sa poésie bachique, pour se rendre compte que la plupart des images sont peu originales ; voire usées ou même banales. Cela se voit clairement, à titre d'exemple, quand il compare les larmes de l'amant à la pluie :

مَنْ دَمَعَهُ قَدْ سَالَ كَأَنَّهُ أَمْطَارٌ⁸⁰⁹

*Dont les larmes coulèrent * * * Telles gouttes de pluie*

Il est évident que cette comparaison n'apporte rien d'original à l'image poétique. Une image qui émerge même d'une expression épuisée dans le discours oral.

Cela dit, certains vers échappent à cette banalité quand le poète emploie d'autres formes de comparaison qui réduisent la distinction entre le *comparé* et le *comparant*

⁸⁰⁷ *Dīwān*, poème 20, vers : 9, p. 23.

⁸⁰⁸ Des caractères incomparables. *Tanzīh* (التَّنْزِيهِ) transcendance pure et exemption totale.

⁸⁰⁹ *Dīwān*, poème 44, vers : 13, p. 37.

comme le *tašbīh balīg*⁸¹⁰. Cette technique consiste à rapprocher ces deux éléments de base par l'absence de l'outil et du thème de comparaison. C'est l'une des techniques rhétoriques appréciées tant par les critiques que par les récepteurs.

Dans ce cas de figure, nous lisons dans son *hamziyya*⁸¹¹ :

أنا السّفيه إذا تركتها أبداً لأنّها الرّوح والكيسانُ أعضاء⁸¹²

*Demeuré serai-je, si je l'abandonne à tort
Car elle est l'esprit, et les coupes sont des corps*

La suppression de l'outil de comparaison fait que le comparé est présenté comme étant le comparant lui-même et cela renforce le lien entre les deux éléments basiques de la comparaison (le comparant et le comparé). Par ailleurs, l'absence du thème de comparaison permet d'élargir le champ d'interprétation parce qu'elle laisse une multitude de choix imaginés qui relie le *comparé* au *comparant*. Ainsi, le vin (mystique) dans ce vers fait allusion à *l'esprit* qui est le sens même de la vie enchantée du poète ; et les coupes sont les formes tangibles de l'être qui donne forme à cet esprit. Ainsi, l'existence du poète semble reposer sur ces deux éléments indissociables, indispensables et complémentaires.

Avec l'emploi de ce genre de comparaison *tašbīh balīg*, le poète subtilise son image en supprimant les deux éléments de la comparaison : l'outil et le thème. Le procédé est donc employé intelligemment pour relever l'esthétique de l'image figurée et cristalliser la conception mystique dans la poésie ḥarrāqienne.

2) La métaphore :

Si la comparaison se montre rare dans le *dīwān* d'al-Ḥarrāq ; la métaphore, quant à elle, connaît une fréquence plus importante. Cette figure de style semble bien convenir à la complexité du discours mystique ; et son emploi serait dans le but de rendre la conception traitée plus accessible aux lecteurs.

⁸¹⁰ 'Abd al-'Azīz 'Atīq, (علم البيان) « 'Ilm al-bayān », éd. Dār an-nahḍa al-'arabiyya, Beyrouth, 1985, 105.

⁸¹¹ Poème rimé en *hamza*.

⁸¹² *Dīwān*, poème : 7 ; vers : 6, p. 16.

Voilà un vers où al-Ḥarrāq emploie subtilement la métaphore :

فطهر بماء الذكر قلبك جاهداً بصدق اللجا واغسله من كل علة⁸¹³

Purifie ton cœur avec l'eau de l'invocation⁸¹⁴

Et nettoie-le avec sincère application.

Le poète annexe, dans ce vers, le comparant « l'eau » au comparé « l'invocation » pour leur attribuer une qualité identique « la purification ». L'un purifie le corps, l'autre l'âme (ou le cœur).

Un autre vers nous illustre bien la fonction subtile et l'aspect allusif de la métaphore dans la poésie d'al-Ḥarrāq :

ولولا سنى منها لما وصلت بنا سنابك أفراس القلوب المجدّة

Sans cette lueur, on n'aurait pas pu atteindre,

Avec les fers des coursiers des cœurs fervents⁸¹⁵,

Le rôle de la métaphore dans ce vers serait de renforcer l'image mystique. Le choix de cette figure de style est justifié par la fonction rhétorique qu'elle accomplit. Plus subtile et plus pertinente que la comparaison, la métaphore unifie les caractéristiques du comparé et du comparant. Autrement dit, le poète assimile les *cœurs fervents* des soufis aux *fers des coursiers* : symbole de la force, et de l'insistance pour montrer leur patience et leur persistance dans leur demande et sollicitation. Cette image évoque, par ailleurs, la dimension mythique des chevaux qui jouissent d'une place particulière dans la conception arabo-musulmane. Outre la force, le cheval inspire la noblesse et la grâce : deux qualités qui qualifient le soufi et assurent son statut mystique. La dimension éthique et esthétique de cette image nous semble évidente dans ce vers. Comme dans un tableau, al-Ḥarrāq dépeint avec des mots, dans ce vers, une force retenue et une demande maîtrisée.

⁸¹³ *Dīwān*, poème 1, vers : 70, p. 10.

⁸¹⁴ L'invocation sincère, qui réside dans les cœurs, est la base du soufisme. Elle est une pratique personnelle et représente le côté ésotérique de la religion musulmane.

⁸¹⁵ *Dīwān*, poème 1, vers : 125, p. 12.

Cette même image renvoie probablement à la ferveur des chevaux dans le Coran dans la sourate *Les Coursiers* où Dieu jure par cet animal en le mettant en valeur ; sans oublier sa dimension. En effet, pour mieux saisir les subtilités de cette image, il faut revenir à ces versets consacrés aux *coursiers* dans le Coran⁸¹⁶ et s'appuyer sur l'image évoquée⁸¹⁷ :

1. *Par les coursiers qui halètent,*
2. *Qui font jaillir des étincelles,*
3. *Qui attaquent au matin,*
4. *Et font ainsi voler la poussière,*

Comme nous pouvons le constater clairement, ces versets accordent une place de privilège à cet animal. Dieu jure par les chevaux qu'on monte pour le combat dans Sa voie et dont on entend le bruit de leur souffle *qui halètent*. C'est un bruit qu'ils émettent de l'intérieur quand ils chargent (verset 1). Et puis, ils produisent des étincelles par leurs sabots en touchant les pierres la nuit (verset 2). Ces chevaux surgissent à l'aube ; au moment où les cavaliers les montent pour faire leur expédition (verset 3). Ils font ainsi voler la poussière, par la force de leur mouvement (verset 4). L'allusion d'al-Ḥarrāq à ces versets atteste d'une finesse d'esprit. A l'image de ces versets, les vers d'al-Ḥarrāq énumèrent les qualités et les aspects de l'expérience mystique. D'abord, cette charge qui émerge de l'intérieure c'est-à-dire une force provenant d'une science ésotérique. Et puis les fers qui produisent des étincelles : symbole des éclats théophaniques suite aux efforts fournis. Ces mêmes efforts surgissent à l'aube, le moment privilégié des contemplations. Ce faisant, les mystiques laissent derrière eux la traînée poussiéreuse de ce bas-monde.

C'est ainsi que la métaphore semble concorder les propos du vers avec le sens des versets pour éclairer une expérience mystique et énumérer les qualités des soufis. Le rôle de l'emploi de cet outil rhétorique serait donc de cristalliser ce moment important dans le parcours du soufi en mettant en valeur sa discipline mystique. Outre que rôle esthétique, la métaphore accomplit un rôle fonctionnel. Ainsi, l'image poétique semble

⁸¹⁶ Sourate 100, versets : 1-4.

⁸¹⁷ Voir à ce propos notre étude sur l'image de l'étalon dans *Le Corps dans récit intime arabe*, éd. Orizons, Paris, 2013, p. 45.

avoir deux volets distincts mais complémentaires : deux éléments pour le même contenu sémantique et conceptuel.

3) L'allégorie :

L'allégorie est une figure de style qui produit une écriture très symbolique ; une figure qui se réalise par le transfert du sens propre au sens figuré. En langue arabe, le verbe *warrā* signifie : *dissimuler* et montrer le contraire de ce qu'on cache⁸¹⁸. Par ce transfert nous obtenons deux sens : un premier direct, basé sur l'expression apparente ; et un deuxième sens déduit du sujet mystique. Ainsi l'allégorie nous offre une écriture codée à double signification : une première littérale (directe) ; et une deuxième symbolique, que l'on peut décoder grâce à une interprétation analogique.

Grâce à l'allégorie le poète peut créer une sorte d'écart plus en moins distant entre deux sens ; un écart qui engendre deux lectures en parallèle. D'un point de vue fonctionnel, l'allégorie permettait au poète de concrétiser des idées abstraites ; et c'est là une des raisons de l'emploi de cette figure rhétorique dans la poésie d'al-Ḥarrāq. Cette figure de style permet ainsi de rapprocher l'auditeur/lecteur de l'expérience par d'autres images qui lui sont familières.

Plus l'écart entre les deux sens est étroit, plus le lecteur semblera incessamment bercé par un va-et-vient entre les deux lectures. Cela dit, cette technique rhétorique nous permet de saisir la portée symbolique de l'image qui émane du texte mystique.

Par sa fonction rhétorique, l'allégorie semble être un élément idéal pour traduire l'expérience mystique en images poétiques. Cette technique s'avère donc efficace pour élucider les propos soufis. Ceci dit, dans le discours mystique, le sens littéral est souvent écarté étant donné que l'image intervient pour interpréter un concept peu connu et une idée difficilement concevable par le lecteur. A titre d'exemple, la bien-aimée dans la poésie mystique fait allusion à Dieu et le vin désigne généralement l'état spirituel du mystique. La compréhension se réalise donc par l'analogie des sens sans assimiler l'un à l'autre.

⁸¹⁸ Al-Farāhīdī, *Kitāb al-'ayn*, édition critique de Mehdi al-Maḥzūmī et Ibrahim as-Sāmūrā'ī, éd. Mu'assasat al-'alamī, Beyrouth, t. I, 1988, p. 304.

De ce fait les images produites par cette figure de style sont innombrables dans la poésie soufie. Chaque vers devient interprétable et porteur de deux sens. Un premier explicite ; et un deuxième recherché.

Prenons par exemple le premier vers du poème (38) :

أماطت عن محاسنها الخمارا فغادرت العقول بها حيارى⁸¹⁹

Elle se dévoila en découvrant ses beautés⁸²⁰

En laissant l'esprit par l'extase s'emporter

Ce vers porte un premier sens explicite : la bien-aimée qui dévoile sa beauté pour charmer les esprits. Cette première version comprend des éléments concrets tels que *maḥāsīn* (la beauté physique) et *ḥimār* (le voile) souvent tirés d'une première lecture (degré 1). La dimension mystique nous reflète une deuxième version implicite qui exige une réflexion basée sur un décodage gnostique pour atteindre ce sens second, recherché. C'est grâce à ce décodage que nous comprenons que « La femme est devenue dans la réflexion soufie un symbole de l'esprit humain qui aspire à la connaissance de Dieu, [...] un symbole de la voie qui mène vers cette connaissance du Sublime et du Beau en même temps »⁸²¹. Le vers fait ainsi allusion au *'ālam aš-šuhūd* (la présence contemplative). Le transfert allégorique va du simple (expressions explicites) au complexe (images implicites) ; tout en admettant parfois les deux lectures. Avec ce décalage discursif, *l'allégorie* peut créer parfois un malentendu entre les soufis et les savants. Avec une lecture simpliste et superficielle, ces derniers reprochaient souvent aux mystiques des propos déplacés.

Ainsi, nous pouvons confirmer qu'en plus de leurs aspects esthétiques qui enrichissent l'image poétique, les figures rhétoriques dans le texte ḥarrāqien ont été souvent employées pour des fins fonctionnelles. Les figures de style accomplissent ainsi d'autres fonctions au caractère explicatif ou interprétatif. Autrement dit, les figures

⁸¹⁹ *Dīwān*, poème 38, vers 1.

⁸²⁰ Le vocatif (أ), utilisé ici, est désigné pour appeler quelqu'un de proche contrairement à (يا) utilisée pour désigner une personne plutôt loin. Cela montre la proximité -spirituelle- du Prophète Muḥammad.

⁸²¹ Abd al-Majid aš-Šghiyar, « La Qualité de la beauté dans son contexte islamique », revue *'Awārif*, p. 21.

rhétoriques accomplissent, en plus de leur rôle stylistique, une fonction communicative dans le texte mystique.

b) Expressions fines et discours allusif :

L'art de belles paroles, voilà une des définitions que l'on peut attribuer à la poésie. Elle est belle par ces images, par ces tournures linguistiques, par sa symétrie syllabique et par la musicalité des mots et des énoncés choisis. Le poème est un texte fuyant ; un texte à la fois insaisissable et captivant. Un texte d'où émanent des éclats d'images pures et des étincelles d'expressions raffinées.

1) Un discours allusif :

Comme nous l'avons constaté plus haut, le langage poétique use des moyens rhétoriques pour révéler son message de manière esthétique. En effet, le poète utilise les différentes figures de style, non seulement pour embellir le discours, mais également pour créer un écart qui constitue l'épine dorsale de l'imaginaire poétique mystique. Dans ce cas, l'expression aurait une fonction principalement stylistique qu'est la *fonction poétique*⁸²², où le langage devient un discours esthétique connoté ouvert sur un champ interprétatif plus élargi. Le langage ordinaire ne peut contenir et exprimer toutes les visions et les manifestations mystiques, an-Niffarī confirme justement que : « plus la vision s'élargit, plus l'expression se restreint »⁸²³. Le langage mystique est bien un langage qui « suscite des interrogations jusqu'au vertige »⁸²⁴ ; un langage où intervient l'humain et le divin, car le soufi "affirme avoir connu des *dévoilements intérieurs* (kašf), une *ouverture mentale* (faḥḥ), une annihilation dans la présence divine puis une nouvelle émergence dans le monde créé »⁸²⁵.

C'est ainsi que les poètes font appel dans le discours mystique à une technique qui leur permet d'aborder et de verbaliser l'expérience spirituelle : l'allusion. Cela a fait que certains auteurs ont consacré une partie de leur ouvrage à cette thématique comme al-

⁸²² Voir Roman Jakobson : *Huit questions de poétique*, Paris, éditions de Seuil, 1977.

⁸²³ aṭ-Ṭūsī, *al-Lumma'*, étude critique : 'Abd al-Ḥalīm Maḥmūd Tāha 'Abd al-Bāqī Surūr, Egypte, 1960, p.304.

⁸²⁴ Pierre Lory, dans sa préface pour *Le Soufi dans l'ivresse de la terminologie* de Mounib, Hanan, éd. L'Harmattan, 2006, p. 15.

⁸²⁵ Pierre, Lory, *Idem*, p. 16-17.

Kalābādī qui a nommé le troisième chapitre de son (*Traité de soufisme*) justement : « 3. Ceux qui ont répondu les connaissances spirituelles en langage symbolique *'Išāra* (إشارة) par des livres et des épîtres »⁸²⁶. Pour Al-Ḥarrāz, « les gnostiques possèdent des armoires où ils ont mis des sciences étranges et des informations merveilleuses ils en parlent en langue de l'éternité et ils en informent par l'expression perpétuelle »⁸²⁷.

C'est ainsi que les poètes font appel dans le discours mystique à une technique qui leur permet d'aborder et de verbaliser l'expérience spirituelle : l'allusion. Par cette technique, le discours mystique devient un discours à double sens, et chargé de symboles. Al-Ḥarrāz l'annonce clairement dans sa *rā'iyya* :

إلى أن صار غيباً في هواها يشير لغيرها ولها أشارا⁸²⁸

Jusqu'à ce que, évanouit dans la passion

En visant ailleurs, à elle fasse allusion

Dans ce vers, le poète établit un nouvel accord avec le lecteur qui est basé essentiellement sur *l'allusion*. Grâce à cet écart, al-Ḥarrāz crée un discours mystique qui permet de dire l'indicible et de communiquer son expérience mystique indescriptible par le langage ordinaire.

Le poète pratique l'altération pour passer d'un signifié (1) à un signifié (2) en utilisant le même signifiant. Le rôle du récepteur serait donc de saisir ce deuxième sens par le biais d'une interprétation contextuelle. Cela rejoint ce que nous avons avancé plus haut sur l'allégorie.

Dans le langage ordinaire il y a une limite entre le signifiant et le signifié ; cette limite disparaît dans le discours poétique puisque le signifiant n'est plus un simple support acoustique (ou graphique). La relation entre signifiant et signifié devient indissociable.

Par ailleurs, le discours mystique donne une dimension ontologique aux choses ; c'est-à-dire connaître leur essence et non pas leur apparence et leurs états extérieurs.

⁸²⁶ Kalābādī, *Traité de soufisme : les maîtres et les étapes*, traduction : Roger Deladrière, éd. Sindbad/Actes Sud, 1981, p. 33.

⁸²⁷ Suhrūrdī, *'Awarif al-ma'ārif*, éd. Dār al-kitāb al-'arabi, Beyrouth, 1966, p. 523.

⁸²⁸ *Dīwān*, poème 38 ; vers, 6, p. 32.

Bien qu'«aucun lien raisonnable ou logique n'est constaté entre le signifiant et le signifié, »⁸²⁹ les mystiques donnent, par exemple, plusieurs signification aux lettres. An-Niffarī dit « Il m'a dit : le *kāf*⁸³⁰ n'est pas une comparaison ; il est la vérité que tu ne connais que par la comparaison »⁸³¹. Et cela ne se réalise que si on ôte le voile qui empêche de voir les choses telles qu'elles le sont réellement. Dans le langage soufi, ce voilement est symbolisé par le point du *ġ* (غ). A ce propos Al-Ḥarrāq dit :

ولو جردوا من نقطة الغين عيْنُهُمْ لفازوا بتفريده به الذات جَلَّتْ⁸³²

S'ils ôtaient de leur œil le ġayn⁸³³ de l'ignorance,

Ils jouiraient d'un privilège encensant l'essence.

La lettre *ġayn* (الغين) (l'équivalent du « r » grasseyé ; comme dans le mot « *Paris* ») a la même forme graphique que le 'ayn mais avec un point en plus. La lettre 'ayn signifie *œil* mais également *source* et *même*. Le point rajouté sur (غ) qui devient (ġ) empêche alors la bonne vision. Le poète engage l'effet rhétorique qui établit la paronymie entre *ġayn*, et *ġaym*, (qui signifie en arabe *nuage*), pour élucider un concept soufi : voilement/dévoilement.

Nous retrouvons ce même concept clarifié dans un autre vers quand le poète annexe clairement le mot *nuage* (سحاب) au nom de la lettre (غين) :

قد تجلّت شمس ذاتي من سحاب الغين⁸³⁴

Je vis éclore le soleil de mon être..

⁸²⁹ Qalqašandī, Aḥmad, *Ṣubḥu al- 'a-šā fī šinā'at al- 'inšā* (صبح الأعشى في صناعة الإنشاء), éd. dār al-kutub al- 'ilmiyya, Beyrouth, t. 3 p. 8, 1987. Ces propos seront repris et confirmés plus tard par le linguiste De Saussure (voir *Leçons dans la linguistique générale*, traduction : Salih al-Qarmadi et autres, éd. Ad-D Dār ar al- 'arabiyya li-l-kitab, Tunis 1985, p. 113).

⁸³⁰ Le *kāf* est une préposition qui sert d'outil de comparaison en arabe reliant le comparant au comparé.

⁸³¹ An-Niffarī, *Al-Mawaqif wa al-muḥātabāt*, vérification de Arther Yuḥanna Arberi, éd. Al-kulliyāt al-azhariyya, s.d., p. 78.

⁸³² *Dīwān*, poème 1, vers : 149.

⁸³³ Le *ġayn* (الغين) dans le texte-source désigne chez les soufis ce qui empêche de voir clair et d'accéder à la vérité contrairement au (العين) 'ayn, exempt de ce point qui trouble la vue et brouille la bonne vision. On rapporte dans un hadith que le Prophète Muḥammad dit : « il arrive que mon cœur se corrompe cependant je demande pardon à Dieu et me dirige vers Lui cent fois dans la journée », (*al-Mu'ġam aš-šūfī*, p. 187).

⁸³⁴ *Dīwān*, poème : 52, vers : 6.

Il faut donc ôter le point du (ع) pour que l'œil (ع) voit plus clair et avec lucidité.

Le langage mystique est un langage complexe et « la science [des soufis] est allusive, plus on essaie de l'exprimer, plus il se dissimule »⁸³⁵. Ainsi, le discours mystique se distingue du discours poétique par son emploi des signes et des symboles basés sur un raisonnement de *connaissance gustative* (ma'rifa ḡawqyya). Si le texte poétique repose sur le fait imaginaire, le texte mystique adopte un discours allusif faisant référence à une connaissance gnostique qui émane du cœur.

Dans les plis de l'allusion se cachent les promesses, avoue le poète :

فلا والله ما الإيمان منها لإتلافي سوى جنات عدن⁸³⁶

Par Dieu ! Ses allusions qui m'incendient

Ne sont qu'une promesse de paradis⁸³⁷

Le langage soufi dépasse la fonction poétique ; il exploite la richesse d'un héritage mystique pour se renouveler. Le discours soufi évolue donc, selon une référence gnostique pour que le message s'inscrive dans un registre savant et élitiste. Si le lexique, la syntaxe et les images sont empruntés à la poésie classique, le message lui, se nourrit d'une référence transcendante. En procédant ainsi, le poète mystique offre une nouvelle dimension au langage poétique ; un langage travaillé, recherché et plus approfondi ; c'est ce que Souad al-Hakim appelle « *la naissance du nouveau langage* »⁸³⁸. Cet écart dans le discours et ce langage biaisé crée, parfois, une sensation d'étrangeté dans le texte mystique. Contrairement au discours poétique proprement dit, qui supporte une interprétation ouverte et multiple, le discours mystique -d'apparence simple et pourtant complexe au fond- demeure lié à une interprétation codé par les signes et l'allusion et exige une connaissance dans la matière des signes gnostiques.

⁸³⁵ Voir aṭ-Ṭūsī, as-Sarrāġ, *al-Luma' fī at-taṣawwuf*, op.cit., p. 414.

⁸³⁶ *Dīwān*, poème : 39, vers : 30.

⁸³⁷ Allusion aux illuminations divines que le mystique reçoit lors de sa contemplation.

⁸³⁸ Souad al-Hakim, *Ibn 'Arabī et la naissance d'un nouveau langage*, éd. l'Etablissement Universitaire pour les Etudes, la Publication et la Distribution, Beyrouth, 1991.

Si le langage mystique est souvent désigné comme un langage hermétique, c'est justement parce qu'il émane d'une expérience unique vécue et non pas imaginaire. Cependant, le discours mystique est un discours allusif et non pas illusoire ; c'est-à-dire qu'il devient *acte illocutoire*⁸³⁹ qui interroge la connaissance du lecteur et suscite son interprétation. Nous déduisons par-là que le langage poétique dans le discours mystique est un moyen spécifique de communication et le vecteur d'une expérience unique. Ce langage -d'apparence abordable-, cache un message de fond souvent inaccessible pour le lecteur débutant non spécialiste.

Selon cette perspective, le discours mystique entretient un rapport complexe avec la langue et une communication ambiguë avec le récepteur. Le poète mystique emploie un discours symbolique qui « adopte des dimensions ontologiques existentielles, ainsi il n'est pas un simple moyen pour communiquer une réflexion ou une émotion, il est un acte en soi, car il communique une connaissance spécifique »⁸⁴⁰. Cet écart entre le langage commun utilisé et le message implicite voulu par le soufi crée une sorte de double discours : l'un d'apparence profane ; l'autre porteur d'une dimension sacrée. Or, pour établir une communication de fond avec le texte, le récepteur doit s'imprégner de l'expérience mystique et maîtriser les codes du langage soufi.

En s'écartant des règles de communication classique, al-Ḥarrāq fait de sa poésie un discours transcendant. Ce dernier s'appuie à la fois sur l'esthétique du langage et un savoir gnostique.

Grâce à un langage codé, le poète retrouve la capacité de communiquer symboliquement son expérience mystique. Dans cette opération linguistique et mystique l'imaginaire se confond avec le réel. C'est cette densité expérimentale et cette intensité sémantique qui fait régner le phénomène de l'ambiguïté dans le texte mystique. Une ambiguïté qui émerge d'une syntaxe propre à la poésie et au poète ainsi qu'au statut de l'image qui met en rapport deux référents différents l'un de l'autre (Dieu/bien-aimée ; ivresse/extase mystique...) comme nous l'avons mentionné auparavant.

⁸³⁹ Canives-Mirna Valvic : « La Polyphonie : Bakhtine et Ducrot », in *Poétique*, num. 131, septembre 2000 ; p. 371.

⁸⁴⁰ Ḥamīdī Ḥamīsī, « Le Langage soufi » (اللغة الصوفية), revue : *Langue et littérature*, numéro : 10, décembre 1996, p. 33.

Le discours soufi se veut donc savant, élitiste et épuré. Pour ce faire, les poètes soufis vont utiliser une terminologie bien spécifique et exploiter un langage codé. Il est connu que chaque catégorie de savants a son propre langage conventionnel qui exprime au mieux leur domaine de connaissance et leur champ scientifique. Ce langage peut paraître étrange en dehors de son milieu gnostique⁸⁴¹.

Le poète mystique communique donc des propos métaphysiques par le biais d'un langage implicite. En effet, c'est l'expérience mystique qui impose au poète ce genre de procédés stylistiques. C'est bien cette caractéristique de double discours qui distingue le discours soufi des poèmes ascétiques (*zuhdiyyāt*)⁸⁴².

2) La finesse de l'expression :

Le style de l'auteur ou du poète dévoile en quelque sorte la personnalité. La finesse du style dans la poésie d'al-Ḥarrāq -d'une extrême délicatesse parfois-, nous confirme les propos que nous avons exposés sur sa personnalité raffinée dans la partie biographique. Observons par exemple la finesse de ce distique :

ظَنَّ الصَّدِيقَ سَلُّوْ قَلْبِي عَنْكُمْ وَسَوَاكُمُ فِي خَاطِرِي يُتَّصَوَّرُ⁸⁴³

*L'ami croit que mon cœur l'a abandonné
Que d'autres sont, dans mon esprit, imaginés.*

فَعَدَا يُذَكِّرُنِي عَهْدَ أَحَبَّتِي وَمَتَى نَسِيْتُ عَهْدَكُمْ فَأَذَكِّرُ

*Il me rappelait⁸⁴⁴ les serments des bien-aimés
Dis-moi : l'ai-je oublié un jour pour l'exhumer ?!*

De ses vers découle un sentiment de reproche exprimé de manière subtile ; Cette finesse et cette subtilité trouvent ses racines dans l'environnement culturel du poète mais émerge également de son savoir et de son éducation. Parmi les innombrables termes, le poète va choisir le plus aisé et le plus doux d'entre eux pour garantir ce

⁸⁴¹ Al-Quṣayrī, *ar-Risāla al-quṣayriyya* (La Lettre quṣayrite), étude critique de 'Abd al-Ḥalīm Maḥmūd et Maḥmūd aš-Šarīf, éd. Dār al-kutub al-ḥadīṭa, Egypte, 1974, t. 1, p. 200.

⁸⁴² Genre poétique apparu aux premiers temps de l'Islam où le poète exprime clairement un sentiment de renoncement aux plaisirs du bas-monde, comme dans les poésies d'Abū l-'Atāhiya (أبو العتاهية) (748-828).

⁸⁴³ *Dīwān*, poème : 26, p. 25.

⁸⁴⁴ Le verbe à l'imparfait traduit le sens du verbe arabe précédé par *gadā* (غدا) *devenir* avec un sens de la répétition et le prolongement de l'action qui suit.

raffinement constant dans une poésie d'une charge sémantique abondante. Le lecteur/auditeur ne peut rester indifférent à une telle souplesse dans ses expressions, à une telle beauté des sons, la subtilité des sens et l'élégance de ses images.

Le style du poète dévoile essentiellement « un savoir inconscient » comme disent les psychologues. Le lien étroit entre le langage poétique et le langage inconscient favorise justement les propos du mystique ; il met en valeur et en image une expérience particulière des phénomènes métaphysiques peu communs.

Dans la tradition musulmane, un *ḥadīṭ* du Prophète, cité par al-Buḥārī dit : « Parlez aux hommes selon leur degré de compréhension. Voudriez-vous que Dieu et Son Prophète soient démentis ?! ». Dans la poésie soufie, les mystiques agissent de la sorte et l'allusion devient un élément de base pour transmettre l'expérience mystique. L'expression symbolisée exprime ainsi des images réservées à une élite savante qui a la capacité de décoder le discours allusif pour atteindre le sens dissimulé. L'allusion devient ainsi une technique qui marque la poésie mystique et un acte spirituel⁸⁴⁵.

De ce fait, nous pouvons dire que l'allusion et la finesse de l'expression s'impose par la nature du discours mystique lui-même ; un propos qu'al-Ḥarrāq confirme dans le vers suivant :

فذا شيء دقيق لست تدري لدقته المشير ولا المشار⁸⁴⁶

C'est une chose aussi fine qu'on n'y connaît

Ni le désignant ni ce qui est désigné

La finesse de style devient donc chose indispensable pour aborder et développer un sujet si délicat. La subtilité des propos mystique exige qu'on les traite avec finesse et précaution. Ainsi, cet aspect stylistique est exploité pour des raisons à la fois fonctionnelles (expressions allusives) et esthétiques (expressions douces). Lisons, par exemple, le poème-distique (50) :

يا منْ غدا في الفؤاد ساكنُ عن حبك القلب ما سكنُ

⁸⁴⁵ Sourate : 3 ; verset : 41.

⁸⁴⁶ *Dīwān*, poème : 38 ; vers : 21.

Ô toi qui résides dans mon cœur⁸⁴⁷

Mon cœur ne cessa pour toi son ardeur

إني غريبٌ من المساكين وأنت لي الأهل والسكن

Si je suis étranger et dénué⁸⁴⁸

Tu seras ma famille et mon foyer

La douceur de ces vers s'appuient sur plusieurs éléments tels que les voyelles longues, l'allitération avec la consonne (*n*) qui clôt également chaque hémistiche... Ces éléments alimentent des sonorités fines traduisant un sentiment doux. Tous ces facteurs forment une image sereine qui met en exergue le sujet de ces vers : le cœur, l'amour et la sérénité.

Les expressions fines traduisent la sincérité des sentiments qui fait émerger cette charge émotionnelle abondante. L'amoureux se sent minuscule devant la majesté de son Bien-aimé. Dans le même style, le poète exprime dans un tercet son estime et son attachement à son bien-aimé :

أهديتُ رُوحِي لمن أهواه خالصةً يومَ النَّوى عَلَّه بالوصلِ يُجزِيها⁸⁴⁹

J'offris mon âme à celui que j'aimais toujours

Espérant, qu'après ce temps, le voir en retour⁸⁵⁰

فأستصغَرَ الرُّوحَ دُونَ ما أَرَدْتُ بِها وَقَالَ هَيْهَاتَ ما وَضَلِي يُساوِيها

Il dit : me veux-tu pour une âme sans estime ?

Qu'elle est loin encore de mon affection intime !

فقلْتُ قَدْرَكَ عالٍ قَدْ عَلِمْتُ وَلَكِنَّ الهدايا على مِقْدارِ مُهْدِيها

⁸⁴⁷ Le mot *fu'ād* (فؤاد) en arabe est un synonyme du mot *qalb* (قلب), cependant le premier terme peut désigner le noyau du cœur où l'on ressent la passion. Ce mot provient du verbe trilitère *fa'ada* (فأد) griller et de sa forme pronominale *ifta'ada* (افتأد) s'enflammer.

⁸⁴⁸ Etranger aux yeux des gens qui n'ont pas encore connu le goût de cette sérénité intérieure. Nous lisons dans un *ḥadīṭ* « bonheur aux étrangers » c'est-à-dire ceux qui font exception (de par leur qualités spirituelles) dans leur propre patrie (ceux qui représentent la minorité). Le mot *meskin* (مسكين) lui-même peut désigner les adeptes soufis comme l'adjectif (الفقير إلى الله) : le solliciteur de Dieu.

⁸⁴⁹ *Dīwān*, poème 15, p. 20.

⁸⁵⁰ Le poète offre ce qu'il a de plus cher : son âme. Celle-ci, contrairement au corps, est interchangeable et éternelle ; la vraie valeur de l'être humain. Encore faut-il que l'Aimé l'accepte ! Comme le montre le vers suivant.

*Je répondis : elle est bien grande ta faveur
Néanmoins, toute offre vaut son donneur*

La finesse de l'expression reflète une finesse d'esprit. Dans ces vers le poète exprime ses sentiments avec humilité pour mettre en valeur son interlocuteur justement. C'est dans cet esprit qu'il s'adresse à sa bien-aimée :

ولمّا أن رأته ذلّي إليها وحبّي لم يزد إلا انتشاراً⁸⁵¹

*Quand elle vit alors mon humble attitude
Et mon amour qui croît comme d'habitude*

وأحسب في هواها الذلّ عزّاً وحقري في محبّتها افتخاراً

*Et que je prends ma modestie pour dignité
Et ma soumission, à son amour, pour fierté*

C'est bien par cette soumission et cette inclination que l'amoureux obtient son objectif et atteint son but : la rencontre *al-waṣl* avec le bien-aimé

أباحته وصلها لكن إذا ما غدونا من مُدامتها سُكّارى⁸⁵²

*Elle n'accordait sa présence uniquement
Si, de sa liqueur, nous enivrons*

Chaque vers et chaque expression semble avoir deux faces : un aspect stylistique et un aspect sémantique. L'aspect phonétique forme en quelque sorte le support concret du sentiment ; il appuie le contenu sémantique. Dans toutes les langues il y a une certaine correspondance entre le son et le sens qui est régie par des règles précises. Cette correspondance, al-Ḥarrāq l'exploite au maximum, et à bon escient, dans la langue arabe.

La finesse d'esprit dans les expressions de la poésie mystique traduit en effet l'objectif du mystique : se détacher de la densité de l'image pour joindre la finesse du sens. Autrement dit, se libérer de la prison du corps pour s'envoler dans les sphères de

⁸⁵¹ *Dīwān*, poème, 38, p. 32.

⁸⁵² *Dīwān*, poème : 38, vers : 15, p. 33.

l'esprit et de l'âme. Par ce moyen linguistique, le soufi échappe à cet univers limité pour rejoindre une existence absolue.

Le poète peut créer une combinaison infinie à partir d'un nombre limité de morphèmes. Cette nouvelle combinaison appelée créativité serait abordable par le lecteur auditeur qui fait appel à d'autres composantes pour interpréter le nouveau sens mystique engendré par la composante syntaxique. Cette dernière permet une variation d'explications qui identifie le discours créatif. Ainsi, l'esthétique du discours soufi -et plus particulièrement la poésie- n'est pas exclusivement sémantique mais aussi phonétique et syntaxique. Mieux encore : la spécificité de la poésie repose sur l'harmonie de ces deux composantes (la forme et le contenu) qui garantissent son originalité.

Le style d'al-Ḥarrāq reflète avec fidélité une connaissance riche en matière de mystique musulmane et un savoir-faire poétique qui accorde beaucoup d'importance à l'aspect formel du poème et à l'esthétique des paroles. Ce choix esthétique est certainement justifié par le rôle fonctionnel de cette poésie : à savoir la mise en chant des textes.

Par ailleurs, le lecteur peut constater facilement une aisance dans le style poétique d'al-Ḥarrāq. Une aisance qui laisse entendre parfois une sorte de promptitude de réaction (*sur'at al-badīha*) et implique par conséquent la notion du *tab'* qui fait un contrepois au *takalluf* qui peut apparaître dans certaines figures d'embellissement. Cela offre un certain équilibre à son style. Nous tenons à préciser ici que le terme *aisance* ne désigne en aucun cas la fragilité ou la redondance de l'expression. Bien au contraire, l'aisance dans l'expression ḥarrāqienne est réfléchie, travaillée et embellie. Sa poésie ne serait pas une simple harangue ; et ne relève certainement pas de l'improvisation. Sa production poétique émerge plutôt d'une création entretenue au fur et à mesure de l'expérience mystique. Le texte sera ensuite ciselé finement et adapté aux chants et à la musique.

D'ailleurs, comme le précise bien Bencheikh dans sa *Poétique arabe*, la notion du « *takalluf* ne désigne pas, en effet, de manière simpliste, l'effort, l'affèterie, et encore moins le travail besogneux d'un poète lent et privé de détente. Un énoncé accusé de *takalluf* est celui qui suit la trajectoire la plus longue avant d'atteindre le sens visé. Il

s'épuise en détours, déambule et perd en efficacité »⁸⁵³. L'expérience ḥarrāqienne s'exprime aisément dans une poésie raffinée. Une poésie qui parodie les textes majeurs avec son propre style.

c) Intertextualité ou pastiche poétique

Le pastiche poétique⁸⁵⁴ (المعارضة الشعرية) est un phénomène récurrent dans la poésie d'al-Ḥarrāq et sa présence fréquente a suscité un grand débat entre les critiques et a fait l'objet de plusieurs études⁸⁵⁵. Il va de soi donc de dire un mot sur ce phénomène pour comprendre les fins et les motivations du poète. Nous n'allons pas évoquer ici la glose poétique qui est une autre forme poétique plus spécifique⁸⁵⁶ ; comme nous n'avons pas l'intention non plus de recenser ici les nombreux exemples du pastiche dans le dīwān. Notre but sera d'abord d'attirer l'attention du lecteur sur le pourcentage important de ces poèmes afin de trouver ensuite une explication à cette fréquence élevée. Le sujet s'impose donc de lui-même dans le cas de ce dīwān, sachant que cette technique poétique est présente de manière générale dans la poésie soufie⁸⁵⁷.

Muḥammad at-Tuhāmī al-Ḥarrāq a recensé un nombre important des poèmes-pastiche qui représente quasiment la moitié du dīwān (47%) dont la plupart concerne les *muwašṣaḥ*-s (83%)⁸⁵⁸. Cette pratique s'inscrit donc dans une tradition poétique bien antérieure. Dans la poésie traditionnelle al-Ḥarrāq s'inspire essentiellement d'Ibn al-

⁸⁵³ Jamal Eddin Bencheikh, *Poétique arabe*, op.cit., p. XXXI.

⁸⁵⁴ Il faut préciser ici que nous désignons par pastiche poétique un poème qui imite –partiellement ou entièrement– un autre poème-modèle. Souvent, le poète choisit le même mètre et la même rime ; et parfois des tournures similaires.

⁸⁵⁵ Voir par exemple l'étude réalisé par Muḥammad at-Tuhāmī al-Ḥarrāq : « *La Glose poétique soufie dans le dīwān d'al-Ḥarrāq* » in. 'Awārif, num. 2, Tanger, 2007, p. 82.

⁸⁵⁶ Dans la poésie française, les poèmes de glose suivent l'exemple de strophe de quatre vers et en contiennent autant qu'il y a de vers dans le poème glosé. Chacun de ces vers constitue, à son rang, le quatrième vers de chacune des strophes de la glose (voir : <http://www.pandesmuses.fr/2016/06/L8-la-glose>). Cela correspond plus au moins à l'art des *mulā'abāt* ; sauf que dans la poésie arabe il s'agit d'un quintil au lieu d'un quatrain ; nous verrons cela de manière détaillée dans la partie analytique de cette étude.

⁸⁵⁷ Très fréquent dans la poésie mystique de manière générale, ce phénomène a engendré un nouveau sous-genre poético-mystique qui consiste à parodier la *tā'iyya* d'Ibn al-Fāriḍ sur la même rime par plusieurs poètes ; on lui donne le nom de *tā'iyyāt*.

⁸⁵⁸ Voir Muḥammad at-Tuhāmī al-Ḥarrāq : (المعارضة الشعرية الصوفية في ديوان الشيخ محمد الحراق) : « *La Glose poétique soufie dans le dīwān d'al-Ḥarrāq* » in. 'Awārif, num. 2, Tanger, 2007, p. 88.

Fāriḍ ; quant au domaine du *muwašṣah*, l'influence d'Abū al-Ḥassan aš-Šuštārī ne laisse aucun doute alors que dans les textes du *zağal* les chants arabo-andalou laissent fortement et de manière évidente leur empreinte.

Pour mieux comprendre le concept du poème-pastiche, il faut d'abord préciser que chaque texte part d'une production antérieure. De ce point de vue, nous ne pouvons pas parler d'un *degré zéro* dans la production littéraire. Dans sa propre création, chaque poète s'inspire, consciemment ou inconsciemment, de tournures, d'idées ou de formes employées dans d'autres poèmes. En se référant à une base de connaissances requises, la création d'un pastiche consiste ainsi à reproduire autrement l'esthétique du poème ; autrement dit, le réaliser avec ses propres mécanismes et son propre style – étant donné que le mètre, la rime et le thème sont les mêmes. Le poète y fait appel à sa mémoire, interroge ses connaissances et dialogue en permanence avec son héritage et ses acquis. Dans sa composition poétique, al-Ḥarrāq construit son texte en proposant des alternatives sans tomber toutefois dans une rupture avec les textes antérieurs. Il confronte les textes-modèles sans crainte ni hésitation. Ainsi, nous pouvons apercevoir en cet acte littéraire une sorte de défi qui impose au poète d'assumer les conséquences de cet engagement⁸⁵⁹. En choisissant de composer sur un poème-modèle, le poète exprime son admiration pour le texte originel tout en le défiant ; voire même en le surpassant.

Les exemples sont donc nombreux, nous nous bornerons ici à deux illustrations qui nous semblent représentatives. Le premier c'est le poème 10 :

كم تيممتي بورد الخذ والبلج وكلمت كيدي بطرفها الغنج

Que de fois, par son éclat

et le rose de ses joues, elle m'ensorcela

*Que de fois, par un regard coquin, elle m'affligea*⁸⁶⁰

مليحة قد رمت عن قوس حاجبها بأسهم صنعت من رونق الدعج

⁸⁵⁹ Le poète s'engage à suivre la forme extérieure du poème (mètre, rimes...) voire même à adopter la même thématique traitée dans le poème imité.

⁸⁶⁰ Le mot *kallamat* (كلمت) ici du verbe *kallama* (كلم) signifie à la fois *converser* et *faire souffrir*. La combinaison des deux sens semble être intéressante dans ce vers en intensifiant le sens par la réduction des mots. Nous pouvons voir en cette expression un outil rhétorique faisant partie des figures d'embellissement et que l'on appelle *tawriyya*.

*Sublime, elle lança de l'arc de ses sourcils,
Des flèches taillées d'une beauté indocile*

Qui nous rappelle le célèbre poème d'Ibn al-Fāriḍ sur le même thème, le même mètre et la même rime :

ما بين معترك الأحداق والمهج أنا القتل بلا إثم ولا حرج⁸⁶¹
ودعت قبل الهوى روي لما نظرت عيناى من حسن داك المنظر البهج

*Sur le champ de bataille où les yeux et les cœurs se livrent de cruels combats,
je péris, sans avoir commis la faute la plus légère.*

*A peine l'éclat de cette beauté merveilleuse eut-il frappé mes regards,
avant même d'éprouver de l'amour, je me suis écrié : C'en est fait de moi !⁸⁶²*

Les deux poèmes sont composés sur le même mètre (basīṭ) sur la même rime ġ (ج) et traitent du même sujet, l'amour mystique. L'apport d'al-Ḥarrāq concerne donc le style ; il s'agit ici d'intensifier les figures d'embellissement comme nous pouvons le constater avec l'utilisation de *tawriyya* par le mot *kallama* (كَلَّمَ).

Le deuxième exemple concerne le *muwašṣaḥ* (45) sur le thème de la *ḥamriyya* et qui commence ainsi :

قبل خمر الذنآن والكروم والعصر

*Avant le bon cru scellé en conservation
Le foulage des grappes et leur création⁸⁶³*

أشرقت في الجنآن شمس هذا الخمر

⁸⁶¹ *Dīwān* b. al-Fāriḍ, éd. Dār al-kutub al-'ilmiyya, Beyrouth, 2007, t.2, p. 84.

⁸⁶² Traduction de *L'Éloge du vin* (al-ḥamriyya). Poème mystique de Omar Ibn al-Fāriḍ et son commentaire par Abdalghani an-Nābolsī, traduit de l'arabe avec la collaboration de Abdelmalek Faraj, et précédé d'une étude sur le soufisme et la poésie mystique musulmane. (avec la collaboration d'Émile Dermenghem). Paris, Vége, 1931

⁸⁶³ Ce vers nous rappelle également un autre poème d'Ibn al-Fāriḍ (voir son *dīwān*, *op.cit.*, t. 2, p. 245) :

شربنا على ذكر الحبيب مدامة سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم
لها البدر كأس وهي شمس يديرها هلال وكم يبندو إذا مزجت نجم

Le vin dans la poésie soufie symbolise l'amour divin perpétuel, qui ne connaît ni les limites du temps ni les orées des lieux. Ainsi, l'effet de ce vin agit même avant la création des vignes et le foulage des raisins.

*Il s'élève dans mon esprit
Un vin tel un soleil qui brille*⁸⁶⁴

Et qui dévoile une inspiration claire du poème d'Abū al-Ḥasan aš-Šuštārī qui commence ainsi :

قبل كون الزمان وجود السكر⁸⁶⁵
أسكرتني بدان الهوى والخمر

*Avant la création des temps et l'existence de l'ivresse
Je m'enivrai déjà d'amour et de vin*⁸⁶⁶

Nous pouvons dire, après une lecture attentive, que dans ses textes pastiches al-Ḥarrāq renvoient à d'autres poèmes célèbres sans tomber dans une imitation aveugle ou dans une ruminant lassante. Bien au contraire, ces textes font écho à des moments-clé dans le cheminement mystique tout en proposant des alternatives esthétiques propres au style du poète.

C'est ainsi que les textes-pastiches d'al-Ḥarrāq, tout en faisant appels aux autres textes dans la littérature classique et mystique, gardent une certaine particularité dans le style et dans le savoir-faire poétique. Par ailleurs, cette technique laisse entendre une sorte de filiation et de reconnaissance envers ses prédécesseurs ; ce qui correspond pleinement à l'éthique mystique.

Ceci dit, dans la pratique de la glose, al-Ḥarrāq ne se limite pas aux textes de langue littérale (الفصحى) qui concerne le *qaṣīd* et le *muwašṣaḥ* ; mais elle touche également les textes du *zağal*. Le champ d'inspiration s'étend ainsi au-delà des textes mystiques pour s'inspirer des textes de la poésie profane. Et cela concerne plus particulièrement les textes des chants tirés de l'héritage arabo-andalou. At-Tuhāmī al-

⁸⁶⁴ C'est-à-dire la naissance de cette lumière éclatante du soleil émanant de l'Orient (أشرقفت). Le soleil, source de cette lumière transcendante, le vin et son effet extatique symbole de l'état spirituel, permettent à l'amant l'accès aux sciences ésotériques. Selon ce vers, l'irradiation a précédé toute création et toute connaissance et d'harmonie amenant l'adorateur vers une sorte d'interattraction avec l'univers pour célébrer cette unicité justement.

⁸⁶⁵ *Dīwān 'Abī al-Ḥasan aš-Šuštārī*, présentation, étude et commentaire : Muḥammad al-'Adlūnī et Sa'īd 'Abū al-Fuyūḍ, éd. Dār at-ṭaqāfa li-n-našr wa t-tawzī', 1^{ère} édition, Casablanca, 2008, p. 125.

⁸⁶⁶ Traduction de l'auteur de ces lignes.

Wazzānī rapporte une anecdote qui nous montre une des circonstances dans laquelle le Šayḥ a composé un autre poème-pastiche (texte : 55) et la façon dont il a procédé pour sa création. En effet, al-Ḥarrāq s'est inspiré pour composer ce poème d'un chant : « Un jour il écouta les chanteurs interprètent alors le poème : « *Le matin comme un noble qui laissa traîner son dībāğ* »⁸⁶⁷. En écoutant les chanteurs l'interpréter, il tomba sous le charme et entra en transe jusqu'à ce qu'il faillit perdre son turban. Il récompensa alors les chanteurs et trois jours après il leur montra son nouveau poème sur le mètre du « aṣ-ṣubḥ ka-šarīf arḥā dyūlū... » ; Mais qui porte tout de même une dimension mystique. Le poème commence ainsi :

صافي الحبيب تظفر بابدیع نوارو وتحوز من بهاه إيمارا⁸⁶⁸

Sois fidèle à l'Aimé tu jouiras de Ses lueurs

Et de Sa splendeur tu obtiendras des augures

Les disciples lurent ce nouveau poème sur les même modes musicaux du poème précédant et leur apparut plus fin et plus sublime. Le Šayḥ ordonna alors d'apporter les instruments pour l'interpréter. Le poème rencontra un succès sans égal aussi bien dans le milieu des savants, que dans les milieux des hommes de lettres et des soufis »⁸⁶⁹. La poésie de Sīdī Muḥammad Ḥarrāq était si belle et raffinée que le Šayḥ *al-ğamā'a* de Fès (la suprême autorité locale en législation islamique), sīdī 'Ahmad b. al-Ḥayyāt, dira de lui : « Il est Ibn al-Fāriḍ... je dirais même, meilleur qu'Ibn al-Fāriḍ »⁸⁷⁰. Dans ce genre poétique *zağal*, al-Ḥarrāq mystifie le sujet du texte originel ; il le couvre d'une dimension spirituelle en sacralisant ses propos et en intensifiant le sens.

Encore une fois, les circonstances viennent confirmer ce rapport étroit qui lie la composition poétique d'al-Ḥarrāq au chant et à la musique. Et c'est justement sur ce rapport étroit qui lie la poésie à la musique chez al-Ḥarrāq que nous allons conclure ce chapitre par quelques lignes sur le *samā'*.

⁸⁶⁷ Al-Wazzānī at-Tuhāmī, *az-Zāwiya*, op.cit., p. 143.

⁸⁶⁸ *Dīwān*, poème : 55, vers : 1, p.44

⁸⁶⁹ Voir également : Skireğ 'Abd as-Salām b. Ahmed at-Tiṭwānī, *Nuzhat al-i'ḥwan*, p. 143.

⁸⁷⁰ Amin Chaachoo, *La Musique hispano-arabe : al-'āla*, op.cit. p. 145.

d) le *samā'* : l'art de l'extase spirituel

Nous avons mentionné plus haut que la communauté andalouse plongeait –après son exil au Maghreb- dans une nostalgie profonde pour son passé glorieux. Les andalous s'attachaient tant à leurs traditions musicales qui prenaient au fur et à mesure des couleurs mystiques. La culture arabo-andalouse orientait ainsi le goût littéraire et musical des artistes. Trois siècles après l'exode andalou, les poèmes et les chants gardaient toujours une authenticité immuable. Imprégné de cet héritage poético-musical, al-Ḥarrāq poursuivait la même lignée artistique. Il est important de mentionner ici l'importance d'une œuvre qui marquera de manière décisive l'histoire de la musique andalouse au Maghreb : *Kunnāš* al-Haïk. Cette œuvre majeure « mêle poésie mystique et musique. Dès le prologue al-Hayek évoque la jouissance toute intérieure et la gratification dont bénéficie celui qui fait honneur au *samā'*. En outre, la bonne santé du corps, dit-il, se trouve à son tour tributaire de son influx spirituel »⁸⁷¹. Al-Ḥarrāq aurait eu une quinzaine d'années quand cette œuvre parut pour la première fois au Maroc. Or, nous ne disposons encore d'aucun document attestant d'une éventuelle rencontre ou filiation artistique entre les deux maîtres. Quoi qu'il en soit, la production poétique d'al-Ḥarrāq s'inscrit clairement dans la continuité de l'héritage andalou compilé par al-Ḥā'ik. Le travail d'al-Ḥarrāq tisse un lien ininterrompu entre l'apport andalou et la pratique musico-poétique au Maghreb. Cette pratique garantissait, par ailleurs, une vraie connexion entre les origines de cet héritage traditionnel et l'ouverture à d'autres horizons ; notamment dans les milieux mystiques.

Du point de vue thématique, la poésie andalouse était souvent accusée de propos débauchés. La poésie mystique va donner à cet héritage andalou une dimension sacrée tout en conservant les aspects formels. Cependant, les soufis composaient et chantaient leurs poèmes, en employant parfois un langage codé souvent inaccessibles pour les gens du commun. Et pourtant, cet art rencontra un succès sans faille auprès de toutes les classes sociales grâce à sa mélodie qui chavire les esprits.

Ainsi, la poésie mystique sera intimement liée au chant et à la musique depuis le grand *waššāḥ* mystique aš-Šuštārī. Parler de la poésie mystique nous amène à parler

⁸⁷¹ <http://alsimsimah.blogspot.com/2013/02/le-soufi-muhammad-al-harraq-m1845-son.html> / réalisé par : Tarik Bengarai sous la direction du Professeur Pierre Lory.

donc d'un art plus spécifique qu'est le *samā'*⁸⁷². La pratique du *samā'*, accomplit un rôle similaire au *dīkr* (invocation) « car l'écoute de la musique ou du chant a pour effet de réactualiser chez l'être humain le Pacte originel, de faire résonner en lui la parole primordiale »⁸⁷³. Nous devinons que la poésie mystique ici est destinée à l'écoute et non pas à la lecture. D'ailleurs, nous lisons à la fin du quatrième chapitre de ce manuscrit (النور اللامع البراق في ترجمة الشيخ الحراق) « An-Nūr al-lāmi' al-barrāq fī tarġamat aš-Šayḥ al-Ḥarrāq » qui rassemble la poésie d'al-Ḥarrāq : *ici prend fin le samā' bi-fadli l-Lāh* « intahā as-sam' avec la grâce de Dieu »⁸⁷⁴ ; comme si l'auteur voulait insister sur l'aspect vocalique de cette poésie et la lier à l'art du *samā'*.

Nous n'allons pas exposer ici les interminables débats sur la légitimité du *samā'* du point de vue religieux entre soufis et juristes. Plusieurs études sont consacrées à ce sujet. Cependant, nous évoquerons le lien étroit qui relie la poésie mystique au *samā'*. A ce propos l'avis d'al-Ġazālī sur cette question nous semblent très intéressante dans la mesure où son jugement ne concerne pas le *samā'* lui-même mais plutôt l'intention de celui qui le pratique car « la musique et les séances de *samā'* ne sont ni bonnes ni mauvaises en soi ; c'est la disposition intérieure et le niveau d'écoute de l'éditeur qui font qu'elles vont dans un sens ou dans un autre »⁸⁷⁵. Par ailleurs, et selon Éric Geoffroy, « toute l'ambiguïté du *samā'* est résumé dans la parole de Šiblī « le *samā'* est en apparence une source de trouble, mais il recèle un grand enseignement spirituel »⁸⁷⁶.

Nous retenons de ces propos que l'art du *samā'* est une forme artistique qui aide à la circulation du discours mystique, à véhiculer ses propos auprès d'un auditoire plus élargi. Les paroles poétiques s'embellissent de la voix et des sonorités pour porter le sens et mettre en valeur le sujet traité. Grâce au *samā'*, le *musammi'*⁸⁷⁷ peut toucher le cœur puisque les propos du texte relèvent de la science des goûts (*'ilm 'adwāq*) et du

⁸⁷² Le terme *samā'* veut dire : « ce qu'on entend », audition musicale, [dans le lexique musical traditionnel, il désigne une sorte de] concert spirituel ou une musique religieuse basée essentiellement sur la voix. Voir : « *La Musique classique du Maghreb* », Mahmoud Guettat, éd. Sindbad, Paris, 1980, p. 371.

⁸⁷³ Éric Geoffroy, *Le Soufisme, la voie intérieure de l'Islam*, op.cit., p. 260.

⁸⁷⁴ Dernière page du quatrième chapitre du manuscrit « an-Nūr al-lāmi' » numéro 2602.

⁸⁷⁵ Éric Geoffroy, *ibidem*, op.cit., p. 263

⁸⁷⁶ Propos cité par 'Abd al-Wahhāb Ša'rānī dans : *al-Anwār al-qudsiyya fī ma'rifat qawā'id aš-šūfiyya* (الأنوار القدسية في معرفة قواعد الصوفية), présentation et étude critique : Ṭāha 'Abd al-Bāqī Surūr et as-Sayyid Muḥammad 'Id aš-Šāfi'ī, éd. Dār al-Ġarb al-islāmī, t. II, première édition, Beyrouth, 1998, p. 180.

⁸⁷⁷ Celui qui pratique le *samā'* ; on l'appelle également *mūla'* et *munšid*.

savoir gnostique et sont interprétés dans des mélodies charmantes. Nous pouvons même dire que le *samā'* est pour la poésie mystique ce que la psalmodie est pour le Coran. Le *samā'* est la version sonore des textes mystiques ; il est la « récitation des poésies soufies selon les modes musicaux andalou-marocains qui suit des méthodes spécifiques dans le rythme et le chant et qui a pour buts des raisons éducatives et spirituelles liées aux enseignements soufis »⁸⁷⁸. L'art du *samā'* constitue ainsi l'âme du texte mystique.

Du point de vue artistique, cette pratique a permis à la musique andalouse de conserver sa forme mélodique originelle ; c'est aussi grâce à ces cercles du *dīkr* que cet art « *samā'* » a surmonté les affres du temps et de l'oubli. Les séances de *samā'* se déroulent généralement dans les mausolées qui regorgeaient de disciples qui affluaient des quatre coins du pays. Et c'est bien cette pratique qui fera d'al-Ḥarrāq le chantre du soufisme ; son apport à la poésie musicale au Maroc sera considérable.

Sur le plan personnel, le chant et la musique aident le disciple à gravir les échelons des états d'âme et à atteindre le stade des manifestations ; c'est-à-dire « à franchir l'état de l'épanouissement et de la beauté pour accéder aux états de l'anéantissement et de l'annihilation dans la majesté et les sublimités divines »⁸⁷⁹. Le *samā'* est ainsi vu comme méthode artistique dans la pratique des enseignements mystiques. Ġalāl ad-Dīn ar-Rūmī disait à ce propos : « plusieurs chemins mènent vers Dieu ; et moi j'ai choisi celui de la danse et de la musique »⁸⁸⁰.

L'ouvrage de référence sur la biographie et l'héritage littéraire d'al-Ḥarrāq *al-Nūr al-lāmi'* atteste que celui-ci : « excellait merveilleusement en musique, il a même créé une musique unique dans le genre, comme en témoignaient ses contemporains »⁸⁸¹. Il était attentif et sensible à la poésie et à la musique andalouse, al-Ḥarrāq composait quelques poèmes du *muwašṣaḥ* et jouait le luth « Il s'ingéniait à transformer des poèmes qui expriment une beauté naturelle en des poèmes qui expriment une beauté surnaturelle

⁸⁷⁸ Muḥammad Tuhami al-Ḥarrāq, « L'Invocation des instruments, lumières sur l'influence de l'art de *samā'* sur la mystification de la musique andalou-marocaine », in revue '*Awārif*', numéro 3, imprimerie ALTOPRESS, Tanger, 2006, p. 101.

⁸⁷⁹ Tribaq Ahmed, « Lumières sur un texte soufi sur le sujet de *samā'* », in. Collectif : *La Sagesse et les arts islamique*, éd. Dār al-Qubba az-Zarqā', Marrakech, 1^{ère} édition, 2000, p. 100.

⁸⁸⁰ Michel Rondon, *Mawlānā Ġalāl ad-Dīn ar-Rūmī, le soufisme et la danse*, Sud édition, Tunis, 1980, p. 156.

⁸⁸¹ <http://alsimsimah.blogspot.com/2013/02/le-soufi-muhammad-al-harraq-m1845-son.html> / réalisé par : Tarik Bengarai sous la direction du Professeur Pierre Lory.

qu'il sentait sans la voir »⁸⁸². C'est ainsi qu'il fut à l'origine de plusieurs répertoires de la musique andalouse très connus et répandus au Maghreb. Les musicologues le comptent parmi les trois plus grands poètes, avec aš-Šuštari, et Ibn l-Fāriḍ, répertoriés dans le *Kunnāš* d'al-Haïk : l'œuvre-référence de la musique arabo-andalouse⁸⁸³.

« Al-Ḥarrāq était aussi un grand poète attentionné et sensible à la culture Andalouse. Il jouait le luth et excellait en musique andalouse. C'est ainsi qu'il fut à l'origine de plusieurs répertoires de cette musique très connue au Maroc »⁸⁸⁴.

Al-Ḥarrāq fonda la *zāwiya al-ḥarrāqiyya* qui, avec sa concurrente la *zāwiya ar-raysūniyya*, se lança dans l'éducation et transmission des valeurs mystiques par le chant⁸⁸⁵ ; elle développa ainsi une vraie tradition musicale dans les milieux artistiques qui se perpétua sur l'ensemble du pays et jusqu'à nos temps. La *zāwiya ḥarrāqiyya* organisait toujours les séances de *samā'* de manière régulière. Intime par la vision et commune par la pratique, l'expérience du *samā'* aurait pour but de « mobiliser toute l'affectivité, par la musique, la psalmodie et le geste, dans un mouvement d'ensemble rythmée au service de l'abandon à Dieu »⁸⁸⁶.

Lors de ces séances nous assistons au phénomène du *wağd* ; une caractéristique de la pratique mystique.

Le terme *wağd* est assez ambigu car il signifie à la fois *amour*, *douleur* et plus globalement une passion exprimée dans une sorte d'euphorie spirituelle. Le terme est tiré de la racine « w.ğ.d. » qui signifie *trouver*. Plus spécifiquement, dans la référence mystique ce terme désigne « celui qui a trouvé Dieu ». En effet, nous pouvons considérer le *wağd* comme un état d'âme extatique qui s'exprime par l'exaltation des émotions. Par le biais du *samā'* le mystique pratique le « *tawāğud* » (demande du *wağd*)

⁸⁸² <http://alsimsimah.blogspot.com/2013/02/le-soufi-muhammad-al-harraq-m1845-son.html> / réalisé par : Tarik Bengarai sous la direction du Professeur Pierre Lory.

⁸⁸³ Voir *La Musique arabo-andalouse*, éd. Cité de la musique/Actes Sud, 1995, p. 51.

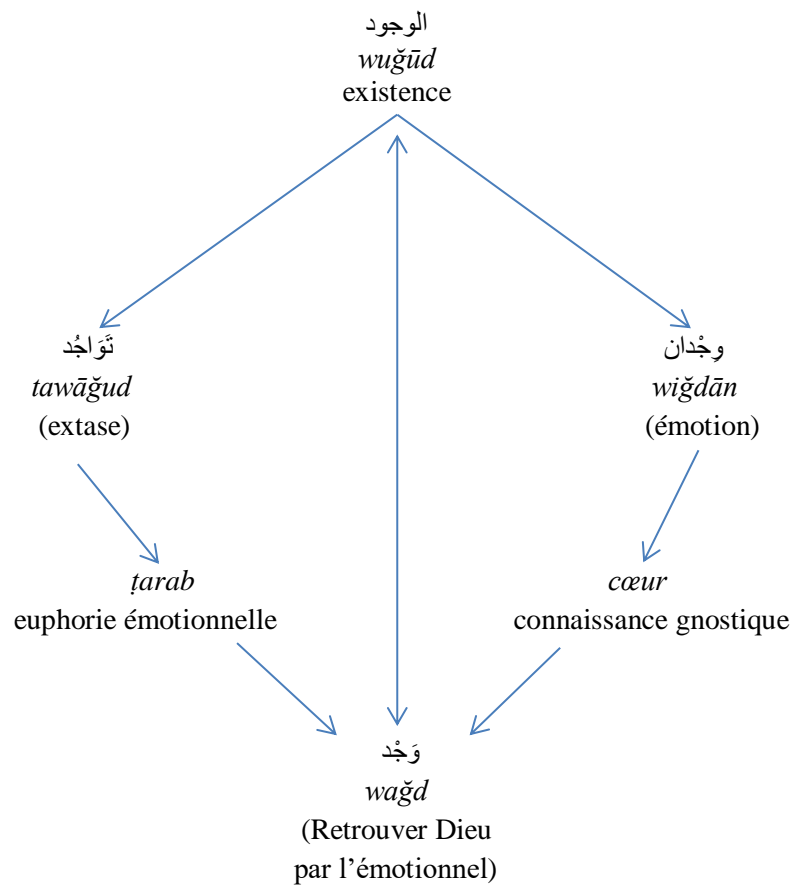
⁸⁸⁴ <http://alsimsimah.blogspot.com/2013/02/le-soufi-muhammad-al-harraq-m1845-son.html>

⁸⁸⁵ Muḥammad Tuhami al-Ḥarrāq, « L'Invocation des instruments, lumières sur l'influence de l'art de *samā'* sur la mystification de la musique andalou-marocaine », in revue '*Awārif*', numéro 3, imprimerie ALTOPRESS, Tanger, 2006, p. 111.

⁸⁸⁶ Jean Chevalier, *Le Soufisme et la tradition islamique*, éd. Cultures, arts, loisirs, Paris, 1974, p. 233.

pour pouvoir justement atteindre le *wağd* : l'extase émotionnelle qui mène vers les retrouvailles avec le Bien-Aimé.

Cette expérience mystique peut se pratiquer de différentes manières : individuelle grâce à la réflexion contemplative ; ou bien en groupe dans le cadre des séances du *samā'* appelées également dans le langage soufi « *mawāğīd* » : chants de l'amour-passion. Le fait du *wağd* entretient un rapport d'interaction et d'harmonie avec l'univers :



Le *wağd* est au cœur de l'expérience mystique, il s'agit ici d'un exercice spirituel et mental car il illustre « un état émotionnel spécifique que le disciple éprouve par le biais d'un sentiment intérieur et de ce qui lui provient d'actes ésotériques »⁸⁸⁷. C'est bien par le biais du *wağd*, que le soufi passe de la conscience intellectuelle pour s'ouvrir sur une conscience émotionnelle. Cela lui permet de se libérer du monde matériel pour

⁸⁸⁷ Fāṭima Fu'ād, (as-Samā' 'inda Šūfiyyat al-Islām), *As-samā' chez les mystiques de l'Islam*, éd. al-Hay'a al-miṣriyya al-'amma li-l-kitāb, Le Caire, 1997, p. 61.

rejoindre le monde spirituel par *l'annihilation*. Celle-ci permet au mystique de surpasser la nature humaine limitée dans le temps et dans l'espace pour accéder au monde éternel. L'art du *samā'* aurait ainsi pour rôle d'élever les esprits vers des états sublimes. Cela rejoint et confirme les propos d'al-Ġazālī que nous avons cité plus haut : la musique dans le cercle mystique n'est pas un but en soi mais un moyen pour atteindre l'objectif : se libérer du monde matériel pour rejoindre le monde spirituel.

Grâce au *samā'* la conception mystique d'al-Ḥarrāq passe d'une simple purification de l'âme à une vraie thérapie artistique. Sa conception mystique s'appuie sur des éléments esthétiques et se pratique dans un cadre artistique (s'imprégner pour y arriver). La poésie chantée constitue, dans ce contexte, le pont de passage vers le monde de l'amour et des félicités. En effet, les effets du *wağd* se manifestent sur le corps. C'est dans ce sens qu'al-Qušayrī rapporte les paroles d'un soufi en disant : « le *samā'* fait naître dans le cœur un état que l'on appelle le *wağd*, ce *wağd* se manifeste sur les membres du corps »⁸⁸⁸. Sans oublier que le textuel se confond avec le corporel car « le plaisir du texte, c'est ce moment où mon corps va suivre ses propres idées – car mon corps n'a pas les mêmes idées que moi »⁸⁸⁹. Les effets du *wağd* sur le corps peuvent parfois déboucher sur des scènes spectaculaires. Al-Ḥarrāq assume complètement cet état qui s'empare des mystiques lors de leur séances de *samā'* ; un état qui peut paraître étrange pour les gens extérieurs :

فَتَرَقُّصُوا طَرَبًا عَلَى لَذَائِهِمْ وَتَوَاجَدُوا فِيهِ بِذَلِكَ وَصَاخُوا⁸⁹⁰

Quand d'euphorie et de plaisir ils dansaient

Ils entraient en transe et de joie criaient

رَاخُوا بِأَفْضَلِ حَالَةٍ إِذْ أَصْبَحُوا وَلَهُمْ بِأَفْرَاحِ الْمَحَبَّةِ رَاحُ

On jouit d'allégresse au petit matin

Et pour les joies d'amour, on sert le vin⁸⁹¹

⁸⁸⁸ al-Qušayrī, *La Lettre qušayrite en science soufi*, (al-Risāla al-qušayriyya fī 'ilm at-tašawwuf), étude critique : Ma'rūf Zrīq et 'Alī 'Abd al-Ḥamīd Baltaġī, éd. Dār al-Ġīl, Beyrouth, sans date de publication, p. 61-64.

⁸⁸⁹ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, éd. Du Seuil, Paris, 1973, p. 27.

⁸⁹⁰ *Dīwān*, poème 19, vers : 5-6, p. 22-23.

⁸⁹¹ Dans ce vers, l'allitération de la consonne (ح) est mentionnée quatre fois ce qui, soit précédée soit suivie d'une voyelle longue, laisse entendre une joie intérieure.

En pratiquant l'art du *Samā'*, le *musammi'* et *mustami'* (le chanteur et l'auditeur) espèrent monter les échelons et se débarrasser des liens intermédiaires qui les attachent au bas-monde pour atteindre l'audition harmonieuse de l'univers. En écoutant les belles paroles et les sons mélodieux, le *mustami'* s'intègre complètement dans l'existence pour comprendre, à travers les sons, le sens de son existence grâce de Dieu, par Dieu et pour Dieu. C'est bien là une pratique savante des *gens de la singularisation* « 'ahl at-tafrīd » qui se libèrent par cette pratique de toutes les chaînes [du bas-monde]⁸⁹².

L'art du *samā'* constitue ainsi un des aspects formels qui encadrent la poésie mystique. L'interprétation musicale de ces poèmes est un support esthétique qui embellit le discours mystique et facilite son accès aux cœurs des disciples. C'est bien cette pratique qui ouvre les portes du *barzah* comme le décrit Al-Ḥarrāq clairement dans le vers suivant :

لم نزل من فرط وجدى برزخ البحرين⁸⁹³

Je débordais alors tellement d'éréthisme

*Qu'on aurait dit deux mers séparées d'un isthme*⁸⁹⁴

L'isthme *barzah* représente un stade spirituel important dans le cheminement soufi, c'est le *monde des manifestations* ('ālam as-Ṣuhūd) dont on a accès justement par le biais du *wağd*. L'art du *samā'* contribue ainsi à l'animation des activités mystiques. Autrement dit, il n'est une pratique accessoire mais bien un acte spirituel qui mène vers les stations supérieures.

Il est important de dire un mot ici sur l'influence de cette pratique sur le reste du monde arabe. Les chants soufis ont plus particulièrement « contribué à la communication de l'enseignement de cette voie soufie vers d'autres horizons, les

⁸⁹² As-Sarrāğ aṭ-Ṭūsī, *al-Luma'*, étude 'Abd al-Ḥalīm Maḥmūd et Ṭāha 'Abd al-Bāqī Surūr, éd. Dār al-kutub al-hadīṭa, Egypte, 1960, p. 350.

⁸⁹³ *Dīwān*, poème 52, vers : 5, p. 42.

⁸⁹⁴ Isthme ou *barzah* est le lieu intermédiaire et la limite entre deux mondes. Cela fait allusion au verset 20/ sourate *al-Raḥmān* : « Entre elles un *barzah*, elles ne peuvent se rejoindre ». Le *barzah* dans ce verset est une ligne de démarcation entre deux mers, mais aussi entre la vie et la mort. Ici, il désigne la ligne de démarcation entre le monde exotérique et le monde ésotérique. Dans le langage mystique, ce terme prend une importance particulière puisqu'il signifie l'âme suprême et le monde des idéaux parce qu'il sépare les corps denses de l'esprit abstrait (voir *Le Dictionnaire soufi*, p. 42).

derviches de la Turquie, entre autres, se sont beaucoup inspirés de l'œuvre poétique et musicale d'al-Ḥarrāq »⁸⁹⁵.

Par ce choix, le projet d'al-Ḥarrāq aurait atteint son objectif. Enseigner le soufisme par l'art du *samā'* serait donc la meilleure méthode pour transmettre les valeurs spirituelles en couvrant un public plus large.

Les aspects formels de la poésie ḥarrāqienne représentent des composants intégrants de la création poétique et forment l'essence de l'expérience mystique. Ce sont donc des éléments qui lient l'esthétique au fonctionnel pour donner un texte harmonieusement solide et cohérent.

⁸⁹⁵ Voir <http://alsimimah.blogspot.com/2013/02/le-soufi-muhammad-al-harraq-m1845-son.html> / réalisé par : Tarik Bengarai sous la direction du Professeur Pierre Lory.

Annexe II

Photographies historiques de la *zāwiya al-ḥarrāqiyya*

Les Images datent de la 1^{ère} moitié de XIX^{ème} siècle ; elles sont extraites du livre : *Tétouan : Cité marocaine aux racines andalouse*, d'Abensur, Philip, éd. Alan Sutton, Saint-Cyr-sur-Loire, 2010.

Chapitre II

La répétition dans la qaṣīda

Procédés métriques et procédures rythmiques

Il passe [...] dans le discours du poète un esprit qui en meut et vivifie toutes les syllabes. Qu'est-ce que cet esprit ? J'en ai senti quelquefois la présence ; mais tout ce que j'en sais, c'est que c'est lui qui fait que les choses sont dites et représentées tout à la fois ; que dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les vit et l'oreille les entend, et que le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est encore un tissu d'hiéroglyphes entassés les uns sur les autres qui la peignent.

Diderot, « Lettre sur les sourds et muets »,
éd. J. Chouillet, in *Œuvres complètes en cours* (DPV),
t. IV, Paris, Hermann, p. 169.

Introduction : métrique, rythme & poésie traditionnelle.

Qui dit rythme, dit répétition. La répétition évoque la régularité, l'alternance et la périodicité. Dans un texte littéraire, ce concept se manifeste plutôt dans la fréquence, la succession et la récurrence. A partir de cette vision, nous pouvons dire que la répétition est techniquement la base de tout rythme. Dans un discours littéraire, le rythme se crée à partir d'une récurrence de phonèmes ou d'une périodicité de schèmes, identiques ou composés, pour créer une sorte de cadence ordonnée et précise de sons et de sens.

Le rythme serait donc, dans son aspect le plus général et le plus basique, une répétition simple ou composée. Or, quand il s'agit du domaine linguistique, cette dernière peut prendre plusieurs aspects : formelle, quantitative, sémantique ou encore phonétique.

Nous l'avons compris, le rythme n'est pas restreint à la versification ou à la métrique, mais s'étend à tous les aspects du discours jusqu'aux aspects de la langue les plus subtils.

Dans le discours littéraire, le rythme ne peut être considéré comme un simple accessoire ou un supplément esthétique et encore moins réduit à une simple technique à appliquer. On ne peut donc s'en passer lors d'une analyse d'un texte littéraire. Tout ce qui est objet de langage cède systématiquement, d'une façon ou d'une autre à la loi du rythme. Celui-ci n'est, par conséquent, pas réservé à la poésie. Cependant, il prend une importance particulière dans certains genres littéraires plus que dans d'autres, et notamment dans le genre poétique où il atteint son apogée de par sa nature mesurée elle-même liée au chant et aux paroles.

Le but de cette analyse rythmique serait donc de lier les techniques d'analyse aux enjeux qu'elles impliquent. Vu ainsi, le rythme ne serait pas un simple accessoire facultatif ou un aspect formel comme il est souvent représenté, mais une technique qui influe la construction du texte poétique faisant ainsi partie intégrante de son identité littéraire. En effet, le rythme s'avère un élément indispensable au texte littéraire et plus particulièrement en ce qui concerne le texte poétique ; et il collabore ainsi à la formation sémantique du texte.

Au premier abord, le rythme peut paraître subjectif et les jugements qui le concernent peuvent s'avérer personnels. Cependant, dans une analyse textuelle, les caractéristiques restent démontrables et reposent sur une technicité plutôt objective. Des outils, comme la métrique et la rhétorique, nous aident à entrevoir concrètement certaines qualités rythmiques dans un texte.

Le rythme ne peut être une forme schématique sémantiquement vide. Au contraire, il apporte, ou plutôt il s'adapte au sens du texte et enrichit sa dimension esthétique. Ainsi, nous pouvons dire que tout ce qui est rythmique émerge du sémantique ; du moins dans la production littéraire. Le rythme n'est pas un accessoire. Le lien entre le rythme et le sens est fort ; les deux éléments sont indissociables et complémentaires. Une analyse littéraire, et plus particulièrement poétique, ne doit pas négliger la dimension rythmique. Bien au contraire, elle doit la valoriser pour mieux comprendre le discours créatif dans son ensemble. C'est-à-dire, en prenant en compte tous ses éléments.

A l'aide de la métrique, le poète organise, choisit et crée son propre rythme. Mieux encore, nous pouvons dire que chaque texte a son propre rythme et qu'il y a autant de rythmes que de textes. Cela relève du choix des sons, des formes lexicales et syntaxiques ou encore du choix de la structure syllabique qui marquent le timbre personnel de chaque auteur.

Toutes les définitions veulent que le rythme soit d'abord et avant tout une sorte de régularité, d'organisation et d'alternance des sons dans un discours précis. Cependant, la symétrie des pieds et la mesure des syllabes dans le texte poétique ne sont que la partie apparente d'une structure plus complexe que l'on imagine. Un rythme peut subir une perturbation voire même une dissymétrie organisée et voulue. Si la prosodie est l'art de la composition métrique, le rythme reste une affaire personnelle, intimement lié au goût du créateur. Par ailleurs, chaque mètre peut être propre à chaque discours et soumis à des circonstances étroitement liées au sens et à la structure de chaque texte. Le rythme demeure sans doute : « une forme d'organisation, et une organisation d'une

forme »⁸⁹⁶. Autrement dit, le rythme langagier est un retour phonétique et/ou sémantique perceptible donnant un aspect esthétique au discours littéraire.

Au commencement, le saġ' :

Le rythme commence avec un son, une fréquence de sons. Les devins arabes rimaient les fins de leurs phrases dans leurs discours et prêches. Cet art s'appelle des paroles rimées et cadencées « الكلام المسجوع ». Le procédé lui-même, appelé *saġ* (السجع) ; relève d'une sorte de composition langagière organisée en séquences rimées. Cependant, il s'agit bien là d'une composition en prose rimée qui ne relève pas du genre poétique, et qui n'obéit pas non plus aux règles de la métrique⁸⁹⁷. Cette pratique donnera néanmoins naissance, selon les critiques, à la première forme métrique arabe : le mètre du *raġaz*.

La pause sonore qui timbre la fin de chaque phrase lui procure une qualité phonétique attractive. Cela donne un certain rythme à l'énoncé et le retour de ce repère sonore rend le discours influent assurant ainsi un impact sur l'auditeur.

Avec une succession méthodique de syllabes et une répétition précise de pieds, le langage poétique engage une forme rythmique plus complexe et complètement différente des procédés rythmiques utilisés dans les autres formes de discours. Ce procédé vise à cristalliser, par le biais de pratiques créatives, des spécificités propres au genre poétique. Ces pratiques s'enracinent dans des traditions comptées temporellement et phonétiquement comme nous allons le découvrir au fur et à mesure de cette analyse. Avec la fréquence d'un nombre précis de syllabes et d'unités de sons répétés (voyelles et consonnes), on obtient une succession régulière de pieds simples (*mufradāt*) ou composés (*murakkabāt*) d'où émane un (ou plusieurs) rythme(s) propre à chaque mètre dans la poésie traditionnelle.

Comme toutes les poésies du monde, le poème arabe se base sur des outils prosodiques réglementés et groupés dans l'art de la métrique. Cette idée de technicité poétique est justifiée par l'expression arabe donnée à *la composition* ou à *la*

⁸⁹⁶ G. Dessons et H. Meschonnic, *Traité du rythme, des vers et des proses*, éd. Nathan/VUEF, Paris 1998, p. 51.

⁸⁹⁷ Ce procédé sera utilisé par la suite, d'une manière un peu superficielle, à l'époque abbaside dans des récits d'anecdotes donnant naissance ainsi à un nouveau genre littéraire « al-maqāmāt ».

construction poétique : *ṣināʿat al-šīʿr* (صناعة الشعر). C'est-à-dire : l'art de composer la poésie ; une pratique qui relève de l'artisanat⁸⁹⁸. Autrement dit, construire joliment. Faire de la poésie, c'est dire joliment. Ce côté technique de la poésie rend l'énoncé plus raffiné et plus beau à entendre. Le rôle du poète serait donc non seulement de transmettre ses émotions mais également de les véhiculer à travers des sons et un rythme bien agencé. Les sons constituent donc une continuité de l'énoncé et le rythme, comme un vecteur des sentiments doit être en parfaite harmonie avec le contenu pour assurer une bonne réception. De ce fait, le poète doit maîtriser et manipuler parfaitement la métrique pour réussir cette forme sonore qui aura pour but de mettre en valeur la charge sémantique. Cela nous rappelle l'importance de la forme dans la célèbre formule d'al-Ġāhiz⁸⁹⁹ : « les sens débordent sur le chemin » (المعاني مطروحة في الطريق)⁹⁰⁰ ; c'est-à-dire le sens est à la portée de tout le monde ; encore faut-il l'exprimer joliment ! Nous retrouvons les mêmes propos plus tard chez Mallarmé qui répétait quelques siècles plus tard au peintre Degas « ce n'est pas avec des idées qu'on fait un poème, c'est avec des mots ».

L'idée de l'importance de la forme et du contenu était au centre des disputes entre les critiques. Dans son *al-Bayān wa at-tabyīn*, al-Ġāhiz évoque la primauté du *lafz* (اللفظ) (le vocable), dont il exige la fluidité et la facilité [de prononciation] (السلاسة) pour garantir son éloquence : الفصاحة. Cette notion de *fluidité* va assurer, selon lui, la fluidité de la composition, *salāsatu n-naẓm*, par laquelle « le vers tout entier ne semble être qu'un seul mot, et le mot qu'une seule lettre »⁹⁰¹. Ainsi, la beauté du vocable (*ḥusn*

⁸⁹⁸ Bien avant, le système du *riwaya* nous laisse comprendre que la poésie était conçue comme un enseignement. Nous pouvons percevoir cette conception de la poésie dans la sourate XXXVI (verset 69) : « Nous ne lui avons point enseigné l'art de la poésie ; elle ne lui sied point. Le Coran n'est qu'un avertissement et un message clair ». Par la suite, les poéticiens vont confirmer ce propos par « l'art de la poésie » *ṣināʿa al-šīʿr*. Les grands poètes vont exercer le *métier* de transmission et côtoyer les bédouins pendant un certain temps pour s'imprégner d'une langue pure.

⁸⁹⁹ Erudit et l'un des premiers théoriciens de la rhétorique arabe, al-Ġāhiz (776-868) est considéré comme l'un des piliers de la prose de l'époque abbasside. Il est né vers 776 à Bassora, ville dans laquelle il mourra en 867.

⁹⁰⁰ Al-Ġāhiz, (كتاب الحيوان), « Kitāb al-ḥayawān », t. III, p. 131.

⁹⁰¹ Al-Ġāhiz, (البيان والتبيين) *Al-Bayān wa t-tabyīn*, t. I, p. 38.

lafz)⁹⁰² devient une notion intrinsèque à la fluidité de la composition *salāsatu n-nazm* ; ce qui permet la transmission du sens poétique.

La poésie se veut d'abord une belle composition harmonieusement ciselée. En plus du signifié, la poésie doit surtout embellir le signifiant : la beauté du mot, la facilité de sa prononciation, la fluidité de ses syllabes et l'harmonie de ses sonorités. Le mot constitue donc la base concrète du poème. A son tour, ce dernier est composé d'un ensemble de syllabes comptées d'une manière méthodique précise ce qui lui procure des qualités sonores distinguées.

Si la prose se forme autour d'une idée sur laquelle on crée une histoire, on constitue une argumentation ou on suggère une analyse, la poésie quant à elle, est caractérisée par cette musicalité des sons et la mesure des syllabes. Néanmoins, les sons et le rythme ne représentent pas l'unique caractéristique de la poésie : un poème dépourvu d'images poétiques se nomme *versification* (منظومة) et non pas un poème. Ce genre de compositions servaient essentiellement à des fins pédagogiques pour faciliter l'apprentissage par cœur des règles (grammaticales, rhétoriques, théologiques...) ⁹⁰³. Donc, la poésie n'est pas un simple discours habilement versifié. D'ailleurs, le mot arabe *šī'r* (شعر) poème, vient de la racine (شَعَرَ) qui signifie *savoir*. Le sens, vecteur des images poétiques, constitue le deuxième pilier du genre poétique. Ainsi, la poésie naît de l'association du son et du sens qui entrent dans un jeu interactif pour transmettre le message ressenti par le poète dans une belle construction phonétique. Pour ce faire, le poète à recours parfois à des éléments et outils extra-textuels ; pour concrétiser encore plus ce ressenti et inviter l'auditeur à son monde par le biais de la récitation, le chant, la musique...

Quand le rythme devient un contenant prêt à accueillir le sens, la matière linguistique cède à sa forme et s'adapte à sa structure phonétiquement et musicalement. Plusieurs éléments esthétiques composent le texte poétique ; et c'est justement l'harmonie du technique et du sémantique ou –ce qu'on appelle dans le jargon

⁹⁰² Cela renvoie aussi à la notion du *wahšyy* « sauvage » pour désigner les mots « rudes » souvent issus du milieu bédouin ; et du *garīb* « étrange » qui désigne les mots rares.

⁹⁰³ Nous pensons ici à *alfiat b. Mālik* par exemple qui regroupe les règles de la grammaire arabe en mille vers dont les deux hémistiches riment ensemble et forment une sorte de distique à chaque fois.

linguistique- : le contenant et le contenu (المبنى والمعنى), qui révèle le talent du poète et assure la réussite de sa création poétique pour séduire ses auditeurs.

1) Rappel globale de la structure du vers français :

Avant d'étudier la structure des vers arabes, il serait judicieux d'abord de faire un rappel de la nature de la versification française pour qu'on puisse voir ensuite les spécificités fonctionnelles de la métrique dans chacune des deux langues. Ceci nous permettra de mieux comprendre et même d'apprécier les valeurs esthétiques dans le texte d'origine dans la poésie d'al-Ḥarrāq.

Au IV^{ème} siècle, le vers français a adopté ce qu'on appelle l'isosyllabisme ; c'est-à-dire, l'égalité du nombre de syllabes entre les vers et la disparition des voyelles longues et courtes. Cette perception semble plus adaptée à un nouveau public, plus populaire ; ce « bas peuple de Rome » dont parle Aragon dans sa *Préface* aux *Yeux d'Elsa*⁹⁰⁴ sur l'histoire du vers français. Ce choix va radicalement influencer la musicalité du vers français ; qui voyait désormais sa scansion se décliner quantitativement et non qualitativement (nature des sons).

La versification du vers français se veut donc quantitative : il faut effectuer un comptage des syllabes pour reconnaître le mètre choisi. Le vers est constitué de groupes de sons prononcés d'une seule émission de voix. Ainsi, les poètes ne disposent pas de règles exceptionnelles qui pourraient modifier ou changer le rythme ; excepté quelque rares phénomène comme le *e* muet/*e* caduc, le *hiatus* et encore la *diérèse* et la *synérèse* qui facilitent l'adaptation du nombre des syllabes d'un vers sans avoir, à vrai dire, une influence visible sur le rythme du vers.

Nous pouvons conclure de ce fait que cette succession de syllabes peut engendrer une sorte de monotonie et parfois une certaine pesanteur qui gênait les poètes comme Ronsard qui disait des alexandrins⁹⁰⁵ par exemple qu'« ils sentiraient la prose, s'ils n'étoient composez de mots esleus, graves, et résonnans, et d'une ryme assez riche, à fin que telle richesse empesche le style de prose, et qu'elle se garde toujours dans les

⁹⁰⁴ Aragon, *Œuvre poétique*, Paris, Livre Club Diderot, 1979, t. 9, p. 316.

⁹⁰⁵ Vers de douze syllabes. C'est le vers le plus familier et le plus utilisé par les poètes.

aureilles, jusques à la fin de l'autre ver»⁹⁰⁶. Le poète avait donc recours à des astuces linguistiques pour atténuer cette monotonie rythmique en jouant avec le choix des mots, leur sonorité et la variation des rimes...

Il résulte de ce rappel global que le vers français se distingue des autres prosodies par sa simplicité basée sur un nombre précis de syllabes. Ainsi, la différence entre l'octosyllabe et l'alexandrin sera au niveau de la longueur du vers. Dans ce cas, le rythme n'est pas structurel mais quantitatif. Cela veut dire qu'en poésie française nous pouvons obtenir un rythme vertical basé sur la longueur du vers délimité par la rime. En revanche, il est difficile d'établir un jugement horizontal. Autrement dit, les qualités rythmiques du vers prennent plus de valeur à travers l'ensemble des vers du poème qui ont un nombre identique de syllabes.

Par ailleurs, les sonorités de la langue française sont timbrées par une variété au niveau des voyelles (voyelles aigües, voyelles graves, voyelles fermées, voyelles ouvertes, voyelles nasales). Le poète francophone pourrait donc jouer avec ces spécificités linguistiques pour en faire des éléments rythmiques qui casseraient la monotonie du vers. La langue arabe quant à elle, connaît une nuance consonantique ; ainsi les consonnes fines se distinguent de leurs versions emphatiques comme le (*t/t*) ; le (*d/d*) ; le (*s/ṣ*) et le (*d/z*).

2) *Structure et spécificités de la métrique arabe :*

La métrique arabe s'est fait remarquer par ses caractéristiques bien prononcées de la vocalisation des sons et des particularités rythmiques, de l'intonation et de la composition qualitative et fonctionnelle de ses syllabes.

A première vue, la versification arabe peut paraître très compliquée puisqu'elle échappe au simple comptage syllabique et dissimule un système plutôt complexe. Ce système est constitué de syllabes de nature structurale. Par ailleurs, il y a la morphologie du mot arabe qui donne à cette métrique une caractéristique bien particulière comme les voyelles longues (حروف المد), la double voyelle à la fin du mot indéterminé (التنوين) et la gémiation de certaines lettres (la double consonne (الشدة) ...). Il faut reconnaître que ces outils linguistiques donnent à la langue arabe une spécificité phonétique qui

⁹⁰⁶ P. Ronsard, « Abbregé de l'art poétique françois », in Goyet, *Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Chez Gabriel Buon, au clos Bruneau, à l'enfeigne S. Claude, Paris, 1565, p. 9.

renforce naturellement l'aspect poétique de la langue et contribue à sa musicalité. Nous l'avons compris, les règles de la métrique arabe dépendent du code oral. Ainsi, l'énoncé du vers reste une affaire suggestive. Contrairement au texte écrit, l'oralité impose ses propres particularités linguistiques qui surgissent pour des raisons pratiques comme : l'élision du 'alif déterminant, l'élision de toute voyelle longue qui précède le déterminant *al* (ال) et autres. En revanche, d'autres mots peuvent être prolongés sans que cela apparaisse à l'écrit comme : la prolongation de la voyelle du *lām* du mot *Allāh*, la prolongation de la dernière voyelle du pronom affixe masculin *hu* (هو) qui devient *hū* (هو), la prolongation de la première lettre des pronoms relatifs (*hādā, hādīhi, hā'ulā'...*), la prolongation de la dernière voyelle à la fin du premier et du deuxième hémistiche. La lecture poétique permet de jouer sur ces prolongations qui correspondent un peu à la diérèse et à la synérèse dans la poésie française.

Cette liaison de voyelles longues ou doubles, généralement invisibles, offrent une sorte d'écoulement à l'oral ; qui donne l'impression que les mots se fondent les uns dans les autres. Ce sont ces spécificités mêmes qui créent le souffle qui anime le rythme dans la poésie arabe, lui conférant ainsi sa particularité musicale. 'Abbās Maḥmūd al-'Aqqād⁹⁰⁷ voit dans la langue arabe une langue poétique par nature et selon lui cette qualité est tirée de ses éléments les plus basiques ; c'est-à-dire de la nature de ses phonèmes et syllabes. La caractéristique poétique de la langue arabe précède même la composition du mot ou la construction syntaxique, autrement dit, la caractéristique poétique de cette langue existe avant même la création poétique à proprement parler⁹⁰⁸.

Il y a également les conventions traditionnelles qui constituent la métrique halilienne : la structure syllabique, la position des schèmes, leur succession isométrique et symétrique.

La combinaison de tous ces facteurs dans le vers offre un rythme spécifique et une mélodie particulière à chaque mètre. Ce n'est donc pas la longueur du mètre qui compte dans la prosodie arabe -qui peut varier d'ailleurs d'un vers à l'autre si on applique

⁹⁰⁷ Ecrivain et philosophe égyptien (1889-1964) il était aussi membre dans *l'Assemblée de la Langue Arabe* qui regroupe les élites de la littérature arabe comme Taha Husayn, Shawqi Dayf et autres. On le surnomme *le géant de la littérature arabe*. Ses œuvres se distinguent par une analyse profonde et une réflexion pertinente dans plusieurs domaines de pensée.

⁹⁰⁸ 'Abbās Maḥmūd al-'Aqqād, *La Langue poétique* (اللغة الشعرية), éd. Mu'assasat Hindāwī li-t-ṭ-ṭaqāfa wa tta'lim, le Caire, 2012, p. 13.

quelques licences prosodiques sur certains vers-, mais la structure syllabique. C'est bien la nature des syllabes et leur disposition qui procure au mètre une particularité rythmique. Cela montre à quel point la différence des deux systèmes métriques rend la transmission des qualités phonétiques, sonores et rythmiques d'une langue à l'autre, difficile voire impossible dans certains cas.

Dans la versification arabe on compte 16 mètres différents de par leur longueur, leur composition et leur complexité. Chaque mètre a donc sa propre structure qui lui donne un rythme spécifique. Cela offre au poète une variété de choix assez large qui lui permet d'exprimer ses sentiments, ses réflexions et ses émotions dans un mètre ou dans un autre selon son choix.

Les œuvres qui traitent de la métrique arabe ne manquent pas dans ce domaine. Cependant, un rappel des principales notions de cette métrique semble essentiel pour comprendre le fonctionnement de son système et l'esthétique du texte en vue d'analyse.

Quinze des seize mètres arabes ont vu le jour sous leurs formes théoriques grâce à l'oreille fine et l'esprit aiguisé du maître en ce domaine : al-Ḥalīl b. Aḥmad al-Farāhidī (718-791)⁹⁰⁹. Ce dernier s'est essentiellement basé sur l'héritage poétique arabe de l'époque jahilite pour en tirer des règles générales qui régissent cette poésie. Ainsi, et selon la tradition prosodique, chaque mètre est composé de deux hémistiches ; égaux la plupart du temps. Le premier de ces deux hémistiches s'appelle *ṣadr* (الصدر) et le deuxième *ağuz* (العجز). Les deux hémistiches sont composés soit de pieds identiques construisant ainsi un mètre simple, soit de pieds différents ce qui nous donne des mètres composés. Chaque pied est composé à son tour de syllabes (*sabab*-s, *watid*-s, *fāšila*-s)⁹¹⁰ ; composée elle-même de plusieurs éléments⁹¹¹. Il faut tout de même préciser à ce propos que ces éléments phonétiques prennent les formes suivantes : d'abord la forme

⁹⁰⁹ Inventeur et le fondateur des règles de la prosodie arabe et le premier théoricien qui a conceptualisé la versification de la production poétique arabe. Il a vécu vers le milieu du deuxième siècle de l'Hégire.

⁹¹⁰ L'appellation de *syllabe* est attribuée aux six unités vocaliques : *syllabe brève* (*sabab ḥafīf* سبب خفيف : - 0) *syllabe longue* (*sabab ṭaqīl* : - -), les deux noyaux dissyllabiques (*watid mağmū'* وند مجموع : - - 0) et (*watid mafrūq'* وند مفروق : - 0 -) et puis les *fāšila*-s : *fāšila ṣuğrā* (composée d'une syllabe longue et d'une syllabe brève فاصلة صغرى : - - - 0) et *fāšila kubrā* (composée de deux syllabes longue فاصلة كبرى : - - - - 0). La combinaison de certaines de ces syllabes d'une manière ou d'une autre constitue le *pied* (التفعيلة). Pour plus de détails, voir les travaux de Georges Bohas et Bruno Paoli *Aspects formels de la poésie arabe*, éd. AMAM, Toulouse, 1997, p. 17-20.

⁹¹¹ Le cas de la (*fāšila kubrā*) est quasiment inexistant dans la poésie arabe à cause de sa pesanteur rythmique. Un cas reste rarissime et fortement déconseillé par les critiques

brève qui est composée d'une consonne et d'une voyelle brève (par exemple *fa* «ف») ; puis la forme composée qui prend à son tour deux formes en arabe : soit une consonne avec sa voyelle courte + voyelle longue ; par exemple : 'ū «عُو» ; ou bien elle est composée d'une consonne, d'une voyelle brève et d'une consonne apocopée comme *lan* «لُنْ». Les deux dernières formes constituent la première syllabe dans la métrique arabe appelé *sabab ḥafif* : syllabe brève, que l'on désigne soit par (- 0) ou bien par (/ 0). Ainsi, les syllabes composant les pieds dans la métrique arabe prennent, selon le nombre et la position de leurs éléments⁹¹², des noms spécifiques comme : *sabab*, *watid* et *fāšila*. Les pieds seront constitués donc de deux ou trois syllabes. Et enfin, l'ensemble des pieds forme l'hémistiche ainsi que le vers qui nous permet d'identifier le mètre. L'ensemble et la succession des pieds doivent restés cohérents pour définir chaque mètre en particulier. Cela donnera les seize mètres de la prosodie arabe, chacun timbré d'un caractère rythmique spécifique.

Nous voudrions mettre en place un premier constat important concernant la prosodie arabe. Nous avons remarqué qu'il y a deux composants qui forment la construction du vers arabe : les syllabes (un ensemble d'éléments phonétiques) et les pieds (un schème ou ensemble de syllabes). Or, cela ne suffit pas pour reconnaître le mètre ; faut-il encore observer la disposition des syllabes et des pieds pour déterminer la nature de chaque mètre. Et c'est justement cette disposition variante des syllabes et des pieds qui caractérisera l'identité rythmique du mètre⁹¹³.

Par ailleurs, le vocabulaire du vers en arabe (بيت) emprunte son lexique à la tente⁹¹⁴ qui à la fois est une construction indépendante et en même temps faisant partie

⁹¹² Le pied de (مستفع لن) par exemple dans le *ḥafif*, est composé de (مس), (تفع) et (لن) au lieu de (مس), (تف) et (علن) dont nous allons expliquer le caractère rythmique plus loin.

⁹¹³ Dans la poésie arabe, la succession de quatre syllabes brèves est quasi impossible dans la mesure où il est déjà très rare de rencontrer quatre syllabes consécutives. Cela est dû au goût des Arabes qui trouvent la succession de quatre syllabes brèves lourdes à l'ouïe ; il fallait donc les couper soit par un *sukūn* (l'absence de la voyelle courte sur la consonne) ou bien par une voyelle longue : un prolongement de la voyelle courte justement.

⁹¹⁴ Le vers (البيت) c'est la tente ; le 'arūd (العروض) est le pilier qui la soutient au milieu ; les *watid*-s sont les piquets, les *sababs* sont les cordes, les deux *fāšilas* sont les deux cordes plus grandes dont l'une est tendue devant la tente et l'autre derrière de manière à la retenir quand un vent violent l'expose à être renversée. L'idée de cordes et de piquets est d'autant mieux appropriée à celle d'un rythme, que les *sababs* seuls sont susceptibles d'être modifiés par les licences ; les *watid*-s doivent en être exempts. Voir Henri Courpry, *Traité de versification arabe*, Imprimerie W. Drugulin, Leipzig, 1875, p. 8.

intégrante de la construction tribale. Cela montre le fonctionnement structurel des différents éléments constitutifs du vers.

Le poème, appelé *al-qaṣīda*, doit être monorime dans sa forme traditionnelle. Une fois choisi, le mètre et la rime deviennent une obligation voire parfois une contrainte pour le poète qui s'engage à les respecter tout au long du poème. Avec une particularité pour le premier vers du poème où les deux hémistiches se terminent souvent avec la même rime ; c'est ce qu'on appelle *tarṣīṭ* (الترصيع)⁹¹⁵. Ce dernier procédé permet à l'auditeur de repérer facilement la rime dès le début du poème. Cet élément phonique commun marque souvent la semi-indépendante sémantique du vers, et dans certain cas de l'hémistiche. Cela dit, le vers reste thématiquement lié aux autres vers et en harmonie avec la structure globale du poème.

Ce choix structurel et esthétique est vu comme un modèle par les poètes, influencés, bien évidemment, par l'héritage poétique jahilite dans sa globalité⁹¹⁶ et plus particulièrement par les grandes odes ou *les suspendues*⁹¹⁷ (المعلقات) considérées comme des modèles poétiques : une sorte de chefs-œuvre. Ces modèles seront complétés par d'autres sélections effectuées par des anthologues comme al-'Aṣma'ī dans ses *Aṣma' iyyāt*, al-Mufaḍḍal ḍ-Dabbī dans les *Mufaḍḍaliyyāt* ou encore al-Quraṣīy dans *Ġamharat 'aṣ'ār al-'Arab* et 'Abū Tammām dans son *Dīwān al-ḥamāsa*.

Pour mieux comprendre le fonctionnement des mètres arabes, al-Ḥalīl a construit sa théorie sur des schèmes dont la base est la racine *f. 'l* (فعل), à laquelle il a ajouté des suffixes, des infixes et des préfixes. Cette méthode lui a permis d'extraire un certain nombre de pieds cueillis de l'ensemble de l'héritage poétique arabe. Par exemple, le premier pied du mètre *tawīl* (الطويل) *fa'ūlun* (فَعُولُنْ) est composé d'une syllabe brève (*fa*), de deux syllabes longues (*'ū*) et (*lun*). La répétition d'un même pied ou la combinaison

⁹¹⁵ Du verbe *raṣṣa'a* (رَصَعَ) qui signifie *embellir* (ou plus exactement incruster des pierres précieuses) ; pour dire, cette opération esthétique est considérée comme une ornementation composée d'éléments précieux.

⁹¹⁶ Cet héritage constitue la référence culturelle qui va influencer l'ensemble des sciences littéraires, linguistiques et même les sciences théologiques par la suite.

⁹¹⁷ Les poètes étaient considérés comme les porte-paroles de leur tribu. À l'époque jahilite (antéislamique), les Arabes organisaient des joutes entre les poètes. Le plus célèbre concours avait lieu à Souk 'Ukāz, une sorte de grand festival culturel tenu dans les environs de la Mecque, qui réunissait les lettrés et les poètes chaque année. Les poèmes gagnants étaient brodés avec des fils d'or et *suspendus* sur les murailles de la Ka'ba ; d'où leur surnom *Mu'allaqāt* (المعلقات) : « les Suspendues », ou *Mudahhabāt* (المذهبات) : « les Dorées ».

de plusieurs pieds constitue une unité sérielle qui forme le vers d'un mètre. Par exemple la structure du *kāmil* (الكامل) est la répétition du pied *mutafā'ilun* (مُتَفَاعِلُنْ) six fois ; d'où émerge un rythme relativement simple. En revanche, la structure du *ṭawīl* est la combinaison de deux pieds *fa'ūlun* (فَعُولُنْ) et *mafā'ilun* (مَفَاعِلُنْ)⁹¹⁸ qui s'alternent quatre fois dans le vers. Cela donne un mètre composé qui produit, par conséquent, un rythme plus complexe.

Pour scander un vers en arabe, il faut d'abord marquer les voyelles courtes, les voyelles longues, les doubles voyelles, les consonnes muettes et il faut également décomposer les consonnes géminées. Ensuite, nous rassemblons les syllabes qui forment les pieds constituant le vers en indiquant la mesure de chaque mètre.

L'usage veut que pour désigner les syllabes du vers arabe on a deux types de signe : (-) ou (/) حركة et (0) سكون. Ainsi, pour une consonne diacritique nous mettons un trait (-) et pour le prolongement d'une voyelle ou une consonne quiescente nous mettons un rond (0). La double voyelle (التتوين) est désigné par un trait suivi d'un rond (- 0), et la gémination (الشدة) se décontracte en deux consonnes : la première sans la voyelle et la deuxième avec la voyelle : (0 -) tout en prenant compte des liaisons qui peuvent avoir lieu à l'oral. Aussi, nous prenons en compte la prononciation du vers et non pas son écriture ; il s'agit du même principe adopté dans la scansion métrique française.

Le vers arabe prendra donc plusieurs formes : il peut être composé soit de pieds *simples*, ou bien *composés* de deux ou plusieurs pieds différents. Prenons l'exemple d'un mètre composé comme le *ṭawīl* par exemple مفاعيلن مفاعيلن x 4 :

مَرِيَّةُ	/	وَنَبِيْلُ	الْ	/	قِ أَصْدَابِ	/	وَكَثْرُ	وَلَايَةِ	/	وُحْدِيَّةٍ	/	عَلَى	مَالٍ	/	كَبْرِصِي
0//0//		0/0//		0/0/0//		/0//		0//0//		/0//		0/0/0//		0/0//	
مفاعيلن		فَعول		مفاعيلن		فَعولن		مفاعيلن		فَعولن		مفاعيلن		فَعول	
<u>mafā'ilun</u>		<u>fa'ūlun</u>		<u>mafā'ilun</u>		<u>fa'ūlu</u>		<u>mafā'ilun</u>		<u>fa'ūlu</u>		<u>mafā'ilun</u>		<u>fa'ūlun</u>	
الضرب		الحشو		العروض		الحشو									
ḍarb		ḥašw		'arūḍ		ḥašw									

⁹¹⁸ Comme nous allons le voir plus bas dans cette analyse, ces schèmes subissent parfois des modifications radicales.

Nous constatons ici que le vers est composé de deux hémistiches. Chaque hémistiche de 4 pieds. Le dernier pied de chaque hémistiche (en gras) a une importance particulière parce qu'il se situe dans une partie phonétiquement sensible : la zone rimique. Le dernier pied du premier hémistiche s'appelle 'arūd (العروض) et le dernier pied du deuxième hémistiche s'appelle *darb* (الضرب). Le reste des pieds des deux hémistiches se nomment *ḥachw* (الحشو).

Pour échapper à la rigidité de ce système complexe, les poètes ont eu recours à de nombreuses *licences* et permissions prosodiques, néanmoins bien réglementées. C'est ce qui justifie le système des cercles rythmiques proposé par al-Ḥalīl. Ceci explique par ailleurs le fait que la forme initiale de certains mètres n'existe que dans sa version théorique et que l'on appelle dans la métrique arabe les *mètres négligés* (al-buḥūr al-muhmala).

3) *Licences prosodiques ou modifications autorisées*

Si nous revenons au vers précédent et que nous observons minutieusement les huit pieds du mètre, nous constaterons que quatre de ces pieds sur les huit ont subi une modification (autorisée dans la prosodie arabe). Le premier cas a été réalisé dans le premier *ḥašw* : le troisième pied⁹¹⁹ (فعلون) a perdu le dernier son muet et il s'est transformé en (فعلول). Cette modification s'appelle dans la versification arabe *qabḍ* (القبض). Le deuxième cas concerne le dernier pied du premier hémistiche, c'est-à-dire 'arūd (العروض) qui a perdu sa voyelle longue située en sixième position. On a ici deux sortes de modifications : celle qui concerne al-ḥašw et qu'on appelle *ziḥāf-s* (الزحاف) (comme : *ḥabn* (الخبن), *tayy* (الطي)...); et celles qui concernent le dernier pied de chaque hémistiche ; et qu'on les nomme 'illa-s (comme : *tarfīl* (الترفيل), *tadyīl* (التذييل), *tasbīg* (التسبيغ)...).

Il est important de signaler ici que certaines de ces modifications peuvent modifier plus au moins le rythme initial d'un mètre⁹²⁰ sans toutefois toucher à la base structurelle de son rythme. Le recours à ces licences se fait également pour des raisons esthétiques, grammaticales ou encore par un choix lexical. Les licences nommées *ziḥāf-s* (الزحافات)

⁹¹⁹ Constitué de deux pieds (de droite à gauche).

⁹²⁰ Il faut signaler à ce propos que certains mètres ne gardent jamais leurs formes initiales. Cette construction de base sert souvent de catégorisation dans le cercle prosodique et facilite son repérage parmi les autres mètres.

sont plus au moins passagères et bénignes ; elles ne concernent que les deux syllabes *sabab ḥafīf* et *sabab taqīl* et se situent uniquement dans le *ḥachw*⁹²¹ (الحشو) du premier et/ou deuxième hémistiche. La particularité des *ziḥāf*-s est que le poète n'est pas obligé de les appliquer sur les autres vers. Quant aux 'illa-s (العلل), ils interviennent par une suppression ou un rajout sur une zone phonétiquement plus importante : c'est ce qu'on a appelé auparavant la *zone rimique*. Ils agissent donc sur les deux derniers pieds des deux hémistiches : 'arūd (العروض) et *ḍarb* (الضرب). Le poète se voit donc obligé de les appliquer sur tous les 'arūd-s et les *ḍarb*-s du poème. Les 'illa-s diffèrent des *ziḥāf*-s par leur importante influence rythmique ; raison pour laquelle elles deviennent systématiquement permanentes et indispensables pour tous les 'arūd-s (العروض) et des *ḍarb*-s (الضرب) du poème.

Cela dit, la théorie d'al-Ḥalīl n'a pas été acceptée d'emblée et continue toujours à susciter la critique de certains théoriciens qui proposent des alternatives et d'autres formes de traitement pour la métrique arabe⁹²². De manière générale, les métriciens modernes proposent soit d'étudier les structures méthodiques de la prosodie classique, soit d'avoir carrément recouru à d'autres horizons rythmiques différents de la prosodie arabe en remplaçant catégoriquement le système ḥalīlien. Ces revendications ont pris deux aspects principaux :

1) La première proposition consiste à remplacer les pieds (التفعيلات) ḥalīliens par un système de phonèmes linguistiques comme l'avait suggéré Ibrahim Anīs dans son œuvre : (موسيقى الشعر العربي) *Musique de la poésie arabe*⁹²³.

2) La deuxième proposition aspire à remplacer la nature quantitative du rythme poétique par le timbre sonore du rythme ; un choix adopté par plusieurs critiques de la prosodie arabe ; Kamāl Abū Dīb⁹²⁴ entre autres.

Nous ne pourrions, en effet, pas nier la légitimité de ces travaux et leur contribution révolutionnaire à l'analyse du système métrique arabe et qui aspirent à un

⁹²¹ Les mots précédant la rime.

⁹²² Nous renvoyons ici au colloque international sur la métrique arabe, organisé à Damas en 2007.

⁹²³ Kamāl Abū Dīb, (البنية الإيقاعية في الشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن) : *La structure rythmique de la poésie arabe : vers une alternative catégorique de la métrique d'al-Ḥalīl et introduction en rythmologie comparée*, Dār al-'ilm li-l-malāyīn, 2^{ème} édition, Beyrouth, 1981.

⁹²⁴ Ibrāhīm Anīs, *Musīqā aš-ši'r al-'arabiyy*, éd.

remplaçant contemporain différent de la prosodie ḥalilienne. Cependant, nous ne pouvons pas sacrifier cette dernière au nom de la modernité puisqu'il constituait le modèle adopté par la poésie classique et l'unique système à suivre par les poètes jusqu'au début du XX^{ème} siècle. Par ailleurs, il faut reconnaître à al-Ḥalīl cette découverte basée une méthodologie précise, son esprit scientifique et son regard objectif. Cela explique la place importante qu'a pris cette méthode pendant de longues siècles, la seule méthode enseignée jusqu'à nos jours.

Nous prenons donc le système ḥalilien en considération puisqu'il est indispensable pour l'étude de la production poétique arabe traditionnelle, et cela pour plusieurs raisons. La première cause réside bien évidemment dans la vision des poètes classiques formés et imprégnés du système ḥalilien. Contrairement aux poètes jahilites par exemple qui souvent improvisaient spontanément leurs poèmes, les poètes classiques des époques suivantes composaient leurs vers en appliquant les règles précises (formelles et structurelles) de la métrique telle qu'elle a été établie par al-Ḥalīl.

Enfin, al-Ḥarrāq lui-même s'est appuyé sur le système ḥalilien pour composer sa poésie, et il s'en est imprégné dans sa formation traditionnelle à al-Qarawiyyīn. Il nous semble donc raisonnable de traiter et d'étudier cette poésie dans la perspective ḥalilienne tout en interrogeant les nouvelles visions et propositions qui apportent richesse et profondeur à notre travail. Ce choix donc part de deux principes : éthique et esthétique. Éthique par la reconnaissance d'une méthode basique qui fait encore ses preuves et qui façonnait la vision métrique pendant depuis plusieurs siècles. Et esthétique en s'ouvrant sur des horizons qui proposent une lecture plus souple et plus moderne sur la rythmicité de la poésie arabe. Cette méthode nous permet d'exploiter au mieux les qualités d'une poésie qui s'inspire d'un système traditionnel mais qui se projette en même temps vers d'autres formes et structures rythmiques inouïes jusqu'alors.

Par ailleurs, il fallait s'ouvrir sur d'autres méthodes qui expliquent les phénomènes métriques avec beaucoup plus de précisions et de vigueur pour mieux comprendre le système traditionnel lui-même. Cependant, il faut prendre certaines de ces nouvelles propositions avec beaucoup de précaution puisqu'elles peuvent être

appliquées de force et de manière non mesurée sur à la poésie traditionnelle arabe⁹²⁵. D'abord, parce que dans le système linguistique arabe -comme la plupart des langues sémitiques- il y a une domination des consonnes sourdes (الصوامت) ou des sons à peine prononcés (consonne quiescente, voyelle longue, première consonne contractée dans le cas de la gémation...) ; et là encore, c'est la déclamation qui les met en valeur

1) La nature et la fréquence des mètres et des vers dans la poésie d'Al-Ḥarrāq

Nous avons mentionné plus haut que le rythme dans sa forme la plus basique et la plus simple consiste à une alternation de certaines syllabes d'une façon plus au moins régulière. Cela constitue, incontestablement avec la rime, l'un des éléments les plus caractéristiques du genre poétique arabe traditionnel. Le rythme, avec ses deux aspects externe et interne, traduit, s'il est bien exploité par le poète, les différents états d'esprit et révèle les sentiments les plus variés et ses émotions grâce aux agencements de sons et aux choix de sonorités.

Nous allons suivre les traces de ces qualités rythmiques de plus près dans le recueil d'al-Ḥarrāq pour dévoiler leur mode de fonctionnement et en saisir par la suite leurs spécificités dans sa production poétique.

1) Première catégorie : qualités des mètres majeurs

Nous avons mentionné plus haut que la métrique arabe compte seize mètres : quinze définis par al-Farāhīdī auxquels son disciple al-Aḥfaš va rajouter un seizième *al-mutadāarak*. De ces seize mètres, al-Ḥarrāq n'en utilisera que la moitié dans sa production poétique, c'est-à-dire huit :

- 1) Le mètre du *tawīl* الطويل (le long) qui a respectivement pour rimes -*tī*, -*qū*, -*'ī*, -*mû*, -*buhā*, -*rū* ;
- 2) Le mètre du *basīf* البسيط (l'étendu) avec les rimes suivantes : -*ū*, -*īnī*, -*āhū*, -*dī*, -*īhī*, -*īhā*, -*nī*, y compris le quintile (dont la rime varie selon le cas de

⁹²⁵ Nous pensons ici aux critiques de Kamāl Abū Dīb concernant la théorie de Weil, *La structure rythmique de la poésie arabe*, op. cit., p. 401.

la poésie de variation, comme nous allons le voir en détail dans le chapitre consacré à ce sujet) ;

- 3) Le **kāmil** الكامل (le complet) avec une désinence du *rawiyy* qui varie entre le (*ū*), le (*ī*) et un seul poème avec le son (*ā*) : *-āhū, -āhū, -rī, -ībī, -āfī, -ātuhū, -ārī, -ālī, -rū, -ādū, -ānihī, -ā'ī, -lā, -ā'ī* ;
- 4) Le **ḥafīf** الخفيف (le léger) en même nombre de poème que le *tawīl* : c'est à dire six ; mais avec des rimes plus douces : *-āmī, -ānī* ;
- 5) Le **wāfir** الوافر (l'abondant) dont les rimes varient entre : *-ārā, -nī, -mā*, et *-y* ;
- 6) Le mètre du **ramal** الرّمل (le rapide) regroupe deux *muwaššah*-s dont les rimes du premier poème varient entre les *-sī, -dī, -qā*, et le *-t* ; et celles du deuxième varient entre : le *-r, -n*, et le *-b* ;
- 7) Le mètre du **muḡtatt** المجتث (l'extrait ou l'arraché [du *ḥafīf* selon les métriciens]) ; avec deux poèmes seulement : le premier rime en *r* apocopé et le deuxième en *n* prolongé d'un *ī* ;
- 8) Le mètre du **raḡaz** الرّجز (le tremblant), quant à lui, n'est utilisé qu'une seule fois dans un *muwaššah* dont les rimes sont variées mais toutes constituées d'un *rawiyy* apocopé précédé d'une voyelle longue. Cela confirme l'aspect musical de la poésie strophique.

a) Tableaux statistiques :

En feuilletant le recueil d'al-Ḥarrāq nous obtenons un premier constat : le recueil regroupe plusieurs formes poétiques : 38 poèmes, 16 *muwaššah*-s (une forme poétique dont nous pouvons compter plusieurs variantes encore)⁹²⁶ et 8 *zaḡals* répartis en mètre de la manière suivante :

⁹²⁶ Nous traiterons en détails ces formes dans la partie consacrée au *muwaššah*.

Le mètre	Nombre de poèmes
<i>Kāmil</i>	16
<i>Basīt</i>	14
<i>Ṭawīl</i>	6
<i>Ḥafīf</i>	6
<i>Ramal</i>	5
<i>Wāfir</i>	3
<i>Muğtatt</i>	2
<i>Rağaz</i>	1

Ce tableau montre tout d'abord l'importance du choix des mètres dans le recueil d'al-Ḥarrāq. Cette vision deviendra plus claire si nous convertissons ces données en pourcentage. Le choix des mètres devient hiérarchisé de la façon suivante :

Le mètre	Le pourcentage
<i>Kāmil</i>	30 %
<i>Basīt</i>	26.4 %
<i>Ṭawīl</i>	11.3 %
<i>Ḥafīf</i>	11.3 %
<i>Ramal</i>	9.5 %
<i>Wāfir</i>	5.6 %
<i>Muğtatt</i>	3.7 %
<i>Rağaz</i>	1.8 %

La prédominance du *kāmil* (الكامل) et du *basīt* (البسيط) sur les autres mètres est évidente. Cela signifie la sympathie d'al-Ḥarrāq pour la musique et le rythme de ces deux mètres qui constituent, à eux seuls, 56.4% de l'ensemble des poèmes. Un pourcentage très important pour un recueil qui comporte une variété de 8 mètres. Ces deux mètres en tête sont ensuite respectivement suivis du *ṭawīl* (الطويل) et du *ḥafīf* (الخفيف) en troisième place avec un pourcentage de (22.6%). Viennent ensuite le *ramal*

(الرمل) et le *wāfir* (الوافر) avec un pourcentage de (15.5%), et enfin le *muğtatt* (المجتث) et le *rağaz* (الرجز) avec 5.5%.

Pour mieux comprendre les motivations d'al-Ḥarrāq pour ce choix, nous allons revoir l'exploitation des mètres par le poète et comment celui-ci les manipule selon ses registres pour mettre en valeur les thématiques traitées dans ses poèmes.

b) La question de la forme et du contenu :

Il est vrai que nous ne pouvons pas attribuer une qualité spécifique à un mètre précis. Les études les plus récentes témoignent de la flexibilité des mètres et leur convenance à plusieurs thèmes. Cependant, certains spécialistes attribuaient des caractéristiques spécifiques à un mètre ou à un autre. Nous pensons ici Plus particulièrement à Abū Ḥāzīm al-Qarṭağannī qui développe dans son *Minhāğ al-bulağā' wa sirāğ al-'udabā'* (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) une certaine idée sur le lien entre la construction métrique du mètre et la nature des sentiments⁹²⁷. D'autres spécialistes de la prosodie arabe énuméraient plusieurs caractéristiques qui correspondaient plus au moins à un mètre ou un autre ou plutôt qui convenaient plus à la longueur du mètre ou à la souplesse de sa structure syllabique. Néanmoins, établir une liste avec des caractéristiques bien précises reste difficilement réalisable voire inconcevable dans la mesure où le mètre change de caractère en fonction du thème abordé comme nous allons le voir. Nous allons nous concentrer donc plus sur l'aspect rythmique qui nous semble indispensable pour révéler la créativité du poète et les qualités rythmiques exploités dans chaque mètre pour percevoir ainsi les traits musicaux de chaque poème par rapport aux autres. Autrement dit, nous allons prendre les composants métriques comme un outil d'analyse créant des rythmes qui nous permettra de relever et de vérifier par la suite l'harmonie des composants internes du mètre (genre, thème....) avec sa constitution externes (sonorités, mètre, syntaxe...).

Répetons-le : il est possible de recueillir d'innombrables qualités rythmiques et phonétiques dans n'importe quel poème d'al-Ḥarrāq. Cependant, nous nous bornerons à sélectionner quelques extraits poétiques représentatifs que nous analyserons d'une manière plus détaillée.

⁹²⁷ Abū Ḥāzīm al-Qarṭağannī dans son *Mihāğ al-bulağā' wa sirāğ al-'udabā'* (منهاج البلغاء وسراج الأدباء), étude critique : Muḥammad al-Ḥabīb b. Ḥūğā, Tunis, 1966, p. 266.

En ce qui concerne les qualités du *kāmil*, il est composé de la façon suivante :

mutafā'ilun mutafā'ilun mutafā'ilun x 2
 ///0//0 ///0//0 ///0//0 x 2

Sachant que ces pieds subissent souvent un *ziḥāf* qui lui est propre, le '*idmār*⁹²⁸, cela peut lui donner la forme du *rağaz* sans avoir les perturbations rythmiques qui touchent ce dernier :

/0/0//0 /0/0//0 /0/0//0 x 2

Cela allège son rythme en réduisant les trois consonnes diacritiques placées au début du pied. La deuxième consonne diacritique se transforme en consonne quiescentes ou en voyelles longues.⁹²⁹

'Abd Allāh aṭ-Ṭayyib n'est pas seul à défendre cette idée de rapport directe entre la structure métrique et le contenu sentimental du vers, « or, malgré le soutien des certains contemporains à cette idée, la théorie n'a pas fait ses preuves face à la réalité poétique »⁹³⁰. Iman Anwar Hassan, nous multiplie les preuves démantlant cette théorie. Ainsi, Ibrahim Anis, par exemple, réfute catégoriquement cette théorie en donnant l'exemple des suspendues qui traitent des mêmes thématiques avec des mètres

⁹²⁸ Le '*Idmār* est le changement du *pied lourd* (*sabab taqīl*) du commencement du pied en *pied léger* (*sabab ḥafīf*). Ainsi, *mutafā'ilun* (متفاعلن) se transforme en *mustaf'ilun* (مستفعلن).

⁹²⁹ Ce sont peut-être ces caractéristiques qui ont amené 'Abd Allāh aṭ-Ṭayyib à attribuer plusieurs qualités à ce mètre et voit en *kāmil* un mètre qui s'adapte aux différents genres, qu'il regorge de musique et qu'il correspond aux sentiments et aux émotions intenses. Il souligne par exemple dans son *Muršid* que le mètre du *kāmil* : « est le plus sonore des mètres et le plus varié au niveau des voyelles, on dirait qu'il a été créé pour le chant ; et pour cette raison, il ne convient pas vraiment à la poésie de la sagesse et aux sujets philosophiques. En revanche, il peut correspondre aux deux sortes du discours : à la fois emphatique et fin ; selon l'exploitation du poète. Il conviendrait aussi aux émotions simples comme la colère et la joie. Le secret de son charme réside dans la variété et l'alternance de ses voyelles et ses consonnes sourdes. (voir *al-Mourchid*, p. 46 et 266). Toutes les traductions de ces citations sont l'œuvre de l'auteur de ces lignes.

⁹³⁰ Cité par Imane Anwar Hassan, dans *Ši'r Ibn al-'Abār : dirasa fanniyya* (شعر ابن الأبار : دراسة فنية) « La Poésie d'Ibn al-'Abār ; étude esthétique », ouvrage sous presse obtenu par le biais de notre directeur de recherche, p. 7.

différents⁹³¹. Car c'est « l'expérience qui s'impose au mètre en lui fournissant ces caractéristiques [...] le mètre surgit donc d'un état d'équilibre d'esprit qui résulte d'un conflit entre deux tendances contradictoires : la première est le fait de laisser libre champ aux émotions sans retenu ni condition ; et la deuxième c'est la maîtrise de cette émotion débridée en lui imposant une structure ou une unité musicale qui se répète de manière régulière »⁹³². Abd al-Jalīl Yūsef propose une réflexion plus nuancée sur le sujet. Selon lui « dire qu'il y a un lien entre le cadre musical avec l'univers de l'homme et l'esprit du poète, ne veut pas dire que le mètre est doté d'une caractéristique qui lui est propre pour exprimer un sujet ou une émotion particulière, or ce rapport nous laisse envisager une nature spécifique du mètre dans chaque expérience »⁹³³. Il appuie ensuite cette idée : « On ne peut pas nier donc un lien particulier entre le mètre choisi par le poète d'un côté et entre ses émotions, sa vision exprimée et ses expériences dans son poème de l'autre »⁹³⁴. Dans ce sens, le mètre constitue un cadre et « une base globale abstraite qui correspond à plusieurs expériences, et se forme dans chaque expérience de manière unique et prend une forme spécifique dans le poème ; mieux encore, il caractérise le rythme d'une unité poétique et le distingue des autres unités du même poème »⁹³⁵.

La variation vocalique du *kāmīl* peut lui offrir éventuellement une certaine beauté musicale si elle est exploitée par les poètes. La souplesse et la régularité du de ce mètre l'ont rendu très appréciée par la plupart des poètes. Il faut dire que le *kāmīl* peut bénéficier d'un rythme soutenu à la phase ample grâce à de son *noyau rythmique finale*⁹³⁶ : *watid mağmū*⁹³⁷. Il résulte de cela que la longueur, la structure et les licences

⁹³¹ Ibrahim Anis, *Mūsīqā aš-ši'r* (موسيقى الشعر), « La Musique de la poésie », éd. Maktaba anglo-masriyya, 5^{ème} édition, 1972, p. 177.

⁹³² *Idem*, p. 8.

⁹³³ Hosni Abd al-Jalil Yusef, *Mūsīqā aš-ši'r al-'arabī* (موسيقى الشعر العربي) « La Musique de la poésie arabe », éd. Al-hay'a al-miṣriyya al-'amma li-l-kitāb, le Caire, 1989, t. 1, p.24. Ces propos sont cités par Imane Anwar Hassan, dans *Ši'r Ibn al-Abbār : dirāsa fanniyya* (شعر ابن الأبار : دراسة فنية) « La Poésie d'Ibn al-'Abār ; étude esthétique », ouvrage sous presse obtenu par le biais de notre directeur de recherche, p. 12.

⁹³⁴ *Ibidem*, p. 12.

⁹³⁵ Ġābir 'Uṣfūr, *Mafhūm aš-ši'r* (مفهوم الشعر) *La Notion de la poésie*, éd. Dār at-ṭaqāfa l-ṭ-ṭibā'a wa n-naṣr, Le Caire, 1978, p. 412-413. Cité par Imane Anwar Hassan, dans *Ši'r Ibn al-Abbār : dirāsa fanniyya* (شعر ابن الأبار : دراسة فنية) « La Poésie d'Ibn al-'Abār ; étude esthétique », p. 8.

⁹³⁶ C'est l'appellation donnée par Weil au *ped réuni*.

⁹³⁷ J. Bencheikh, *Poétique arabe*, op.cit., p. 244.

autorisées sur ce mètre permet au poète d'en faire un rythme qui convient à l'euphorie des émotions tout en laissant entendre une note d'intensité dans le sens et une subtilité dans l'expression. Le poète manipule la structure et exploite les licences autorisées en faveur de la thématique choisie.

Nous ne pouvons malheureusement pas effectuer une analyse textuelle intégrale des poèmes pour relever et montrer la maniabilité du poète en faveur de ses thématiques. Cependant, nous proposons de revoir les premiers vers de ces poèmes pour en tirer les conclusions et s'assurer de l'harmonie entre la forme et le fond du sujet traité.

Observons par exemple comment le poète adapte le mètre du *kāmil* au sujet de *l'amour* : un thème majeur dans la poésie soufie :

بُحْ بِالْغَرَامِ وَبُنْتُهُ تَرْتَاخُ وَاشْرَحْ هَوَاكَ فَمَا عَلَيْكَ جِنَاخُ⁹³⁸

buh bi-l-ḡarāmi wa-butṭahū tartāḥ wa-šraḥ hwāka fa-mā 'alayka ḡunāḥū

Révèle ton amour et confie-le pour ton confort

Et dévoile l'ardeur de ta passion sans remord⁹³⁹

* * *

عَقْدِي بِإِخْلَاصِ الْغَرَامِ ضَمَائِرِي لَمْ يُبْقِ لِي بَيْنَ الْوَرَى مِنْ سَاتِرِ⁹⁴⁰

'aqdī bi-'ihllāṣi l-ḡarāmi ḍamā'irī lam yubqi lī bayna l-warā min sātirī

Décidé à être fidèle à ma passion

Je perdis, en amour, toute discrétion

* * *

نَزَلَ الْغَرَامُ بَعَاذِلِي وَرَقِيبِي فَأَذَابَ كَلًّا كَيْفَ كَانَ مُذِيبِي⁹⁴¹

Nazala l-ḡarāmu bi-'ādīlī wa-raqībī fa-'adāba kalla kayfa kāna muḍībī

⁹³⁸ *Dīwān*, poème (19), vers : 1, p. 22.

⁹³⁹ L'allitération de la consonne (ح) se fait clairement entendre pour traduire un son douloureux. Ce choix donne au poème, dès le début, un timbre mélancolique.

⁹⁴⁰ *Dīwān*, poème (20), vers : 1, p. 23.

⁹⁴¹ *Dīwān*, poème (21), vers : 1, p. 24.

Censeur et réprobateur, proies d'un amour austère

Alanguis, ils souffrent tels qu'ils me consumèrent

* * *

زعموا بأنك في **الفؤاد** وهل لمنْ أضحى يراك من الأنام **فؤاد**⁹⁴²
ذهب **الفؤاد** فما سواك بكائنٍ أنت المریدُ حقيقةً ومرادُ

za 'amū bi- 'annaka fi-l-**fu'ādī** wa-hal li-man 'adhā yarāka mina l- 'anāmi **fu'ādū**

ḍahaba l-fu'ādu famā siwāka bi-kā'inin 'anta l-murīdu ḥqīqatan wa-murādu

1) *Ils prétendirent que Tu étais dans le cœur*

Celui qui Te voit possède-t-il un cœur ?⁹⁴³

Le cœur disparu, Tu es le seul existant

Tu es Le désiré, en effet, et Le désirant

Le schème du mot (*hawā*) correspond au *watid* réuni ; qui est invariable. De même le début des mots (*garām*) dans les vers suivants et le mot (*fu'ād*) dans le dernier exemple occupent toujours la *syllabe-noyau*. Cela laisse entendre une régularité permanente dans le vers grâce à la nature et l'emplacement de cette syllabe-noyau justement. Sur le plan sémantique, le terme (*fu'ād*) est utilisé uniquement quand le cœur est rempli d'amour et quand la passion s'y est bien installée⁹⁴⁴. C'est le cas du dernier distique : Le Bien-Aimé s'est emparé du cœur et plus personne ne l'occupe excepté Lui. Par ailleurs, le mot (*fu'ād*), contrairement au mot (*qalb*), contient une voyelle longue qui prolonge la *fathā* bien appréciée dans ce contexte. Ce qui attire notre attention surtout au niveau du rythme c'est l'emplacement du mot (*fu'ād*) justement par rapport

⁹⁴² *Dīwān*, poème-distique (27), vers : 1-2, p. 26.

⁹⁴³ Ce qui est intéressant dans ce poème c'est que le poète a choisi le *fu'ād* et non pas *qalb* le terme plus courant pour désigner le cœur. En revenant à la racine de chacun de ces mots, nous comprenons mieux la raison de ce choix : (سَمِيَ الْقَلْبُ فَوَادًا لِتَقْوِيدِهِ وَتَوْفِيدِهِ) en revanche, la racine Q.L.B en arabe signifie : inverser et changer *taqallub* (سَمِيَ الْقَلْبُ قَلْبًا لِتَقَلُّبِهِ) versatilité. Le poète a ainsi pu vouloir souligner que le murīd mystique et le croyant en général, ne voient pas la face réelle de Dieu à cause de ses capacités humaines limitées (comme le montre l'histoire de Moïse qui succomba à l'apparition de la Lumière divine). En revanche, on pourrait ressentir la présence divine et en prendre conscience par le cœur. Donc cette présence divine ne serait pas perceptible (مرئية) par l'œil mais se manifesterait plutôt une présence consciente (إدراكية) perceptible par le cœur.

⁹⁴⁴ Voir aussi l'explication détaillée qu'on a consacré aux deux termes *qalb* et *fu'ād* dans la partie traduction concernant ce poème.

aux pieds. Dans les deux *ṣadr* (premiers hémistiches des deux vers) le mot occupe le dernier pied du *kāmil* (علن) et enjambe aussi tôt la première syllabe du pied suivant. Ce qui crée une liaison entre les deux pieds et assure une continuité rythmique tout en marquant la fin du pied par une pause prolongée avec la voyelle (l). Le poète exploite bien la structure rythmique de ce mètre pour exprimer un sujet majeur dans la poésie soufie : *l'amour-passion*. Le poète fait de ce mètre son propre rythme pour déployer merveilleusement le sentiment amoureux. L'auditeur-lecteur ne peut échapper à une sorte de satisfaction envers ces vers qui assurent une certaine cohérence entre le fond et la forme. Ce sentiment noble qui domine quasiment dans tous les poèmes est dû, en partie, aux voyelles longues réparties convenablement à la composition métrique de ce mètre.

Dans une deuxième catégorie, le poète fait également preuve d'une maniabilité métrique. Dans ces poèmes composés sur le même mètre du *kāmil*, al-Ḥarrāq fait surgir un rythme valorisant un sentiment plutôt emphatique grâce aux voyelles longues ; et plus particulièrement la voyelle *ā* (l) qui clôt la plupart des syllabes. Voilà le premier vers de chacun de ces poèmes :

دِكْرُ الْإِلَهِ بِهِ يُنَالُ رِضَاهُ وَيَزُولُ عَنْ بَصَرِ الْفَوَادِ عَمَاهُ⁹⁴⁵

dikru l-'ilāhi bi-hī yunālu riḍāhū wa yazūlu 'an baṣari l-fu'ādi 'amāhū

L'invocation de Dieu suscite Son contentement

*Et aux prunelles du cœur il enlève l'aveuglement*⁹⁴⁶

* * *

نُورٌ تَنَوَّرَهُ الْكَلِيمُ فَخَالَهُ مِنْ فَرَطِ مَا قَدْ بَانَ عَيْنَ النَّارِ⁹⁴⁷

Nūrun tanawwarahu l-kalīmu fa-ḥālahū min farṭi mā qad bāna 'aynu nnārī

*Quand le Locuteur*⁹⁴⁸ *vit la lumière éclatante*⁹⁴⁹

⁹⁴⁵ *Dīwān*, poème (18), vers : 1, p. 22.

⁹⁴⁶ Ces séances de *dīkr* répondent à la demande d'Allāh dans le Coran : « faites mon *dīkr*, et je ferai le vôtre » « وَادْكُرُونِي أَذْكُرْكُمْ » (Le Coran II, 147) ; « وَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكَارِ » ou encore : « fais acte de glorification par la propre louange de ton Seigneur à l'orée de la nuit et au grand matin » (Coran : XL/55). Avec le *dīkr* le fidèle gagne non seulement la satisfaction de Dieu mais il voit plus clair avec son cœur (البصيرة).

⁹⁴⁷ *Dīwān*, poème (24), vers : 1, p. 25.

Il la crut feu tellement elle fut éblouissante

* * *

يا مالكاً قد عزّ في سلطانه وتقاصر الكرماء عن إحسانه⁹⁵⁰

Yā mālikan qad ‘azza fī sulṭānihī wa-taqāṣara l-kuramā’u ‘an ‘ihsānihī

*Magnifié par Son pouvoir ! Ô Possesseur*⁹⁵¹

Que les généreux n’atteignaient Sa faveur

La première remarque qui pourrait nous interpeller en observant ces vers serait la richesse des voyelles longues. Tous les mots soulignés contiennent une des voyelles longues ; plus particulièrement la voyelle *ā* (ا). Visiblement, cette dernière offre au poète l’occasion de libérer ses soupîres d’apaisement et l’appel permanent vers Le Tout-Puissant. De plus, les voyelles longues *ā* (ا) (qu’on a mises en gras), contribuent implicitement, ou explicitement, à accentuer l’effet du vocatif arabe (يا) qui rappelle cet appel permanent.

Passons à présent à un autre poème célèbre et bien connu des milieux mystiques ; et souvent chanté pendant les fêtes religieuses. Dans ce poème al-Ḥarrāq sollicite l’intercession du Prophète-Intercesseur. Quoi de mieux qu’un mètre qui offre une succession de syllabes permettant le déploiement des voyelles longues ; un mètre qui sait contenir un thème aussi majestueux :

أحمد إني بجاهك عائدُ مما عرى جسمي من الضراء⁹⁵²

*Ô Muḥammad !! Protège-moi par ta grandeur*⁹⁵³

⁹⁴⁸ *Locuteur de Dieu* est le surnom de Moïse (كليم الله) Celui qui a parlé à Dieu.

⁹⁴⁹ Le poète évoque l’histoire de Moïse pour faire allusion à ce que les soufis appellent la *Réalité essentielle de Moïse ḥaqīqah mūsawīyya* (الحقيقة الموسوية) qui est un degré propre à ce Prophète et dont les soufis s’inspirent pour exprimer leur expérience ésotérique. Nous lisons dans la sourate *al-Rūm* : «Lorsqu’il eut atteint le feu, une voix l’interpella. Elle provenait d’un arbre situé sur le versant droit de la cuvette, dans la vallée bénie : Ô Moïse, je suis Moi, je suis en fait Dieu, le Maître des mondes. » (Le Coran, XXVIII/30). Cette scène est mentionnée dans d’autres vers coraniques (XX, 12) et (LXXVIII/16).

⁹⁵⁰ *Dīwān*, poème (29), vers : 1, p. 27.

⁹⁵¹ *Mālik al-mulk* (مالك الملك) signifie le Maître du monde l’un des attributs divins.

⁹⁵² *Dīwān*, poème (32), vers : 1, p. 28.

Un premier constat lors de la lecture scandée du poème concerne le *ḍarb*. Ce dernier a subi la ‘*illa* du *qat*⁹⁵⁴. Ainsi, tous les derniers pieds du poème prennent la même forme (متفاعل). Autrement dit, la rime devient *mardūfa* (précédée d’une voyelle longue) et prend obligatoirement la forme (0 - 0) composée d’une voyelle longue *ā* (ا), qui précède la rime, la rime elle-même en *hamza* (ء) puis du prolongement de la voyelle de la rime en *ī* (ي). Ces qualités phonétiques de la rime nous semblent être en rapport avec le thème même du poème : La voyelle longue *ā* (ا) nous rappelle en effet l’appel et la sollicitation ; la *hamza* prolongée par un *ī* (ي) marque la faiblesse et la soumission du solliciteur.

Voilà ici quelques poèmes qui révèlent des images grandioses et des émotions euphoriques. Dans ce cadre majestueux, le poète ne peut qu’exprimer un sentiment d’humilité face à la *Présence divine* et à la *bonté du Prophète* dont on sollicite l’intercession sans cesse.

Il n’est pas sans intérêt ici de mentionner que ces deux mètres ont attiré l’appréciation des critiques comme al-’Aṣma‘ī⁹⁵⁵, al-Mufaḍḍal⁹⁵⁶ et al-Quraṣiyy⁹⁵⁷ dont on a parlé plus haut. Ces critiques et savants de la poésie ont collecté dans leurs anthologies une sélection de mètres plus au moins variée, mais la prédilection des trois anthologues va au mètre du *ṭawīl* et du *kāmil* qui s’affirment plus comme des mètres caractéristiques de la poésie exemplaire à l’époque jahilite et omeyyade.

Des propos similaires caractérisent également le rythme du *basīṭ*. Comme l’indique son nom l’« étendu » ou le « déployé », ce mètre jouit d’une succession souple et aisée de ses pieds. Selon az-Zağāğ, ce nom lui vient du fait de la succession des

⁹⁵³ Le vocatif (إ) est utilisé ici pour appeler une personne qui est proche contrairement à (يا) qui est utilisé pour appeler une personne plus lointaine. Cela montre la proximité –spirituelle- avec le Prophète Muḥammad.

⁹⁵⁴ Le *qat* est la suppression de la troisième lettre du pied réuni *watid maḡmū* et de la voyelle de la deuxième lettre. Ainsi *mutafā’ilun* (متفاعل) se transforme en *mutafā’il* (متفاعل).

⁹⁵⁵ Al-’Aṣma‘ī, Abū Sa‘īd, *al-Aṣma‘iyyat*, étude critique de Aḥmad Muḥammad Šākir et Abd as-Salām Muḥammad Hārūn, 5^{ème} édition, sans date ni lieu d’édition, Beyrouth.

⁹⁵⁶ Al-Mufaḍḍal, Aḍ-Ḍabbī, *al-Mufaḍḍaliyyat*, étude critique de Aḥmad Muḥammad Šākir et Abd as-Salām Muḥammad Hārūn, 2^{ème} édition, le Caire, 1993.

⁹⁵⁷ Al-Quraṣiyy, *Ġamhara aš ‘ār al- ‘arab*, éd. Dār Šādir, Beyrouth, 1998.

unités syllabiques courtes (*tawālī al-asbāb al-ḥafīfa*). Selon d'autres, à cause du *ḥabn*⁹⁵⁸ qui est obligatoire dans son 'arūd (dernier pied du premier hémistiche) et du *darb* (dernier pied du deuxième hémistiche) ; ce qui lui offre une succession de trois lettres muettes à la fin de chaque hémistiche. Henry Coupry quant à lui, fait le lien entre le choix du nom et la composition métrique de ce mètre, en précisant que ce nom lui a été peut-être attribué grâce au « caractère de l'air sur lequel il a été chanté »⁹⁵⁹. Cela met certainement en valeur la déclamation du poème et l'importance de l'oralité dans la transmission des mètres arabes. Comme dans le mètre du kāmīl, al-Ḥarrāq exploite la composition métrique de ce mètre et les modifications autorisées pour créer son propre rythme qui porte un sentiment de transcendance et de sérénité qui conviendrait aux états d'une âme à la fois brisée et transcendant⁹⁶⁰. La nature et la succession des syllabes de ce mètre permettrait « la facilité de l'adapter au chant, et en particulier le chant spirituel »⁹⁶¹. Nous comprenons mieux cette qualité rythmique quand on sait que le *basīṭ* peut admettre deux rythmes. à la position d'ictus dans les pieds de ce mètre⁹⁶² pourrait offrir aux poèmes du *basīṭ* deux rythmes différents : l'un ascendant, l'autre descendant. Cela pourrait avoir -s'il est bien exploité par le poète- des conséquences favorables aux poèmes destinés au chant religieux grâce à l'ouverture de ses syllabes courtes *sabab-s* (أسباب) au début de ses pieds.

Une lecture attentive de l'ensemble du *dīwān* d'al-Ḥarrāq montre l'harmonie de la forme et du contenu et ne laisse aucun doute sur l'exploitation des qualités formelles du mètre pour en faire un rythme en faveur des thèmes traités dans les poèmes ; et les poèmes composés sur le mètre du *basīṭ* en font partie. Quasiment tous les poèmes de ce mètre (11/62) sont consacrés à l'imploration, à l'adresse au Tout Puissant. Ce thème est toujours encadré par le sentiment mentionné plus haut : *une faiblesse transcendante*. La nature rythmique de ce mètre met particulièrement ces thèmes et sujets en valeur et leur offre un caractère majestueux.

⁹⁵⁸ Le *ḥabn* est le retranchement de la deuxième lettre du sabab léger au début du pied. Ainsi, le dernier pied du *Basīṭ fā'ilun* (0- - 0-) se transforme en *fā'ilun* (0 - - -).

⁹⁵⁹ Voir : *Le Traité*, p. 49.

⁹⁶⁰ *Idem*, p. 362 et 414. C'est le sentiment qu'on avait en lisant la *hamzia* (poème rimé en hamza) dont on a analysé la rime plus haut.

⁹⁶¹ *Idem*, p. 362 et 414.

⁹⁶² Voir *Poétique arabe*, op.cit, p. 244.

Donnons l'exemple par ce poème qui nous semble bien représentatif de ce cas de figure :

بَخَرْتُ بِالطَّيِّبِ عِنْدَ ذِكْرِي إِيَّاهُ مِنْ شِدَّةِ الْخُبِّ تَعْظِيمًا لِعَلِيَّاهُ⁹⁶³

Je m'encensai⁹⁶⁴ en implorant Sa présence

Epris par la grandeur et Sa prééminence

فَهَبَّ مِنْهُ نَسِيمٌ قَدْ عَرَفْتُ إِيَّاهُ أَنْ الَّذِي فَاحَ مِنْهُ الطَّيِّبُ مَعْنَاهُ

Un souffle en vint dont je savais la provenance

Et le sens du parfum refléta Son essence

فَصَرْتُ إِذْ ذَاكَ فِي عَيْنِ الْيَقِينِ أَرَى أَنْ لَيْسَ فِي الْكُونِ بِالْتَّحْقِيقِ إِلَّا هُوَ

Je vois donc la source de la vérité lui..

Et que nul dans l'univers n'incarne à part Lui⁹⁶⁵

* * *

baḥḥartu bi-ṭ-ṭībi 'inda dīkrī 'iyyahū min šiddati l-ḥubbi ta'zīman li-'alyāhū

fa-habba minhu nasīmun qad 'araftu bi-hī 'anna l-laḍī faḥa minhu ṭ-ṭību ma'nāhū

fa-ṣirtu 'id dāka fī 'ayni l-yaqīni 'arā 'an laysa bi-t-taḥqīqi bi-l-kawni 'illā hū

Nous l'avons compris, al-Ḥarrāq exploite le rythme du mètre pour convenir aux sentiments et aux sujets traités. Même si de nombreux critiques s'accordent sur certaines qualités intrinsèques au rythme de ces deux mètres. L'idée qui nous semble la plus juste est d'exploiter le rythme en faveur du contenu et non pas le mètre qui impose son rythme. Autrement dit, le rythme peut être maniable selon l'emploi du mètre par le

⁹⁶³ *Dīwān*, poème 18, vers : 1-3, p. 22.

⁹⁶⁴ Se parfumer avec de l'encens est un rituel présent dans plusieurs croyances. Il accompagne la prière qui monte vers Dieu et faire acte de bonne présence devant Lui. Certaines croyances peuvent même prétendre que l'encens éloigne les mauvais esprits.

⁹⁶⁵ Dans le langage soufi (هو) *Lui* désigne Dieu. Il peut aussi être, exceptionnellement, accompagné de l'article parfois (الهو). Les artistes, et plus particulièrement les calligraphes, ont exploité la forme de ce mot pour en exprimer l'infini, l'infini pouvoir et présence de Dieu dans l'univers. Il est à noter ici que la lettre *h* (ه) fait allusion à l'essence et à l'identité de la Vérité et la forme ronde désigne la circulation cyclique de l'Univers divin (voir à ce propos : al-Gīlī, *al-'Insan al-kāmil fī ma'rīfat al-'awāḥir wa-l-'awā'il*, Mustafā al-Babī al-Ḥalabī,

poète. Un poème réussi est un poème qui fait surgir les qualités rythmiques selon le sujet abordé ; quel que soit le mètre choisi.

Nous pouvons dire ainsi que le poète doué saurait manipuler le mètre et ses possibilités métriques pour lui donner des caractéristiques qui peuvent mettre en valeur le sujet traité.

En ce concerne ces deux mètres le *Kāmil* et le *baṣīṭ*, nous avons remarqué qu'ils sont dotés de certaines caractéristiques communes qui offre au poète une certaine maniabilité rythmique.

1) Ils sont tous les deux souples et adaptables. Le *Kāmil* et le *baṣīṭ* appuie notre idée de maniabilité. Ainsi, le poète peut les adapter aux sentiments de nature différente telles l'euphorie et la finesse. Les deux mètres peuvent également contenir des sujets à la fois majestueux et doux, selon leur exploitation thématique par le poète et leur manipulation linguistique. Cette souplesse offre une certaine liberté au poète.

2) Le fait que le poète puisse les réduire (la version tronquée du mètre) convient aux chants et aux récitations rituelles ; notamment en les ornant de voyelles longues pour convenir aux psalmodies religieuses.

Il résulte de tout cela que le choix d'al-Ḥarrāq repose sur des mètres exploitables. Le poète s'est basé sur des rythmes qui correspondaient à la trinité artistique recherchée dans sa création : l'abondance et la finesse / des sentiments qui penchent vers la mélancolie et la nostalgie / et la mise du chant mystique en valeur. Des caractéristiques qui valorisent le choix thématique qu'al-Ḥarrāq a exploité pertinemment dans sa poésie.

Le système métrique des deux mètres *baṣīṭ* et *kāmil* permet au poète d'en faire des mètres qui conviennent aux inspirations émotionnelles et psychologiques traduisant fidèlement les propos soufis. Cela montre que le poète peut façonner la caractéristique du mètre selon l'aspect rythmique engagé.

Rappelons ici que ce tableau représente la fréquence du choix des mètres en tant que cadre extérieur ; c'est-à-dire qu'ils représentent le choix du poète pour les mètres sans indiquer forcément son élan poétique. Cette idée s'éclaircit mieux quand nous passons du choix du mètre en tant que cadre formel extérieur à l'examen du souffle

poétique dans le mètre par le biais d'un comptage du nombre des vers dans l'ensemble du recueil.

Le recueil contient dans son ensemble 728 vers ; répartis de la façon suivante :

Le mètre	Nombre de vers
<i>Ṭawīl</i>	195
<i>Ḥafīf</i>	150
<i>Basīṭ</i>	126
<i>Kāmil</i>	105
<i>Ramal</i>	79
<i>Wāfir</i>	35
<i>Muğtatt</i>	20
<i>Rağaz</i>	17

Les résultats sont évidents : le souffle ou l'élan poétique diffère du choix métrique. Pour mieux comprendre ce choix, nous allons convertir ces données en tableau représentant le pourcentage de l'utilisation du mètre en vers.

Le mètre	Le pourcentage
<i>Ṭawīl</i>	26.6 %
<i>Ḥafīf</i>	20.5 %
<i>Kāmil</i>	17.5 %
<i>Basīṭ</i>	14.5 %
<i>Ramal</i>	10.8 %
<i>Wāfir</i>	4.8 %
<i>Muğtatt</i>	2.8 %
<i>Rağaz</i>	2.1 %

Nous constatons clairement, selon ce tableau, que la musique du *ṭawīl* est en première position après avoir occupée la troisième position au niveau du choix des mètres. Avec un pourcentage de 26.6 %, l'utilisation du mètre *ṭawīl* représente plus que le quart des vers de ce recueil. Un constat qui mérite une étude attentive qui nous permettra de comprendre ce choix remarquable dans la production poétique d'al-Ḥarrāq.

Mais avant d'aborder dans les détails de ces explications, poursuivons la hiérarchie du pourcentage pour en tirer une conclusion plus globale de ce tableau. Après le *ṭawīl*, le *ḥafīf* remonte à la deuxième position au niveau de l'utilisation après avoir été classé à la quatrième position au niveau des choix des mètres pour les poèmes. Il sera ensuite suivi du *kāmil* et du *basīṭ* respectivement en troisième et quatrième position, après avoir occupé la première et la deuxième au niveau des choix.

c) Les caractéristiques globales des mètres majeurs :

Observons maintenant les aspects et les caractéristiques de chaque mètre. En ce qui concerne *al-ṭawīl*, nous constatons que son appellation révèle déjà une de ses qualités majeures. On dit qu'al-Ḥalīl l'a nommé ainsi à cause de ses nombreuses voyelles brèves qui s'élèvent à trente ; soit 48 lettres quand son '*arūḍ* rime avec son *ḍarb* ce qui n'arrive à aucun des autres types⁹⁶⁶. Ses pieds sont composés de la manière suivante :

fa'ūlun mafā'īlun fa'ūlun mafā'īlun x 2

Le *ṭawīl* est le seul mètre qui en contient autant, car le *wāfir*⁹⁶⁷ qui serait dans le même cas théoriquement, ne s'emploie jamais avec sa forme initiale ; il passe toujours en mode tronqué dans la pratique.

Cela explique que, malgré son choix récurrent du *kāmil* et du *basīṭ* pour les poèmes de petite taille et de taille moyenne, le poète entretient plus de souffle dans le mètre du *ṭawīl* ainsi que celui du *ḥafīf* dans les poèmes longs. Al-Ḥarrāq avait-il plus d'élan dans ces deux derniers mètres ? Cette thèse trouvera sans doute son soutien dans les caractéristiques rythmiques de chacun de ces deux mètres.

⁹⁶⁶ Courpry, Henri, *Traité de versification arabe*. Imprimerie W. Drugulin, Leipzig, 1875. p. 33.

⁹⁶⁷ Un autre mètre choisi et privilégié par al-Ḥarrāq. Le schème utilisé dans ce mètre est *mufā'alatun* au lieu de *mutafā'ilun* ; c'est-à-dire (-0---0) au lieu de (---0--0).

A première vue, ce mètre conviendrait plutôt aux sujets profonds parce que le nombre abondant de ses syllabes permettrait de traiter des idées complexes et d'étayer les réflexions profondes. En effet, le *ṭawīl* n'a pas de forme tronqué. De ce fait, il est considéré comme le plus long des mètres ce qui lui donne une sorte de stabilité et de régularité. Cette qualité offre au poète une certaine aisance dans l'expression (conséquence des syllabes abondante) et lui procure de l'élan rythmique (طول النفس)⁹⁶⁸.

Sur le plan formel, les caractéristiques du *ṭawīl* s'imposent non seulement au niveau horizontal (le vers) mais aussi au niveau vertical (le poème) : Sur les 728 de l'ensemble du recueil, 195 vers sont composés sur le mètre du *ṭawīl* dont 153 sont réservés à la *tā'iyya*⁹⁶⁹. Cette dernière représente à elle seule un cinquième de la production poétique d'al-Ḥarrāq, ce qui explique que ce mètre convient aux poèmes de longue haleine⁹⁷⁰ permettant ainsi de déployer les idées et d'approfondir le sujet traité.

Sur le plan thématique, un simple coup d'œil sur ces poèmes permet de révéler la profondeur sémantique de leur thématique. Cette lenteur ressentie dans le rythme de ce mètre convient au développement des réflexions profondes ce qui donne un aspect codé voire complexe à ces poèmes. L'abord du premier poème du recueil l'illustre idéalement et ne laisse aucun doute sur ce constat. Ce rythme accueille également un esprit courtois qui laisse entendre les principes mystiques et reflète d'une manière subtile les concepts savants.

En ce qui concerne le mètre du *ḥafīf*, il doit son nom, d'après al-Ḥalīl, à la succession de ses syllabes légères :

fā'ilātun mustaf'i-lun fā'ilātun x 2

Cette composition fait de lui le plus léger des mètres formé de pieds de sept lettres. Cette particularité offre également au poète la possibilité d'adapter le mètre du *ḥafīf* à la mélodie grâce de la succession de ses syllabes courtes (*sabab-s ḥafīfa*). Ce mètre partage ainsi avec le *basīṭ* la facilité de l'adapter au chant, à la musique, et plus

⁹⁶⁸ *Idem*, 109.

⁹⁶⁹ L'appellation est tirée du fait qu'il prend le (t) comme rime.

⁹⁷⁰ Cela nous rappelle la fameuse *suspendue* d'Umru'ū l-Qays composée sur le même mètre.

particulièrement au chant et aux récitation religieuses. Il faut signaler à ce propos que le *ḥafīf* partage des caractéristiques métriques évidentes avec le *ṭawīl* et le *kāmīl* également ; raison pour laquelle nous l'avons catégorisé dans cette même liste. Or, le *basīṭ* il se distingue de ces trois derniers par une légèreté relative due à l'abondance des consonnes muettes et des voyelles longues émergeant d'un pied particulier⁹⁷¹.

Cette dernière caractéristique mérite qu'on s'y arrête pour mieux comprendre les qualités rythmiques de ce mètre.

fā'ilātun mustaf'i-lun fā'ilātun × 2.

Ce mètre mérite qu'on s'y arrête un instant parce que sa composition métrique nous interpelle. En observant attentivement les pieds de ce mètre, nous constatons que le deuxième pied est formé de la manière suivante selon al-Ḥalīl al-Farāhidī : *mustaf'i-lun* (مستفع لن) au lieu de (مستفعلن). C'est-à-dire que dans la conception ḥalilienne, ce pied est composé d'une première syllable courte *sabab ḥafīf* (مُسَبَّب), d'une deuxième syllable-noyau *watid mafrūq* (تَفْع) et d'une troisième syllable courte *sabab ḥafīf* séparée à la fin du pied (لُن).

Pourquoi donc ce choix formel alors même que phonétiquement il ne diffère en rien du pied *mustaf'ilun* (مستفعلن) ?

Quand nous observons les *ziḥāf*-s autorisés sur ce mètre, nous comprenons que ce choix -qui apparaît à première vue un choix formel-, est en vérité fonctionnel; parce qu'il est lié aux licences de quantité pratiquées sur ce mètre. C'est-à-dire que nous avons un pied composé d'un *sabab léger*, d'un *watid mafrūq* et d'un deuxième *sabab léger*, et non pas un pied de deux *sabab-s légers* suivis d'un *watid maḡmū'*. Cela affecte la nature des *ziḥāf*-s qui seront pratiqués sur ces pieds. Pour mieux comprendre ce choix méthodique, nous exposons ici les différentes licences appliquées sur ce mètre et leurs modes de fonctionnement avec les deux pieds *fā'ilātun* et *mustaf'i-lun*.

Quand le poète fait intervenir un *ḥabn* sur le pied de *mustaf'i-lun* (مستفع لن) il conserve le *n* (ن) du *fā'ilātun* (فاعلاتن) qui le précède et il obtient ainsi la composition métrique suivante : *fā'ilātu mustaf'i-lun* فاعلاتن متفع لن ; et si le poète pratique un *kaff* sur

⁹⁷¹ Sûrement à cause de son pied *mustaf'i-lun* (مستفع لن) comme nous allons le voir dans l'analyse.

le pied de *mustaf‘i-lun* (مستفع لن), il doit conserver la première voyelle longue (ا) du pied *fā‘ilātun* (فاعلاتن) qui le suit pour obtenir à la fin la composition métrique suivante : *mustaf‘i-lu fā‘ilātun* (مستفع ل فاعلاتن) ; alors que si le poète applique le *kaff* sur *fā‘ilātun* (فاعلاتن) qui précède *mustaf‘i-lun* (مستفع لن) il conservera le *n* (ن) de ce dernier pour obtenir la composition prosodique suivante : *fā‘ilātu mustaf‘i-lun* (فاعلات مستفع لن).

On comprend de ces formules que tous les moyens ont été établis pour permettre à ce mètre d’acquérir une certaine légèreté rythmique. Autrement dit, on ne peut pas utiliser de suite deux *ziḥāf*-s qui supprimeraient des lettres quiescentes comme *mu‘āqaba*⁹⁷² entre le *n* (ن) de *fā‘ilātun* (فاعلاتن) et le *s* (س) de *mustaf‘i-lun* (مستفع لن) qui le suit. De même, le *kaff* du premier pied *fā‘ilātu* (فاعلات) et le *ḥabn* du second pied *mustaf‘i-lun* (متفع لن) ne doivent pas être utilisés simultanément pour conserver à chaque fois soit une lettre quiescente soit une voyelle longue : deux moyens qui garantissent la légèreté de ce rythme.

Nous l’avons compris, al-Ḥalīl était stratégique dans son choix. Puisque les *ziḥāf*-s ne touchent que les *sabab*-s, il a fallu faire du deuxième pied *watid mafrūq* (تَفْع) un pied intouchable. Ainsi, les *ziḥāf*-s ne touchent que la première et la troisième syllabe du pied : les deux *sabab*-s *ḥafīf* (مس) et (لن). La composition des syllabes est modifiée dans ce pied par rapport à la forme initiale : deux *sabab*-s + un *watid maḡmū‘* pour le pied (علن + تف + مس) en *sabab ḥafīf* + *watid mafrūq* + *sabab ḥafīf* pour (مس + تفع + لن). En effet cela ne change en rien le nombre de syllabes de ce pied ni leurs disposition ; en revanche, il modifie complètement son système rythme dans ce mètre puisque la troisième syllabe (ع) est annexée à la deuxième (تَف).

Nous comprenons également par-là la raison pour laquelle al-Ḥarrāq a choisi le mètres contenant ce pied. La forme syllabique de ce dernier garantit sa légèreté et assure par conséquent l’agilité du vers et du poème dans sa globalité pour convenir aux chants et à la structure musicale.

⁹⁷² *Mu‘āqaba* (المعاقبة) une règle particulière qui concerne deux sababs légers qui se suivent (soit dans le même schème soit entre deux schèmes différents). Cette règle consiste à ce que l’un des deux sababs seulement puisse être affecté par un *ziḥāf*, ou bien que les deux en soient exempts pour conserver justement la présence d’une lettre quiescente ou éventuellement la voyelle longue, ce qui garantit la légèreté du rythme.

2) Deuxième catégorie : les mètres lyriques :

Dans la deuxième catégorie, nous comptons quatre mètres placés respectivement de la manière suivante : *ramal*, *wāfir*, *muğtatt* et *rağaz*. Ces derniers gardent la même position au niveau du choix du mètre et de la longueur du poème.

a) Le mètre du ramal :

En ce qui concerne le mètre *ramal* et sa fréquence, qui est à la tête de la deuxième liste et qui représente un pourcentage de (10%), nous constatons qu'il jouit d'une importance particulière de la part d'al-Ḥarrāq puisqu'il lui a consacré la plupart de ses *muwaššah*-s. Pourquoi ce mètre a été exploité dans ce genre poétique ?

Nous allons mener, dans le chapitre consacré à la *poésie de variation*, une analyse qui révèle certaines qualités rythmique attribuées à ce mètre par al-Ḥarrāq pour mieux comprendre le choix de ce mètre et sa place à la tête de la deuxième liste.

Du point de vue métrique, le *ramal*⁹⁷³ est un mètre composé de trois pieds identiques dans sa forme initiale et différents dans la version effective :

fā'ilātun fā'ilātun fā'ilātun x 2

Pratiqué en vrai avec une *'arūd* et un *ḍarb* qui ont subi la *'illa* du *ḥadf* et qui prend finalement la forme effective suivante :

fā'ilātun fā'ilātun fā'iun x 2

Il faut préciser ici que le *ramal* reste l'un des mètres préférés et privilégié pour les poètes du *muwaššah* de manière générale. Une vue d'ensemble sur les *muwaššah*-s laisse comprendre que les andalous avaient un penchant évident pour ce mètre⁹⁷⁴. Or, le *ramal* a subi d'énormes modifications dans sa structure et ses pieds⁹⁷⁵. En observant

⁹⁷³ Les anciens métriciens prétendent que ce mètre est marqué par une agilité due à la succession de ses syllabes ; d'où son appellation *ramal* qui signifie marche rapide.

⁹⁷⁴ Nous pensons ici, par exemple, au célèbre *muwaššah* de Liṣān ad-Dīn b. al-Ḥaṭīb qui commence ainsi :

جاءك الغيث إذا الغيث همى يا زمان الوصل بالأندلس

Gādaka l-ğaytu idā l-ğaytu hamā yā zamāna l-waṣli bi-l-Andalusī

⁹⁷⁵ Abd al-Ilāh Kanafāwī en a recensé une vingtaine dans son œuvre sur (البنية الإيقاعية للموشحات الأندلسية) *La structure rythmique des muwaššah-s andalous*. Voir p. 343-354.

attentivement la composition de ses pieds nous pouvons remarquer qu'il est le seul à contenir un *watid maǧmū'* au milieu. Le noyau inchangeable se trouve donc cœur du pied ; et cette position du *noyau* coupe l'élan ascendant du rythme et fait de lui un mètre plutôt agité ; voire même perturbé. Nous pouvons dire également que la réduction de ses syllabes (ce mètre est utilisé par al-Ḥarrāq uniquement dans sa version tronquée) laisse une impression d'une légèreté qui conviendrait plutôt aux chants.

b) Le mètre du wāfir

Le deuxième mètre sur la liste de la deuxième catégorie est le *wāfir*. Son appellation proviendrait, selon les critiques, de ses *watid*-s abondants. Henri Coupry trouve cette raison peu convaincante et précise que : « l'abondance de ces *watid*-s ne s'explique qu'en supposant que l'air ; ou plus précisément, le rythme auquel ils appartiennent, y permettait quelque effet musical plus étendu »⁹⁷⁶. Cela laisse comprendre que le poète peut faire de ce mètre un rythme basé sur une structure syllabique qui lui permet de varier ses pieds. Voyons la composition de ses pieds :

mufā'alatun mufā'alatun mufā'alatun x 2

A première vue, la forme initiale du *wāfir* paraît très proche du *kāmil* ce qui donne à ces deux mètres des caractères métriques similaires ; c'est-à-dire l'abondance des voyelles longues (puisque le *wāfir* est susceptible au *ziḥāf* du 'aṣb'⁹⁷⁷ qui est très élégant dans ce mètre d'ailleurs et qui correspond au *ziḥāf* du 'iḍmār'⁹⁷⁸ que l'on applique sur le deuxième élément du *kāmil*). Si la forme initiale du *wāfir* nous donne l'impression un mètre simple, il faut savoir qu'en pratique, ce mètre ne s'utilise que dans sa forme tronquée qui le transforme plutôt en mètre composé :

mufā'alatun mufā'alatun fa'ūlun x 2

⁹⁷⁶ *Traité de versification arabe*, op.cit., p. 55.

⁹⁷⁷ Cela consiste au retranchement de la voyelle de la deuxième lettre du *sabab* lourd ; ce qui transforme *mufā'alatun* (/ / 0 / / /) en *mufā'altun* (/ / 0 / 0 / 0). Ainsi, on obtient deux *sababs* légers à la fin du schème ce qui contribue à alléger le rythme de ce mètre.

⁹⁷⁸ C'est le changement d'un *sabab* lourd par un *sabab* léger au début du schème *mutafā'ilun* (/ / / 0 / / 0) qui devient *mutfā'ilun* (/ 0 / / / 0) ou *mustaf'ilun* (/ 0 / 0 / / 0). Ce *ziḥāf* est propre au *kāmil* comme nous l'avons mentionné auparavant.

Par ailleurs, cela signifie qu'il est plus court que le *kāmil*. Par conséquent, la réduction de ses syllabes lui donne un air plus rapide et offre à son rythme plus de musicalité. C'est peut-être là une des qualités de ce mètre qui ont séduit notre poète. La succession des syllabes légères laisse ressentir une certaine générosité en voyelle longues qui convient au chant et à la musique. Al-Ḥarrāq se laisse tenter par l'ondulation des voyelles dans ce mètre pour l'exploiter dans la poésie de *l'amour* ; et plus précisément, l'amour courtois⁹⁷⁹.

La particularité de ce mètre réside dans la position de la syllabe-noyau *watid* qui se situe au début de chaque pied. Le *wāfir* partage cette qualité avec le *ṭawīl*, qui est à son tour issu du *mutaqārib* et du *hazaġ* qui entretiennent « un lien fort ignoré dans la représentation en cercle : chacun appartient effectivement à un cercle différent »⁹⁸⁰. Les pieds de ce mètre sont donc simples et sans ambiguïté grâce à « la position de l'*ictus* qui se détermine avec certitude et marque un rythme ascendant »⁹⁸¹. C'est cette simplicité et cette régularité de la première syllabe qui offre aux pieds du mètre des accents forts au début et un rythme mélodieux par la suite.

Il faut tout même signaler ici qu'aucun cas de '*adb*'⁹⁸² n'a été constaté dans le mètre du *wāfir*. Le '*adb*', qui est une licence exceptionnelle, reste mauvaise et déconseillée parce qu'elle modifie le *watid maġmū'* qui débute chaque vers. Utiliser le '*adb*' signifie passer d'un *watid maġmū'* (/ / 0) à un *sabab léger* (/ 0) ; ce qui aurait certainement un impact fort sur le rythme de ce mètre. Et pourtant, avec le *qaṣm*⁹⁸³ appliqué sur ce pied, al-Ḥarrāq aurait retrouvé sa forme préférée *maf'ūlun* (/ 0 / 0 / 0). Cependant, le poète n'aurait pas voulu sacrifier la mélodie du vers au détriment d'un allègement rythmique.

⁹⁷⁹ Une poésie à mi-chemin entre le *nasīb* et la poésie '*udrit* où le désiré apparaît à la fois comme recherché et inaccessible.

⁹⁸⁰ Bruno Paoli, De la théorie à l'usage : essai de reconstitution du système de la métrique arabe ancienne », éd. IFPO (Institut Français du Proche Orient), Damas, 2008.

⁹⁸¹ Ben Cheikh, *Poétique arabe*, op.cit., p. 244.

⁹⁸² C'est le *ḥarm* pratiqué dans ce mètre. Il consiste à supprimer la première lettre d'un pied réuni *watid maġmū'* au début d'un premier pied d'un mètre. Dans le cas du *wāfir*, le premier pied *mufā'alatun* devient *fā'alatun*.

⁹⁸³ C'est une licence exceptionnelle qui concerne le premier schème du vers et qui consiste à réunir le *ḥarm* avec le '*aṣb*' ; ce qui transforme *mufā'alatun* en *maf'ūlun*.

c) *Le mètre du muğtatt*

En effet, le *muğtatt*, est la forme tronquée du mètre le léger, *al-ḥafīf* en commençant par (مستفع لن) suivi de (فاعلاتن). Ce mètre commence par *sabab léger* suivi d'un *watid mafrūq* et d'un deuxième *sabab ḥafīf*: (- 0), (- 0 -) et (- 0). Par ailleurs, ce qui caractérise vraiment ce mètre, c'est le fait qu'il contient le pied composé (مستفع لن) dont on a vu le fonctionnement dans le mètre du *ḥafīf* et les spécificités rythmiques qui en découlent. Il faut préciser ici que la 'illa du *taš'īl* qui touche ce mètre est particulière parce qu'elle fonctionne comme le *ziḥāf*; c'est-à-dire que son intervention sur un des pieds du *ḍarb* n'exige pas sa pratique systématique sur l'ensemble des pieds-*ḍarb*-s⁹⁸⁴ du poème par la suite. Cette 'illa atteint la deuxième unité syllabique du deuxième pied et consiste à supprimer la première lettre du *watid mağmū'*. Ainsi, *fā'ilātun* (فاعلاتن) perd son troisième élément (ع) et devient *maf'ūlun* (مفعولن). Nous avons constaté ce cas de figure dans le quatrième vers du poème (47) :

وَأَنَّ رُوحِي رَاحٌ قَدْ اسْتَكْنَتَ بَدَنِي⁹⁸⁵

Ainsi, mon âme fut le vin qui s'écoula

et dans le plus profond mon corps s'installa

Wa- 'anna rūhī rāhun qad stakanat badanī
mutaf' ilun maf'ūlun mutaf' ilu fā'ilatun

Cette opération contribue sûrement à la légèreté du vers et lui procure une musicalité et une élégance rythmique animée grâce à l'alternance des voyelles courtes et des voyelles longues (ou lettres quiescentes). Cette caractéristique ne peut être que bénéfique pour les poèmes destinés aux chants.

Al-Ḥarrāq a choisi ce mètre pour deux de ses poèmes, de taille moyenne. D'un point de vue thématique, le rythme de ce mètre convient aux sujets simples et aux idées plutôt abordables par les gens du commun. Le poète semblerait être conscient de cette caractéristique ; raison pour laquelle il l'a consacré aux sujets faciles et adaptable au chant. Ce mètre circule bien dans les milieux artistiques et trouve sa place dans le

⁹⁸⁴ Derniers pieds des deuxièmes hémistiches du vers.

⁹⁸⁵ *Dīwān*, Poème 47, vers 4, p. 39.

mausolée al-harrāqiyya qui accueille toutes sortes de catégories sociales. Abd Allāh at-Tayyib soutient clairement cette idée en confirmant que ce mètre contient un « rythme gracieux avec une mélodie douce et correspond bien aux émotions joyeuses et à l'agrément »⁹⁸⁶. Le rythme du *muğtatt* conviendrait donc au chant et s'adapte facilement à la musique. Les poèmes d'al-Ḥarrāq composés sur ce rythme sont bien connus des milieux artistiques.

d) La particularité du rağaz

Le mètre du *rağaz* est souvent présenté par les spécialistes de la prosodie arabe - les anciens comme les contemporains- comme le plus simple et le plus maniable des mètres. Il représente, selon eux, la forme primitive des mesures métriques arabes. Mais il est également considéré comme un cas particulier par rapport au *qaṣīd*⁹⁸⁷. La composition prosodique de ce mètre est simple ; néanmoins, elle peut subir de nombreuses modifications ce qui modifie fortement la composition initiale. Cela laisse entendre une certaine « idée d'improvisation [qui] est généralement associée à ce mètre »⁹⁸⁸. Voici sa forme de base :

mustaf'ilun mustaf'ilun mustaf'ilun x 2

A priori la forme initiale du *rağaz* paraît simple et régulière. Cependant, les nombreuses modifications⁹⁸⁹ qui affectent ses pieds lui offre une caractéristique à double tranchants :

D'abord, ces multiples modifications lui permettent d'être le plus maniable et le plus adaptable des mètres ; ce qui explique son exploitation par les poètes débutants en général.

Ensuite, l'intervention de ces modifications sur ce mètre perturbe sa régularité rythmique et fait de lui le mètre le plus proche de la prose. Si l'on suivait l'étymologie du mot selon Ibn Manẓūr ce nom proviendrait même de *perturbation* puisque la racine

⁹⁸⁶ *Al-Muršid*, op.cit., p. 109.

⁹⁸⁷ Voir Bruno Paoli, *De la théorie à l'usage : essai de reconstitution du système de la métrique arabe ancienne*, éd. IFPO, Damas, 2008, p. 283.

⁹⁸⁸ *Idem*, p. 286.

⁹⁸⁹ La modification la plus fréquente sur ce mètre est le '*idmār*. Cependant, d'autres changements peuvent toucher ce mètre comme : *ḥabn* et *ṭayy*.

r.ğ.z signifie ce mouvement de tremblement habituel remarqué chez la chamelle où moment de se lever⁹⁹⁰. Une sorte d'instabilité due aux différents *ziḥāf*-s et *'illa*-s qui touchent ses deux syllabes courtes au début de chaque pied.

Ce mètre n'a été utilisé par al-Ḥarrāq qu'une seule fois pour composer son *muwaššah* (44). Al-Ḥarrāq a certainement ressenti cette particularité qui affecte son rythme et en a profité pour l'exploiter dans son poème le plus complexe. Il est vrai que dans ce mètre, le poète peut gagner en liberté prosodique ; en revanche, il perd en qualité de régularité rythmique. Cette liberté relativement importante offre au poète une multitude de possibilités de modifications qui lui permettraient de composer des textes exigeants. L'utilisation de ce mètre pour son *muwaššah* nous laisse comprendre la raison de ce choix : comme nous l'avons mentionné plus haut, il est le mètre le plus souple, et donc le plus facile à adapter à la mélodie des chants et aux notes musicales. Autrement dit, l'unique utilisation de ce mètre serait pour une raison technique : les nombreux changements permettraient au poète de composer son *muwaššah* en divisant les hémistiches en petites parties rimées. Cette composition minutieuse représente un vrai travail d'artisanat comme nous allons le voir dans la partie concernant les *muwaššah*-s. De plus, cette maniabilité permet au chanteur déclamant ce poème de nuancer facilement les sons vocaliques pour jouer avec les tonalités et les adapter aux règles musicales.

Nous comprenons, par-là, pourquoi ce mètre a été largement exploité par les andalous dans leurs *muwaššah*-s. Cela leur a permis de composer des textes poétiques aux structures complexes, de les manier et de les adapter facilement. Le *rağaz* semble le plus convenable pour composer des vers courts et des rimes riches qui exigent une certaine souplesse dans le rythme et permet au poète d'assurer les jeux phoniques dans cette poésie strophique. Nous avons dans le texte d'al-Ḥarrāq le modèle concret de ce type de composition.

Par ailleurs, nous nous sommes souvent demandé lors de notre analyse pour quelles raisons al-Ḥarrāq a complètement ignoré le mètre du *hazağ*. Un mètre idéal pour le chant et la musique d'où son appellation par ces qualités musicales. Le *hazağ* était

⁹⁹⁰ Voir la racine *r.ğ.z*, dans *Lisān al-Arab*.

aussi le nom d'une espèce d'air renfermant des modulations et que les arabes chantaient souvent.

A notre avis l'explication de cette absence vient du fait que le *hazağ* ressemble beaucoup au *wāfir* surtout quand ce dernier est atteint du '*aşb*⁹⁹¹. C'est-à-dire lorsque la voyelle de la cinquième lettre du schème est retranchée afin que *mufā'alatun* devienne *mafā'ılun* ; un *ziḥāf* très pratiqué dans les poèmes d'al-Ḥarrāq comme nous allons le voir dans l'annexe de cette partie.

Globalement, nous pouvons définir les grands traits caractéristiques des mètres ḥarraqiens ainsi :

- 1- Les mètres longs correspondraient plus au traitement des concepts soufis complexes grâce à l'abondance et la générosité des syllabes.
- 2- Les mètres courts conviendraient plutôt au chant et à la musique puisqu'ils permettent un retour rapide à la rime et une adaptation plus tolérante au niveau des licences métriques autorisées.
- 3- Al-Ḥarrāq exploitait la nature métrique de chaque mètre pour en extraire un rythme qui s'accorde avec la mélodie des chants et plus particulièrement la psalmodie et la récitation religieuse.

⁹⁹¹ Un *ziḥāf* qui consiste à changer un pied lourd *sabab ıaqıl* en pied léger *sabab ḥafif*. Ce changement, momentané comme nous l'avons mentionné plus haut, est très pratiqué par al-Ḥarrāq.

II) Spécificités prosodiques et qualités rythmiques dans la poésie d'al-Ḥarrāq :

1) La convention métrique : la règle, la licence et l'exception

Dans la partie précédente, nous avons vu comment le choix des mètres par le poète dépendait des thèmes et devait correspondre aux sujets traités pour qu'il y ait une cohésion entre la forme et le contenu.

Dans les lignes qui suivent, nous proposons une approche plus interne : une vue sur la syntaxe et la mesure entre les éléments qui constituent le vers. Cette technique nous permettra de percevoir le rythme interne et son rapport avec l'aspect sémantique. Nous allons donc essayer d'étudier la convenance des pieds avec les rythmes internes émergents. Autrement dit, nous aborderons la structure métrique mesurable pour dévoiler la subtilité du rythme qui s'en dégage. Pour ce faire, nous allons passer par trois étapes :

D'abord, nous examinerons l'équilibre des deux hémistiches *ṣadr* et *'ağuz*.

Ensuite, nous étudierons la nature des composants (pieds identiques / pieds différents) et leur impact sur le rythme.

Enfin, nous essayerons de justifier les licences prosodiques : *ziḥāf*-s, *'illa*-s et de comprendre la raison à travers quelques initiatives métriques personnelles qui sortent du système ḥalilien.

En ce qui concerne la césure du vers, nous constatons qu'al-Ḥarrāq s'est engagé à garder l'équilibre des deux hémistiches dans la plupart de ses poèmes ; à l'exception de quelques *muwašṣaḥ*-s. Dans ces derniers, al-Ḥarrāq a intégré un changement bien visible et perceptible au niveau des sons, du rythme, mais également au niveau de la structure externe du poème strophique. Sur ce dernier aspect, nous constatons parfois un déséquilibre entre les deux hémistiches au niveau du nombre des pieds ou de la quantité des phonèmes. Cependant, nous ne pouvons pas considérer ce phénomène comme un vrai choix du poète parce qu'il est dû à la structure même du *muwašṣaḥ* qui permet ce genre de formes. Nous pouvons constater ce cas dans le poème (43) composé sur le mètre du ramal (*al-ramal al-mağzū* l-'*ağuz*).

Nous aborderons ce phénomène de plus près en parlant des *muwaššah*-s. Cependant, il faut tout de même préciser ici qu'un déséquilibre entre deux hémistiches dans le vers traditionnel peut mener, d'une certaine manière, à une perturbation dans le rythme horizontal (au niveau du vers) même si la forme rythmique verticale (au niveau du poème) reste intacte.

Al-Ḥarrāq s'engage donc à garder l'équilibre des deux hémistiches *šadr* et *'ağuz* pour sa poésie de forme traditionnelle. Ainsi, tout changement au sein du texte traditionnel *qaṣīd* semble trouver une justification artistique (rythmique, phonétique, ou sémantique). Il faut tout de même préciser que les poèmes qui ont subi ces changements restent minoritaires comparés à l'ensemble des poèmes traditionnels du recueil.

Un autre phénomène rythmique s'avère très important concernant la nature de l'ensemble des pieds : identiques ou différents. Le mètre peut être constitué d'une répétition du même pied comme le cas du *kāmil* qui prend la forme métrique suivante :

mutafā'ilun mutafā'ilun mutafā'ilun × 2

ou bien le cas du *rağaz* qui est composé de trois pieds identiques également :

mustaf'ilun mustaf'ilun mustaf'ilun × 2

Dans ce genre de compositions métriques, les pieds ne gardent que rarement leur forme primitive -si ce n'est jamais- car elles subissent, quasiment toutes, des modifications prosodiques (les *ziḥāf*-s pour les pieds du *ḥašw* et les *'illa*-s qui concernent la modification des pieds du *'arūd* et du *darb*). De cette manière, le pied *mustaf'ilun* (مستفعلن), par exemple, peut se transformer en *mufā'ilun* (مفاعلن) avec la *'illa* du *ḥabn* « الخبن » (la suppression de la deuxième consonne sourde qu'on appelle). Malgré l'intervention de ces changements plus ou moins fréquents, le mètre ne sera pas considéré comme un mètre composé puisqu'il maintient les caractéristiques d'un registre rythmique précis (grâce à la composition syllabique-noyau le *watid* qui reste intact comme nous allons le voir). Ces changements formels des pieds n'atteignent pas la structure mélodique du mètre ce qui lui permet de garder son identité rythmique par rapport aux autres mètres. D'ailleurs, la pratique de ces licences doit rester contrôlée et obéir à un système de fonctionnement bien défini. Elles sont donc soumises à des

conditions restreintes qui protègent le mètre d'un éventuel changement radical. Cela permet au mètre de rester identifiable et rythmiquement indépendant.

D'autres mètres se composent de deux pieds identiques et d'un troisième différent comme c'est le cas du *wāfir* qui prend la forme suivante dans sa version pratique⁹⁹² : *mufā'alatun mufā'alatun fa'ūlun × 2*⁹⁹³. C'est également le cas du mètre du *ḥafīf* qui est composé de deux pieds identiques séparés d'un troisième différent à la manière suivante : *fā'ilātun mustaf'ilun fā'ilātun × 2*.

D'une composition variée, découle un rythme plus complexe. Et il sera d'autant plus complexe si l'hémistiche est composé de trois pieds de formes complètement différentes ; c'est le cas par exemple du *muḥalla' al-basīṭ*⁹⁹⁴ (مخلع البسيط) qui prend la composition métrique suivante : *mustaf'ilun fā'ilun fa'ūlun × 2*.

Il est vrai que ce genre de mètres épargne le rythme d'une monotonie ; mais ils gardent verticalement (au niveau du poème) la même qualité rythmique. C'est-à-dire que l'on peut percevoir la même construction rythmique à partir du deuxième vers ou, au mieux, dans le deuxième hémistiche s'il n'a pas subi des 'illa-s. Dans ce cas, il faut voir le poème dans son ensemble pour déceler la forme répétitive du rythme.

En revanche, les mètres composés des mêmes pieds apparaissent métriquement plutôt simples et assurent une certaine pureté dans la mélodie du vers. Cette clarté métrique qui émane d'une cadence répétitive du même pied permet à l'auditeur d'en saisir le rythme plus facilement. Cela dit, un mètre simple peut laisser entendre une certaine monotonie si le poète n'intervient pas avec des licences prosodiques (*ziḥāf*-s et 'illa-s) tandis que les mètres composés de schèmes différents contiennent, comme nous venons de le mentionner, un rythme plus complexe. Certains mètres supportent même une 'illa comme le subordonné (*mudāyyal*) ou l'incomplet (*nāqīṣ*) ; autrement dit, ils subissent des licences permanentes qui changent un schème dans une zone

⁹⁹² Ce mètre est simple dans sa version théorique comme nous l'avons mentionné dans les caractéristiques de ce mètre (*mufā'alatun × 6*). Cependant, cette forme n'est pas utilisée réellement.

⁹⁹³ A vrai dire, la forme primitive de ce mètre est *mufā'alatun* six fois. Cependant, cette forme primitive est inusitée ; il a donc changé le dernier pied de chaque hémistiche (*ḍarb* et 'arūd). Par ailleurs, le mètre du *wāfir* pourrait devenir un mètre simple s'il prenait sa forme incomplète « *mağzū' l-wāfir* ». Cette forme serait composée du coup de quatre pieds identiques.

⁹⁹⁴ Une variante du *basīṭ* quand le troisième pied est affecté par le *qat'* : une 'illa qui consiste à supprimer la troisième lettre d'un pied réuni (الوتر المجموع) et de la voyelle de la deuxième lettre. Cela transforme *mustaf'ilun* à *mustaf'il* et *fā'ilun* à *fā'il*.

stratégiquement importante : la zone rimique. Etant situées dans une zone phonétiquement sensible, les ‘*arūd*-s et les *ḍarb*-s sont donc soumises à une réglementation bien particulière au niveau des licences et à des exigences plus strictes comme nous l’avons signalé plus haut.

Nous constatons qu’al-Ḥarrāq avait un penchant pour la deuxième option. C’est-à-dit, les mètres composés de pieds variés. Ce choix semble compréhensible pour un poète qui cherche un rythme animé dans sa poésie. Dans le cas des mètres simples, le poète s’appuie sur l’utilisation des licences pour échapper à cette éventuelle monotonie dans le vers ; ce qui lui permet d’animer sa cadence interne. C’est le cas du *kāmil* par exemple qui est composé de six pieds identiques (*mutafā’ilun* x 6) ou du *rağaz* (*mustaf’ilun* x 6) comme nous l’avons mentionné plus haut.

Les mètres qui prennent des formes variées gardent néanmoins une certaine régularité parce qu’ils suivent un schéma identique de deux pieds. C’est le cas du *ṭawīl* qui est la répétition du (*fa’ūlun / mafā’ilun*) quatre fois.

Le *ramal* dont le ‘*arūd* et le *ḍarb* ont subi un *ḥadf* entre dans cette catégorie parce qu’il obtient la forme suivante : *fā’ilātun / fā’ilātun / fā’ilun* x 2.

Le *wāfir* qui est initialement l’inverse du *kāmil* c’est-à-dire : (*mufā’alatun / mufā’alatun / mufā’alatun* x 2), change également dans la pratique et sa forme primitive est inusitée parce que son ‘*arūd*⁹⁹⁵ et le *ḍarb*⁹⁹⁶ subissent systématiquement une ‘*illa* appelée dans le langage prosodique le *qatf* (qui est la réunion du *ḥadf*⁹⁹⁷ et du ‘*aṣb*)⁹⁹⁸. Cela donne au mètre du *wāfir* en fin de compte la forme pratique qui est la suivante : *mufā’alatun / mufā’alatun / fa’ūlun* x 2

D’autres se composent d’une manière relativement plus complexe. C’est le cas des formes hétérométriques tel que le mètre du *muḥalla’ al-basīt*, comme nous l’avons mentionné plus haut. Ce dernier contient trois formes de schèmes différentes (*mustaf’ilun / fā’ilun / fa’ūlun* x 2). Dans ce genre de mètre, la mesure métrique ne sera

⁹⁹⁵ Le dernier pied du premier hémistiche.

⁹⁹⁶ Le dernier pied du deuxième hémistiche.

⁹⁹⁷ Le *sabab léger* final.

⁹⁹⁸ La suppression d’un *sabab léger* final et de la voyelle de la cinquième lettre du même schème : *mufā’al* (qui prend forme de *fa’ūlun*) pour le schème *mufā’alatun*. Cette ‘*illa* n’a lieu d’ailleurs que dans le *wāfir*.

répétée et repérée qu'à partir du deuxième hémistiche. Al-Ḥarrāq n'a utilisé les mètres composés de pieds complètement différents que cinq fois dans l'ensemble de son recueil : trois fois le *muḥalla' al-baṣīṭ* (*mufā'alatun / mufā'alatun / fa'ūlun* × 2) et deux fois le *muḡtatt* (*mustaf'ilun / fā'ilātun* × 2).

Cependant, ce penchant vers les mètres simples ne semble être en vérité qu'une apparence. Car cette monotonie va être secouée par le poète lui-même qui aura recours aux *ziḥāf*-s et aux *'illa*-s pour raviver un rythme simple dans sa forme initiale. Ici une interrogation s'impose :

Si al-Ḥarrāq cherche un rythme varié, pourquoi ne pas choisir dès le départ un mètre hétérométrique ?

La réponse nous semble évidente : faire le choix d'un mètre simple garde une certaine pureté qui émane du rythme et préserve le caractère qui lui est propre. Une fois le mètre choisi (avec ses qualités et ses caractéristiques), le poète pourra intervenir ici et là pour éventuellement casser une certaine monotonie émergente à l'aide des licences prosodiques et parfois même des initiatives personnelles. De cette manière, le poète manie le rythme à son gré tout en gardant les atouts d'une pureté de base. Il en résulte qu'al-Ḥarrāq penche plutôt vers un rythme varié/retravaillé sans toutefois perdre la simplicité et la régularité musicale qui met en valeur les sonorités du vers. Cette intervention permanente sur les mètres montre sa maîtrise en la matière métrique.

a) *Divergence structurelle du pied*

Nous avons mentionné plus haut qu'al-Ḥarrāq avait un penchant pour les mètres simples ; néanmoins il variait ses rythmes. Pour ce faire, il a eu recours aux licences et modifications prosodiques autorisées pour éviter la monotonie, conséquence de la répétition du même pied. De cette façon, le mètre du *kāmil* par exemple qui est composé initialement ainsi : (*mutafā'ilun mutafā'ilun mutafā'ilun* × 2), prendra après l'intervention des licences prosodiques la forme suivante : (*mutafâ'ilun / mutafâ'ilun / maf'ulun* × 2).

Al-Ḥarrāq a utilisé cette dernière forme qui se nomme (*'arūd dāt aḍ-ḍarb al-maqtū'*) le premier hémistiche au -dernier- pied tranché ; c'est-à-dire le cas où le dernier

pied substitue la ‘*illa* du *qat*’⁹⁹⁹. Il rajoute ensuite à cette pratique le *ziḥāf* du ‘*idmār* qui est le changement du *sabab lourd* par un *sabab ḥafīf*. En effet, le poète a pratiqué cette licence ‘*illa* neuf fois sur les quinze poèmes composés sur le mètre du *kāmīl*, ce qui représente quasiment deux tiers des poèmes de ce mètre. La fréquence élevée de la pratique de *qat*’ sur la ‘*arūḍ* du *kāmīl* traduit bien la vive volonté d’al-Ḥarrāq à briser la monotonie qui pourrait émaner de ce mètre aux formules syllabiques identiques, sachant qu’al-Ḥarrāq s’est engagé à utiliser le *qat*’ -qui devient indispensable aux autres ‘*arūḍ*-s du poème- une fois pratiqué sur le premier vers. Ainsi, nous pouvons dire qu’une ‘*illa* (licence qui touche tous les derniers schèmes du poème) est un outil prosodique qui peut transformer un mètre simple en mètre composé puisque cette modification touche l’ensemble du poème.

Le poète est donc libre au niveau des *ziḥāf*-s qui sont des changements optionnels et non systématiques sur autres schèmes et aux vers suivants. Les *ziḥāf*-s seront donc utilisés au fur et à mesure des besoins du poète et selon son goût et sa sensibilité rythmique. Or, certains *ziḥāf*-s peuvent être conseillés, d’autres recommandés et d’autres encore déconseillés comme le *ziḥāf* doublé qui modifie radicalement la forme initiale du pied.

Les *ziḥāf*-s sont des changements qui modifient la forme initiale du pied. Ces changements peuvent légèrement modifier le rythme du vers comme le *idmār* dans le *kāmīl* et le ‘*aṣb* dans le *wāfir* qui allègent le rythme en remplaçant le *sabab lourd* par un *sabab léger*.

Si la ‘*illa* est un changement récurrent qui modifie radicalement la forme initiale du mètre, le *ziḥāf* quant à lui reste un changement momentané, mais qui peut avoir, selon sa fréquence et son emplacement, une influence plus au moins importante. Pour mieux comprendre cette notion prosodique, observons l’intervention de cette licence du *ḥabn* et du *ṭayy* sur le mètre du *rağaz* par exemple :

La forme initiale du mètre *rağaz* est la suivante :

mustaf’ilun / mustaf’ilun / mustaf’ilun × 2

⁹⁹⁹ Le *qat*’ est une ‘*illa* (qui sera donc obligatoire pour tous les ‘*arūḍ*s du poème) qui consiste en la suppression de la troisième lettre du *watīd réuni* et de la voyelle de la deuxième.

Les *zihāf*-s qui peuvent y intervenir sont le *ḥabn* (الخبن)¹⁰⁰⁰ et le *ṭayy* (الطي)¹⁰⁰¹. Après avoir pratiqué ces deux *zihāfs*, le mètre prend la forme des possibilités suivantes:

mustaf'ilun / fā'ilātun / mustaf'ilun

/ 0 / 0 // 0 // 0 // 0 / 0 / 0 // 0

Ou bien, quand il subit le *ṭayy*, par exemple, il se transforme ainsi :

mustaf'ilun / mufta'ilun / mutaf'ilun

/ 0 / 0 // 0 / 0 // // 0 // 0 // // 0

Cela signifie que le mètre est passé de sa forme simple à une forme complexe :

1 + 1 + 1 à 1 + 2 + 1 ou encore à une forme encore plus complexe : 1 + 2 + 3.

Les *zihāf*-s jouent alors un rôle important dans le rythme des mètres simples et composés. Si nous faisons une étude statistique des *zihāf*-s dans ce recueil, nous constaterons l'effet de ces changements sur la structure rythmique du poème et sa musicalité.

En effet, nous ne pourrions pas faire une analyse globale du recueil. Néanmoins, nous proposons ici de prendre des échantillons ; c'est-à-dire deux poèmes de taille moyenne et de mètres différents. Le premier poème commence ainsi :

لَجَّ الْمُعَاتِبِ فِي لَوْمِي فَقُلْتُ لَهُ دَعَّ عَنْكَ لَوْمِي فَإِنَّ اللَّوْمَ إِغْرَاءٌ¹⁰⁰²

J'ai dit au réprobateur qui persistait dans ses reproches :

Jouisseur, je le suis et aux plaisirs je m'accroche

Ce poème de 19 vers est composé sur le mètre du *basīf*. Le '*arūd* de ce mètre a subi une sorte de *zihāf* qu'on appelle *ḥabn* (خبن)¹⁰⁰³. La *ḍarb* quant à lui est sujette d'une

¹⁰⁰⁰ Le retranchement de la deuxième lettre du pied.

¹⁰⁰¹ Le retranchement de la quatrième lettre du pied.

¹⁰⁰² *Dīwān*, poème 7, vers : 1, p. 16.

¹⁰⁰³ Comme nous l'avons signalé plus haut, le *ḥabn* est le retranchement de la deuxième lettre du pied.

‘*illa* qu’on appelle *qat*’ c’est pour cela qu’on dit qu’il est *maqṭū* (مقطوع)¹⁰⁰⁴. Il y a eu 25 changements en plus de quelques licences prosodiques momentanées sur les 114 possibilités. C’est-à-dire que le changement réel représente 23% des possibilités sur l’ensemble du poème. Ce pourcentage reste raisonnable et exprime une volonté de secouer la cadence sans pour autant perturber le rythme initial du mètre. Sur les 19 vers, le premier pied a subi huit changements, le deuxième 10 modifications, quant au troisième il n’a subi qu’un seul changement, cinq modifications pour le cinquième et six pour le sixième ; alors que le septième schème n’a subi qu’une seule dérive prosodique.

Le secret de cette quasi-absence de modifications dans le pied 3 et le vers 7 pourrait être expliqué par leur position qui précède le ‘*arūḍ* et le *ḍarb*. En effet, l’absence de changement dans ces deux derniers pieds donne plus d’importance au dernier pied de chaque hémistiche. Le ‘*arūḍ* a subi un *ḥabn* permanent (‘*arūḍ al-lāzima al-ḥabn*) quant au deuxième est timbré et est atteint d’un *qaṭ*’ également permanent (*al-ḍarb al-lāzima al-qaṭ*’). Ce choix confirme ce qu’on avait mentionné plus haut, à savoir qu’al-Ḥarrāq ne cherchait pas à perturber le rythme initial ; bien au contraire le mètre du *basīṭ* lui convient bien puisqu’il correspond à ses sujets et s’accorde en même temps au goût musical.

En ce qui concerne le deuxième cas ; il s’agit de la *rā’iyya* (poème rimé en « r ») qui commence ainsi :

عَقْدِي بِإِخْلَاصِ الْغَرَامِ ضَمَائِرِي لَمْ يُبْقِ لِي بَيْنَ الْوَرَى مِنْ سَاتِرِ¹⁰⁰⁵

‘*aqdī bi-iḥlāṣī l-ḡarāmi ḍamā’irī lam yubqi lī bayna l-warā min sātirī*
Décidé à être fidèle à ma passion Je perdis, en amour, toute discrétion

Le poème est construit sur le mètre du *kāmil* dont les derniers pieds, du premier et deuxième hémistiche, sont entiers (‘*arūḍ tāmmah ṣaḥīḥah*) et (*ḍarb tāmm ṣaḥīḥ*). Il contient 14 vers, qui ont subi 48 *zihāf*-s (sur les 84 modifications possibles). Cela montre que le pourcentage des possibilités réalisées a atteint, en effet, les 57%. Ceci traduit une forte volonté chez le poète de secouer le rythme aux allures initialement répétitives et probablement trop monotone à son goût.

¹⁰⁰⁴ Voir la note 998.

¹⁰⁰⁵ *Dīwān*, poème 20, vers : 1, p. 23.

La licence du *zihāf* a touché le premier schème 10 fois ; 9 fois, le deuxième et le troisième schème ; 6 fois le cinquième et 10 fois le sixième, ce qui explique un certain équilibre de l'intervention du *zihāf* sur les pieds.

La fréquence et la variété de toutes ces interventions traduisent le penchant du poète à stimuler la musique dans sa poésie. D'une manière générale, les '*illa*-s exercent un impact direct et remarquable sur le rythme (puisqu'elles sont situées dans la zone rimique). Les *zihāf*-s quant à elles restent plus au moins perceptibles ; tout dépend de leur nature, de leur emplacement et de leur fréquence¹⁰⁰⁶. Le *zihāf* du *iḍmār*, utilisé dans ce poème par exemple, permet au poète de décharger ses émotions par des voyelles longues puisque cette licence prosodique consiste à supprimer la voyelle de la deuxième consonne du pied et de la transformer soit en une consonne mue soit en une voyelle longue. Ainsi, la formule *mutafā'ilun* se transforme en *mustaf'ilun*. Autrement dit, le *sabab lourd* du début du pied (/ / / 0 / / 0) devient un *sabab léger* (/ 0 / 0 / / 0). Cela donne un aspect plus vif au rythme et ravive sa cadence. Cette caractéristique ne peut être que bénéfique pour un mètre qui correspond au dévoilement des sentiments doux et valorise la finesse d'esprit. Des propos qui nous apparaissent en parfaite cohésion avec le sujet traité dans ce poème. Les licences prosodiques allègent donc le rythme sans perturber pour autant l'abondance phonétique du vers. Le dilemme semble résolu et le pari gagné : al-Ḥarrāq a réussi à réaliser la concordance recherchée entre la finesse d'esprit et le sérieux du sujet.

Cependant, une question s'impose : pourquoi le poète a utilisé plus de *zihāf* dans le *kāmil* que dans le *basīt* ? La méthode adoptée par le poète serait d'alléger le rythme en remplaçant les formules syllabiques longs *sabab*-s *taqīl* par des formules syllabiques plus légers *sabab*-s *ḥafīf*-s. Or, le *zihāf* du *kāmil* se réalise par l'absence de la voyelle sur la deuxième consonne du *sabab*, alors que celui du *basīt* est carrément l'élimination de la deuxième consonne (sans voyelle) *ḥabn*¹⁰⁰⁷, ou l'élimination de la quatrième consonne (qui ne prend pas de voyelle non plus) *ṭayy*¹⁰⁰⁸ ; il est donc tout à fait logique

¹⁰⁰⁶ Situées dans le '*arūd* et le *ḍarb* (dernier schème des hémistiches, et donc zones rimiques) ces modifications ont une influence stratégiquement importante, raison pour laquelle elles ont une réglementation stricte et sévère dans la pratique. Les *zihāf*-s quant à elles sont situées dans le *ḥašw*, leur impact est moins important que les '*illa*-s et jouissent donc de plus de liberté dans l'utilisation.

¹⁰⁰⁷ Ainsi, *mustaf'ilun* devient *mufta'ilun*.

¹⁰⁰⁸ *fā'ilun* qui se transforme en *fa'ilun*.

que le pourcentage de *ziḥāf* soit plus important dans le *kāmil* (57%) et beaucoup moins fréquent dans le *basīṭ* (23%). De plus, le *ziḥāf* dans le *kāmil* libère ce dernier de sa monotonie et lui épargne la répétition flagrante de formules syllabiques lourdes au début des pieds. Ce genre de *ziḥāf* sur le *kāmil* est avantageux parce qu'il le transforme en mètre composé comme nous l'avons expliqué auparavant. Ces opérations offrent plus d'énergie au *kāmil* et donnent plus d'éclat à son rythme. Chose très fréquente et recherchée dans la poésie d'al-Ḥarrāq.

b) *Licences non-autorisées et transgressions prosodiques*

Avant de parler des dérives dans la poésie d'al-Ḥarrāq, nous aimerions d'abord exposer certains cas constatés avant même la théorie d'al-Ḥalīl pour mieux comprendre leurs motivations. A l'époque jahilite déjà, les poètes pratiquaient ces *transgressions* prosodiques (si nous pouvons les appeler ainsi puisque la théorie ḥalilienne n'était pas encore mise en place et aucune règle préétablie ne s'imposerait sinon un goût conventionnel commun). La présence de ces déviations dans des poèmes-modèles « *les suspendus* »¹⁰⁰⁹ -les chefs-d'œuvre de l'époque jahilite- demeurent incompréhensibles pour certains critiques. Et pourtant, cela ne remet nullement leur qualité en question, et jouissent d'un succès incontestable dans le milieu littéraire : d'abord contemporain à sa création dans les manifestations littéraires qui se déroulaient à Souk 'Ukāz ; et puis par les critiques de la poésie bien plus tard.

Il faut reconnaître que le genre poétique a toujours connu une évolution quasi permanente. Il est vrai qu'on dispose d'un héritage poétique arabe qui remonte à un siècle et demi avant l'Islam. Cependant, nous ne disposons d'aucune information sur celui qui a pleuré les vestiges et celui qui s'est adressé en premier aux deux compagnons dans ses poèmes. Néanmoins, on se doute bien que cette personne n'a pas étudié les mètres pour composer ses poèmes. Le rythme était utilisé de manière spontanée, il a été considéré comme un don, presque inné, dans une société où les traditions orales dominaient encore à cette époque.

Au deuxième siècle de l'Hégire, al-Ḥalīl a recensé 15 mètres, son successeur al-Ḥfaṣ en a rajouté un seizième qu'il a appelé le *suppléant* (المتدارك). Ce rattrapage, nous

¹⁰⁰⁹ Poèmes considérés comme les sept meilleurs poèmes de l'époque jahilite et qui servirent de modèle des siècles durant.

pouvons le considérer comme une sorte d'évolution en soi. Une évolution pratiquée par le propre disciple al-Ḥalīl. L'acceptation de cet apport par les contemporains prouve que les efforts d'al-Ḥalīl n'ont pas fermé la porte aux nouvelles propositions.

Il faut préciser, tout de même, que l'ensemble des poèmes ne cèdent pas à la lettre aux règles métriques générales tracées par al-Ḥalīl¹⁰¹⁰. Nous pensons ici au premier vers de la *suspendue* (de 48 vers) de 'Abīd b. al-Abras¹⁰¹¹

أَقْرَ من أَهْلِهِ مَلْحُوبٌ فَالْقُطَبِيَّاتِ فَالذَّنُوبِ¹⁰¹²
Aqfara min ahlihi maḥlubu fa-l-quttabiyyātu fa-dḍanūbū

Une composition qui défie nos critiques jusqu'à nos jours. Cette forme syllabique ne rentre dans aucun mètre d'al-Ḥalīl. En scandant ce vers nous obtenons la forme le schéma syllabique suivante : (*fā'ilātun / fā'ilun / maf'ūlun + fā'ilātun / fā'ilun / fa'ūlū*).

Est-ce qu'on le considère comme un mètre du *ramal* ? Ou du *muḥalla' al-basīt* qui se rapproche de cette forme mais qui commence par *mustaf'ilun* et non pas *fā'ilātun* ?

L'interrogation reste ouverte selon le type de modifications que l'on prenne en considération.

Un poème apprécié par les critiques arabes malgré sa discordance avec la théorie d'al-Ḥalīl. Mais ce cas est loin d'être la seule exception dans ce poème. Les perturbations, du point de vue ḥalilien, persistent et se poursuivent tout au long du poème (vers 8, 11, 13 46...). Nous le constatons donc dans le huitième vers composé de deux mètres (selon la scansion d'al-Ḥalīl) : le premier hémistiche du *ramal* (*fā'ilātun fā'ilun*) et le deuxième du *basīt* (*mustaf'ilun fā'ilun fa'ūlū*).

¹⁰¹⁰ Voir *L'Époque jahilite*, Chawqī Dayf, p. 184/185.

¹⁰¹¹ L'un des poètes des *suspendus* (mort. 597). Le fait qu'il soit considéré parmi les sept premiers et non seulement les dix lui procure une place de prestige et une valeur incontestable parmi les poètes de l'époque jahilite.

¹⁰¹² *Dīwān*, 'Abīd b. Abras, éd. Dār Sādir, Beyrouth, sans date, p. 23.

Et ainsi de suite avec les vers (11, 13, 46...). On ne peut donc pas considérer ces vers comme des exceptions, ni une faute et encore moins comme une maladresse des copieurs¹⁰¹⁴. La seule explication qui pourrait justifier ce phénomène c'est que les poètes jahilites composaient leur poésie d'une façon très spontanée et la « déclamaient » comme nous l'avons mentionné au début de ce chapitre. Le poème *déclamé* cède au rythme des sons de l'improvisation. Cette dernière a ses propres raisons mélodiques ; selon la lecture et la manière de réciter le poème. Nous précisons à ce propos que les critiques ont toujours considéré ce poème comme faisant partie des *suspendus* ; ce qui élève ce *poème-modèle* apprécié au rang des intouchables, malgré les « dérives ». Ces dernières pourraient être gênantes pour la théorie d'al-Ḥalīl, et ce à plusieurs reprises. Alors peut-on considérer ces phénomènes métriques comme des fraudes ? Ou fallait-il les prendre en compte à l'étape de la théorisation par al-Farāhidī ? La seule explication qu'on pourrait donner à la non prise en considération de ces cas par al-Ḥalīl, c'est que ces cas demeurent minimales et isolés et ne constituent en aucun cas une pratique régulière. Des dérogations métriques, qui ne mettent pas en question la qualité du poème ou l'aptitude du poète qui les a commises, comme nous l'avons précisé plus haut.

Donc c'est le chant et la manière de réciter le poème qui produit un rythme et non pas un schéma préétabli. D'ailleurs, cela explique la raison pour laquelle al-Farāhidī a créé certaines permissions récurrentes pour justifier toutes les modifications et licences régulières (*ziḥāf*-s et *'illa*-s) constatées dans l'héritage jahilite.

Revenons aux transgressions non-autorisées. Si nous prenons à titre d'exemple le vers (73) de la *mu'allaqa* du prince des poètes Arabes : 'Umru'u al-Qays :

¹⁰¹³ *Dīwān*, 'Abīd b. Abras, *op.cit.*, p.25

¹⁰¹⁴ La transmission de la poésie était soumise à une vérification très stricte et s'effectuait sous le contrôle et l'accord de plusieurs témoins. Une pratique bien connue dans ce milieu, et les mêmes procédés s'appliquaient pour la généalogie de leurs chevaux par exemple.

قَعَدْتُ لَهُ وَصُحْبَتِي بَيْنَ ضَارِحٍ وَبَيْنَ الْعُدَيْبِ بَعْدَ مَا مُتَأَمَّلِي¹⁰¹⁵

Qa'adtū lahū wa suḥbatī bayna ḍārīḡin wa bayna l-'uḍaybi bu'da mā muta'ammiḡ

Avec mes compagnons je l'avais attendu entre Dārīḡ

Et 'uḍayb, en diversion de mon souci¹⁰¹⁶

Comment lit-on ce vers ? Faut-il le lire selon la mesure du *ṭawīl*: « *fa'ūlun / mafā'ilun / fa'ūlun / mafā'ilun* » ou plutôt prolonger la *ḍamma* du (u) à la fin de *qa'adtū* et la *fathā* (a) de la première coordination *wa* pour ajuster la métrique ? ou bien faut-il les lire à notre façon et parler d'une dérive métrique ? c'est vrai que ce dernier cas est moins gênant que celui de 'Abīd b. l-Abraṣ. Néanmoins, il nous permet de dire que les poètes de l'époque avaient peut être leurs propres raisons rythmiques et leur propre façon de déclamer la poésie ; sachant que les chanteurs ont toujours ajusté le rythme à la musique et vice versa. Cette pratique se constate d'une manière régulière, et ce jusqu'à nos jours, dans les chants des *muwašṣaḡ*-s andalous.

En effet, la poésie arabe a toujours connu ce genre de déviation prosodiques, et les critiques ont mis cela sur le compte de l'improvisation des poètes jahilites puisqu'ils ont toujours été proches de l'inné et ne disposaient guère des règles de la métrique. C'est suite à l'apparition des règles ḥaliliennes que la poésie est devenue une sorte d'orfèvrerie minutieuse qui suit les recommandations établies par les philologues et les théoriciens de la prosodie. Avec al-Ḥalīl, on assiste alors à une sorte d'artisanat verbal. A partir de là, la poésie perdait au fur et à mesure son côté spontané et s'oriente vers l'art de la poésie (صناعة الشعر) dans le sens de l'artisanat.

Par ailleurs, d'autres formes de déviations ont été constatées plus particulièrement à l'époque abbasside, et ce par des grands poètes comme Abū al-'Atāhiya¹⁰¹⁷. Nous

¹⁰¹⁵ 'Umu'u al-Qays, *Dīwān*, éd. Ṣādir, Beyrouth, .60.

¹⁰¹⁶ *Les Dix grandes odes arabes de l'Anté-Islam*, traduction de Jacques Berque, éd. Sindbad/Actes Sud, 1995, p. 27.

¹⁰¹⁷ L'un des poètes majeurs de l'époque abbasside (747- m. 826). On rapporte qu'on lui a reproché d'échapper aux règles de la prosodie établie par al-Ḥalīl dans ses deux vers :

li-manūni dā'irā tun yadurna ḥawlahā
ḥīna yantaqīnanā wāḥidan fa-wāḥidā

pouvons considérer ces phénomènes rythmiques comme des étapes dans l'évolution de la poésie arabe qui connaîtra d'autres formes de modification par la suite. Toutes ces formes constituent donc une étape dans l'évolution dans la poésie arabe.

Les *'illa-s* et les *zihāf-s* sont des techniques permettant de contourner la forme initiale du mètre pour éviter un éventuel engourdissement qui serait engendré par une répétition monotone des syllabes. Ces modifications suscitent la créativité du poète et font preuve de son esprit éveillé. Par ailleurs, d'autres interventions peuvent avoir lieu parfois. Nous pensons ici aux *perturbations* ou plutôt aux transgressions, non réglementés, qu'on rencontre dans certains poèmes et qui émergent d'un choix personnel.

Comme nous l'avons constaté, les *zihāf-s* et les *'illa-s* interviennent dans des endroits appropriés, et cèdent à des règles bien précises. Ainsi, toute déviation à ces règles semble perturber le rythme d'une manière flagrante dans le cas d'une lecture méthodique et laisse entendre un déséquilibre rythmique à l'audition d'une déclamation.

Il faut préciser ici que les transgressions aux règles de la prosodie traditionnelle restent personnelles et peuvent d'une certaine façon traduire une volonté de révolte contre les limites qui pourraient enchaîner l'imagination ou la liberté créative chez le poète. Il arrive par moment que le poète dépasse les consignes prescrites par les théoriciens pour imposer son propre timbre rythmique en se distinguant des autres. Cependant, ces transgressions doivent rester exceptionnelles et justifiables. C'est-à-dire qu'il faut remettre ces phénomènes dans leur cadre contextuel et esthétique pour les justifier. C'est le cas des déviations dans la poésie d'al-Ḥarrāq qui sont le résultat d'une série d'expériences qui ont marqué la progression de la poésie arabe et plus particulièrement le *muwaššah* andalou.

Comme on le sait, le *muwaššah* adoptera un nouveau système pour des raisons pratiques et artistiques (l'adaptation à la mélodie musicale) ; sans changer pour autant la base du système ḥalilien. Ces déviations peuvent avoir des explications esthétiques ou

il répondit : « je suis plus grand que la métrique d'al-Ḥalīl ». Cette réponse laisse entendre que cette transgression par les grands poètes, est permise et considéré comme une sorte d'évolution dans la poésie arabe.

pratiques. Ce qui explique les déviations dans la poésie d'al-Ḥarrāq dont la plupart sont constatées dans le mètre du *ṭawīl* et plus particulièrement le premier poème, son *tā'iyya*, qui compte à lui seul neuf déviations.

En tant que musicien, al-Ḥarrāq jouait beaucoup avec les sons et le rythme. Dans ce contexte, il lui arrivait parfois d'échapper à la rigidité de la prosodie pour assouvir les besoins de la mélodie musicale. D'ailleurs, il n'était le seul à se permettre ce genre de permissions métriques ; comme Ḥamdūn b. Hāḡ ou encore son contemporain b. 'Aḡība. D'ailleurs, pour Michon ce phénomène « dénote chez Ibn 'Aḡība, plutôt qu'une ignorance des règles de la prosodie, une certaine indifférence vis-à-vis de la recherche d'une perfection formelle »¹⁰¹⁸.

Ainsi, ces déviations prosodiques s'avèrent répandues à l'époque d'al-Ḥarrāq et même devenues un phénomène habituel et familier. Jaafar b. Hajj signale, dans l'introduction de son édition la poésie d'al-Ḥarrāq : « Il nous a semblé que cheikh el-Ḥarrāq, que Dieu le prenne dans sa miséricorde, a souvent franchi les règles de la prosodie et a utilisé ce qu'on peut appeler les « mètres mulâtres » *buhūr muwallada*, lorsqu'il était atteint par l'effet du vin soufi, et quand il en était comblé. A ce propos, il n'est pas novateur mais il partageait cela avec ses contemporains, les poètes soufis comme b. 'Aḡība (1224 h), 'Aḥmad al-Būzīdī (1292 h), le ministre b. Drīs (1264 h), et également Ḥamdūn ben al-Hāḡ as-Sullamī (1232 h)¹⁰¹⁹.

A propos de ce phénomène, une question épineuse s'impose : pourquoi les poètes de cette période ont-ils eu recours à ce genre de déviations avec l'évolution des sciences prosodiques ?

L'explication la plus probable pour cette problématique qui concerne le rythme musical est que la poésie jahilite était plus proche des chants. Les poèmes sont composés pour être déclamés, si ce n'est pour être chantés. Les arabes disaient « un tel *déclama* une poésie » *فلان أنشد شعراً*. Le terme *ansāda* implique aussi bien la déclamation que la notion du *'itrāb*, sans forcément utiliser les instruments musicaux. Cela dit nous ne disposons pas encore d'informations concrètes retirant le voile sur la façon dont les

¹⁰¹⁸ Michon, Jean-Louis, *Le Soufi marocain Ahmad Ibn 'Aḡība et son Mi'rāḡ : glossaire de la mystique musulmane*, op.cit., p. 132

¹⁰¹⁹ Jaafar b. Hajj Soulami, préface du *Dīwān al-Ḥarrāq*, op.cit., page : 5.

Arabes interprétaient les textes poétiques¹⁰²⁰. Mais c'est bien l'aspect de l'interprétation qui nous intéresse, c'est-à-dire comment réciter un vers avec des ondulations vocaliques. La façon de *réciter* le poème cachait probablement les failles qui échappaient aux règles strictes de la prosodie, ou du moins, l'atténuait.

Comme nous l'avons signalé auparavant, al-Ḥarrāq composait souvent ses poèmes dans l'intention de les *réciter* ou plutôt de les *chanter* pendant les séances de *dīkr* organisées dans sa *zaouïa al-ḥarrāqīa* (mausolée ḥarraqien)¹⁰²¹. D'autre part, on pourrait même aller plus loin et supposer que ces déviations étaient voulues et pratiquées d'une façon consciente pour adapter les vers à la mélodie musicale choisie, sans toutefois s'éloigner de la structure métrique ḥalīlienne¹⁰²².

Le rythme de la musique ou *lahn* pourrait contribuer au changement d'une voyelle : à prolonger une voyelle courte ou, au contraire, à écourter une voyelle longue. Cela est prouvé par le choix du poète lorsqu'il prolonge ou pas la voyelle du pronom affixe (ـه) comme dans la *ḍamma* sur le *h* du mot (أهل) par exemple. Ainsi, la personne qui déclame ou chante un poème peut facilement adapter certains sons au rythme musical ou dissimuler une faille occasionnelle sans que cela n'affecte, d'une manière explicite, la mélodie du vers.

Ainsi, ce genre de déviation qui est vu comme une *infraction* à la règle de base, pourrait jouer un rôle plutôt positif d'un point de vue musical. Or, cette opération doit être justifiée, c'est-à-dire que le texte poétique doit nous convaincre que cette déviation n'était pas utilisée par faiblesse ou par manque d'une maîtrise prosodique. Au contraire, le poète doit faire preuve d'une maniabilité par le biais de ce choix. Dans ce cas, le poète crée un rythme dans un but mélodique qui est censé ravir l'auditeur et gagner son estime. Cela prouve que les règles d'al-Ḥalīl ne sont pas perçues comme une contrainte par al-Ḥarrāq ; mais bien au contraire, elles sont bien assimilées et le choix même des mètres s'est fait d'une façon presque spontanée.

¹⁰²⁰ Ghazzali, Lahouari, *L'Oralité arabe*, éd. Timgadiffusion, première édition, Sidi Bel Abbés, 2011, p.33.

¹⁰²¹ Les séances du *dīkr* sont toujours maintenues. A nos jours, tous les vendredis les fidèles se rassemblent dans son mausolée la *zaouïa ḥarrāqīyya* située en face d'une des porte de la médina de Tétouan pour prier, se recueillir et chanter la poésie mystique sous le rythme du tambour et d'autres instruments musicaux andalous.

¹⁰²² Il n'est pas sans importance de signaler à ce propos que ce genre de déviations prosodiques a été constaté également, et fréquemment, chez d'autres poètes de son époque.

Ainsi, la création poétique chez al-Ḥarrāq reflète ses capacités techniques et esthétiques qui pourraient charmer autant l'auditeur intellectuel (les élites de la société) que le disciple populaire ou même un simple visiteur (les gens du commun et les habitués de la *zaouïa*).

Concrètement, les transgressions prosodiques dans le recueil d'al-Ḥarrāq sont variées et multiples :

Il y a par exemple celle qui concerne la composition du pied ; comme c'est le cas dans le tercet composé sur le mètre du *ḥafīf* (poème 37)¹⁰²³ dont le premier hémistiche commence ainsi :

عبدنا إننا الأعز/زة حقا ولنا أمر كل قاص وداني
 0/0/0// 0//0// 0/0//0/
mafā'ilun mutaf'ilun fā'ilātun

Puis, le troisième vers du même poème qui a subi deux modifications qui ne figurent pas non plus dans le système d'al-Ḥalīl :

رَبِّنا أَنْهتْ قَدْ حَبِيبَتنا فُضْلا فَأَجْرنا / كما أُجِيرتْ أُمُّ هانِي¹⁰²⁴
 0/0/0// 0//0// 0/0//0/ 0/0/0// 0//0// 0/0//0/
mustaf'ilātun mutaf'ilun fā'ilātun **mafā'ilun** mutaf'ilun fā'ilātun

Nous constatons dans ce dernier vers que le poète a commencé le troisième pied (du premier hémistiche) par un *watid réuni* (وتد مجموع) au lieu de la formule syllabique *sabab léger* (سبب خفيف), en inversant la position de deux compositions syllabiques du même pied. Ainsi, le pied *fā'ilātun* (0 / 0 / 0 / /) s'est transformé en la forme *mafā'ilun* (0 / 0 / 0 / /). C'est exactement ce qui s'est passé dans le troisième pied du premier hémistiche du poème. Cette symétrie dans le choix des pieds modifiés nous pousse à penser qu'elle est imposée par un système musical, d'autant plus que cette modification est appliquée systématiquement à la fin de l'hémistiche : c'est-à-dire à l'endroit où le lecteur/chanteur marque une pause ou un prolongement qui désigne la fin de

¹⁰²³ *Dīwān*, poème (37), vers : 1, p. : 32.

¹⁰²⁴ *Dīwān*, poème (37), vers : 3, p. : 32.

l'hémistiche. Quant au deuxième hémistiche de ce troisième et dernier vers, il a connu une modification particulière : le poète a carrément ajouté une formule syllabique léger *sabab ḥafīf* : (/ 0) au début du troisième pied, et cela a généré la transformation du pied *fā'ilātun* (0 / 0 // 0 /) en *mustaf'ilātun* (0 / 0 // 0 / 0 /). Nous supposons que le dernier hémistiche, en général, connaît un rythme et un module mélodique légèrement différent du reste du poème pour marquer la fin du chant. Le rajout d'un *sabab ḥafīf* aide à prolonger cette fin comme il est de coutume dans la musique arabo-andalouse.

Al-Ḥarrāq n'est pas le premier à tenter ces procédés pour des raisons artistiques. D'autres poètes ont eu souvent recours à ce genre de rajouts pour compléter le temps - ou la phrase- musical lors des chants¹⁰²⁵. Nous comprenons donc que c'est l'oralité qui dicte les règles et fait face à la théorie prosodique stricte dans le cas des poèmes déclamés ou chantés. C'est donc la pratique qui prend le dessus et impose des rajouts et/ou des suppressions, considérés comme des déviations sur le plan théorique.

Nous avons également repéré un autre cas de *dérive* dans le vers suivant sur le mètre du *kāmil* :

تالله لولا نُظرت نظرت به أجفانه ما أشرقت أوقاته¹⁰²⁶

Par Dieu, n'eussé-je attendu Son beau regard

Ses temps ne jouissent nullement de ses phares

Tallāhi lawlā nazarat bihī 'aǧfānuhū mā 'ašraqat 'awqātuhū

0 // 0 / 0 / 0 // 0 / 0 / 0 // 0 / 0 / 0 // 0 // 0 // / 0 // 0 / 0 // 0 // 0 / 0 /
 mustaf'ilun mustaf'ilun mustaf'ilun mutafā'ilun fā'ilātu mustaf'ilun

Nous constatons que le poète a choisi de remplacer le deuxième *mutafā'ilun* par *fā'ilātu*. Ce pied n'est pas modifié, il est carrément remplacé par un autre pied d'une autre structure syllabique : c'est-à-dire qu'au lieu d'un *sabab taqīl*, d'un *sabab ḥafīf* et d'un *watid réuni* on se retrouve ici face à un pied du *ramal* qui commence par un *sabab*

¹⁰²⁵ 'Abd al-Ilāh Kanafāwī, (البنية الإيقاعية للموشحات الأندلسية) « La Structure rythmique des muwaššah-s andalous », p. 209/212.

¹⁰²⁶ *Dīwān*, poème 23, vers 2, p. : 24.

ḥafīf suivi d'un *watid réuni* et d'un *sabab ḥafīf* qui a subi le *kāf*¹⁰²⁷ ; c'est-à-dire qu'il a perdu sa lettre quiescente. Ce dernier *ziḥāf* est permis dans le *ramal* quand il est suivi d'un *sabab ḥafīf* du pied suivant. Or, dans le cas de ce vers, il est suivi d'un *sabab taqīl* et d'un *sabab ḥafīf*, ce qui donne la succession de quatre voyelles, chose rare et particulièrement lourde ; et donc déconseillée dans la poésie arabe.

En poursuivant la lecture rythmique de son *dīwān*, nous nous rendons compte qu'on n'est pas au bout de nos surprises. En effet, al-Ḥarrāq a eu recours à un autre genre de déviation au niveau du pied. Il a modifié par exemple (*mufā'ilun*) en (*mufta'ilun*) comme c'est le cas dans le vers suivant¹⁰²⁸ :

بَدت بَرِياضَ المَلِكِ أَزْهَارَ مائِهَا وَبِالوَهْمِ يَبْدُو الزَّهْرَ غَيْرَ المَائِيَّةِ

*Quand les fleurs des eaux firent apparition*¹⁰²⁹

L'on les croyait non aquatiques, par illusion

0//0/0/ 0/0// 0/0/0// 0/0// 0//0// 0/0// 0/0/0// /0//
mufta'ilun fa'ūlun mafā'ilun fa'ūlun mafā'ilun fa'ūlun mafā'ilun fa'ūlu

Dans ce cas le dernier pied s'est transformé de (*mafā'ilun*) à (*mufta'ilun*), c'est-à-dire qu'il a rajouté à chaque fois une voyelle longue après la première lettre du pied. Il faut savoir que rajouter une voyelle longue est une pratique fréquente dans le cas des chants pour compléter le temps musical. Par ailleurs, l'emplacement de cette 'illa à la fin du vers, c'est-à-dire dans la partie rimique où le rythme prend toute son importance, crée un impact sonore que l'auditeur peut repérer facilement. Quelle soit dans le cas de la déclamation ou pendant le chant, cette technique influence le rythme d'une façon bien audible.

¹⁰²⁷ Ce *ziḥāf* consiste en la suppression de la septième lettre quiescente du pied. Dans le cas du *ramal* le pied *fā'ilātun* se transforme en *fā'ilātu*.

¹⁰²⁸ *Dīwān*, poème (1), vers : 49, p. 9.

¹⁰²⁹ L'eau est chargée de signification dans la culture soufie. Comme nous l'avons dit déjà, elle est la source de toute création, elle est par conséquent le symbole de la manifestation divine à travers Ses créatures (« Nous avons créé, à partir de l'eau, toute chose vivante » (XXI, 30), de sa bonté (la pluie est parfois appelée : *Rahmat Allāh*) et de vie, l'eau et toute la logistique qui l'entourait étaient affectées, en Arabie ancienne, d'une noblesse particulière » : Malek Chebel, art. « Eau », *Dictionnaire des symboles musulmans : rites, mystique et civilisation*, p. 149.

Ce phénomène s'est répété à plusieurs reprises dans sa *tā'iyya* ; comme nous pouvons le constater dans le vers (89)¹⁰³⁰ :

وتعلم أنّ الكون ليس بكائنٍ لأجل دخول الكلّ تحت الماهيّة

*Sache que l'univers se fond dans l'existence
Pour que le tout s'absorbe dans la substance,*

0//0/0/ 0/0// 0/0/0// /0// 0//0// /0// 0/0/0// /0//
mufta'ilun fa'ūlun mafā'ilun fa'ūlu mafā'ilun fa'ūlu mafā'ilun fa'ūlu

Cette modification ne gêne pas vraiment parce qu'on peut facilement tolérer d'écourter une voyelle longue à la lecture d'un vers sans que cela ait un impact remarquable sur le rythme. La redondance des voyelles courtes (c'est-à-dire la succession de plusieurs consonnes muettes) aura certainement une influence sur la partie rimique puisque sa position dans le vers est mise en valeur.

En revanche, de telles modifications dans la forme traditionnelle ne se sont pas limitées au rajout d'une syllabe ou d'une voyelle longue dans la poésie d'al-Harrāq, mais elles se manifestent également par la déduction. Déduction d'une voyelle, d'une syllabe ou encore d'une composition syllabique ; c'est le cas du deuxième vers du poème (47)¹⁰³¹ :

وغدّ بالفكر جدّا عن كلّ آ/نٍ وأيّن
0/0//0/ 0//0/0/ 0/0//0/ 0/0//
fā'ilātun mustaf'i-lun fā'ilātun fa'ūlun

Ce vers est composé sur le mètre du *muğtatt*. Ce dernier, qui est un mètre court à la base (*mustaf'i-lun fā'ilātun x 2*)¹⁰³², n'échappera pas non plus à cette intervention d'exception. Le poète le réhabilite et l'adapte à son goût. Cependant, une simple modification sur ce genre mètre peut avoir des conséquences rythmiques considérables.

¹⁰³⁰ *Dīwān*, poème (1), vers : 89, p. : 11.

¹⁰³¹ *Dīwān*, poème (47), vers : 2, p. : 39.

¹⁰³² L'usage veut que ce mètre soit seulement utilisé dans sa version réduite. C'est-à-dire qu'il sera réduit à deux schèmes par hémistiches et que sa forme primitive ne servira que pour des raisons pédagogiques dans les cercles ḥaliliens.

Compte tenu du nombre réduit de syllabes sur les mètres courts, n'importe quel changement, aussi minime soit-il, se fait ressentir à l'écoute et devient visible à l'écrit.

Dans ce vers, al-Ḥarrāq a d'abord supprimé la syllabe légère *sabab ḥafīf* (/ 0) du premier pied. Ce procédé appelé *ḥadf* dans le langage prosodique, sera considéré comme une 'illa alors qu'il ne devrait toucher en principe que le pied du *ḍarb* et du 'arūd. Cette licence est utilisée dans ce vers autant qu'un *ziḥāf* puisqu'il est situé dans le *ḥašw*. Ensuite, le poète inverse les deux formules syllabiques suivantes pour commencer par la structure noyau watid *réuni* وتد مجموع.

Cette intervention nous semble importante parce qu'elle est une double modification: il s'agit de la suppression et du changement de la disposition des syllabes sur le même pied. Par conséquent, ce pied s'est transformé de *mustaf'ilun* (0 // 0 / 0 /) à *fa'ūlun* (0 / 0 / /). Un tel changement ne peut pas passer inaperçu. D'autant plus qu'une modification en plus d'une suppression est doublement ressentie dans un mètre court comme le *muḡtatt* tel que l'on a expliqué plus haut. Ce genre d'intervention illégale peut, d'une certaine manière, dévaloriser le rythme parce qu'il cause une perturbation rythmique évidente. Par ailleurs, cette modification par suppression illégale dans un mètre court a également une influence négative sur l'équilibre des deux hémistiches ; chose à laquelle le poète traditionnel tenait beaucoup. Le seul cas où l'on pourrait tolérer ce genre d'interventions, serait dans celui d'une justification artistique, comme nous l'avons expliqué plus haut, où l'on procède autrement pour adapter le texte à la mélodie choisie : et c'est bien le cas des deux poèmes composés sur ce mètre pour le chant. Ces déviations seront atténuées par des prolongations vocaliques ou parfois par une sorte d'interjections musicales.

c) *Transgressions volontaires ou dissonances savantes ?*

Une question qui s'impose avec insistance. A première vue ces infractions peuvent paraître comme une cacophonie pour une oreille habituée aux systèmes traditionnels. Cependant, en remettant les vers touchés par ces modifications dans leur contexte créatif, nous pouvons constater une certaine harmonie interne ; une concordance avec la succession ou l'alternance des voyelles et des consonnes selon la nature de la disposition des pieds et la façon avec laquelle ils ont été déclamés.

Après ce regard global sur les changements prosodiques nous pouvons dire que ces interventions peuvent être acceptables si elles sont légères et peuvent même passer inaperçues quand elles se situent dans le *ḥašw* des mètres longs et noyées dans une interprétation musicale.

Quoi que l'on dise de ces déviations, elles témoignent tout de même d'une habileté rythmique et d'une aisance métrique incontestable. Nous ne pouvons pas nier, après une lecture minutieuse, la dextérité d'al-Ḥarrāq dans le maniement du mètre, dans le but d'assouplir les cadences, de rompre la monotonie des pieds simples ou plus précisément encore de secouer la succession des pieds identiques. Nous pouvons considérer de telles initiatives métriques comme des atouts pour une poésie destinée au *samā'*. Et c'est justement ces procédés qui permettent au poète d'adapter son poème, ou plus précisément ses vers, à la mélodie et aux règles de la musique utilisée pendant ces séances de chant et de spiritualité.

Il faut tout de même distinguer ici entre deux sortes de déviation : d'abord les modifications isolées dans la poésie traditionnelle, puis les changements réguliers dans les *muwaššah*-s. Dans le premier cas le poète adapte partiellement les pieds à une forme qui convient à la phrase ou au temps musical. Ce genre de modifications peut donc nous surprendre par ce frissonnement rythmique que l'on peut entendre dans la juxtaposition des syllabes choisies dans une succession imprévue. En effet, ses formules rythmiques ont été constatées bien avant l'époque d'al-Ḥarrāq dans certains poèmes de ses prédécesseurs jahilites. Des compositions exceptionnelles certes, mais pratiquées –pour des raisons probablement mélodiques- bien avant la naissance de la théorie ḥalilienne.

Dans le deuxième cas, le poète exploite également les possibilités d'un nouveau rythme que nous pouvons inclure dans une nouvelle pratique des mètres que les *muwallades* ont inventés, et que les critiques arabes ont nommé les *mètres mulâtres*. Nous retrouvons ces formes dans le *muwaššah* que nous allons étudier d'une façon détaillée dans le prochain chapitre. Donc en réalité, le poète n'invente rien dans ce cas puisqu'il partage cette nouvelle pratique avec ses ancêtres andalous.

Cela dit, il ne faut pas que le poète tombe dans l'abus de ces modifications car ce genre de déviations pourraient être considérées comme une attaque au système conventionnel et contrarier le goût traditionnel de l'époque. Selon les analyses que nous

avons effectuées sur cette poésie, il nous semble qu'al-Ḥarrāq ait été très correct au niveau de ses interventions sur la métrique traditionnelle et qu'il les a exploités pour des raisons pratiques et esthétiques. Il a peut-être été entraîné par l'extase spirituelle comme l'avait mentionné Jafar b. Hajj dans sa présentation du dīwān. Pour notre part, nous aimerions attribuer à ce phénomène une explication plutôt concrète ; c'est-à-dire que nous voyons dans cette dérivation une volonté consciente d'adapter, occasionnellement, le mètre traditionnel à une mélodie musicale. Nous pouvons donc dire que le poète a effectué ces modifications pour des raisons esthétiques et sûrement pas par oubli ou par un manque de maîtrise de la métrique. D'autant plus que ces modifications ont pris une forme métrique identique et répétitive dans certains cas. Ainsi, nous pouvons dire que ces rares déviations au système ḥalilien restent acceptables dans l'ensemble, car elles viennent d'un choix personnel et d'un goût régit par une sensibilité artistique et une oreille musicale¹⁰³³.

Il en résulte de cela qu'al-Ḥarrāq a eu recours à plusieurs techniques pour varier son rythme, dont certaines sont légitimes (comme les *ziḥāf*-s et les *'illa*-s), et d'autres qui relèvent d'une initiative plutôt personnelle. Si ces interventions prosodiques exceptionnelles modifient momentanément la mesure conventionnelle de quelques vers, qui seraient musicalement justifiables, ils n'affecteront pas pour autant les qualités rythmiques du mètre.

Outre la forme extérieure du vers, al-Ḥarrāq s'est intéressé dans sa création aux moyens qui cristallisent la structure interne du vers poétique ; autrement dit à la structure syntaxique et rythmique qui donne de l'élan à son rythme.

¹⁰³³ Comme nous l'avons mentionné au début de cette étude, al-Ḥarrāq était lui-même musicien et interprétait ses propres poèmes dans les cercles sufis organisés dans son mausolée.

2- Jeux d'éléments métriques et de compositions syntaxiques :

A la première lecture, les textes du *dīwān* ne laissent aucun doute sur la réglementation des mètres utilisés et leur conformité à la métrique ḥalilienne. Globalement, les textes respectent formellement les règles de la prosodie traditionnelle en assurant ainsi une sorte d'attraction musicale pour le récepteur, à l'exception de quelques modifications métriques que nous avons évoqué dans les lignes précédentes. Néanmoins, l'envie d'al-Ḥarrāq de remuer le rythme ne semble pas être assouvie et sa soif pour l'animation rythmique est loin d'être étanchée. Au sein même des mètres ḥalilienne, le poète va effectuer quelques changements au système syntaxique interne pour affronter la forme global du vers poétique. Cette opération aurait pour but de créer une nouvelle musique en ayant recours aux différentes techniques syntaxiques. Dans les lignes qui suivent, nous allons relever quelques-unes de ces techniques en montrant leur fonction rythmique dans le vers. Ce phénomène peut se manifester en plusieurs formes comme : la correspondance du mot avec le pied, la correspondance de la structure syntaxique d'une phrase avec un ensemble de pieds ou encore la ressemblance syntaxique des unités du vers avec la structure rythmique des pieds et ainsi de suite.

Dans chacun de ces procédés se manifeste une sorte de *répétition* rythmique qui va alimenter la musicalité du vers d'abord, puis la musicalité du poème dans son ensemble.

a) Correspondance du pied avec le mot (*al-mumāṭala*)

Al-mumāṭala consiste à ce que le poète compose un ensemble de mots selon la forme des schèmes de façon à ce que chaque mot corresponde à un schème précis. Cela met en valeur une musicalité du vers, et plus précisément, montre la structure des schèmes du mètre sur lequel le vers a été composé.

Sur le mètre du *ramal*, al-Ḥarrāq compose le vers suivant par exemple¹⁰³⁴ :

سَادَتِي مُنُّوْا عَلَيَّ كَرْمًا وَتَلَاقُوا بَغْنَاكُمْ فَلَاسِي

Ô Seigneurs ! Offrez-moi vos dons avec largesse

*Et épargnez ma ruine par votre richesse*¹⁰³⁵

¹⁰³⁴ *Dīwān*, poème (42), vers : 21, p. 36.

Sādatī mun/nū ‘alayya / karaman wa-talāfū / bi-ġinākum / falasī
fā‘ilātun fā‘ilātu fa‘ilun fa‘ilātun / fa‘ilātun / fa‘ilun

Dans le deuxième hémistiche de ce vers, chaque schème correspond à un mot ou un groupe nominal (conjonction de coordination + verbe / préposition + nom). Cette formule donne un aspect plus clair à la musique du mètre lors de la lecture du vers. Ce genre de composition peut être mis en valeur aisément pendant les séances du *samā‘* qui sont souvent accompagnées d’un tambour. Lors de la déclamation, le chanteur (*musammi‘*) insistera sur ce découpage phonétique qui correspond à la structure métrique du schème.

Dans le même cas nous lisons ce vers sur le mètre du *basīt* :

كيف أسلو وأنتمُ الرّوح مئي ودمائي حقيقة وعظامي¹⁰³⁶

Comment oublierais-je cette âme qui me hante
Dont elle est sang et os de mon être -sans doute

Kayfa aslū wa-‘antumū rrūhu minnī wa-dimā‘ī haqīqatan wa-‘izāmī
fa‘ilātun mutaf‘ilun fa‘ilātun

Le cas de correspondance se situe dans le deuxième hémistiche à chaque fois que les mots correspondent complètement à la forme des schèmes. Et ce phénomène peut s’étendre sur tout le vers et comprendre l’ensemble des schèmes, ce qui prouve la maîtrise prosodique d’un poète imprégné de l’art métrique. Al-Ḥarrāq adapte, avec aisance, la structure syntaxique de son vers à la structure du mètre choisi. Cette maniabilité métrique prouve non seulement l’habileté rythmique du poète mais aussi sa maîtrise linguistique et lexicale, comme c’est le cas dans l’exemple suivant sur le mètre du *basīt*¹⁰³⁷ :

وتباهوا بأنهم عيروني بجنون وحيرة وهيام

Et ils se vantent de m’avoir imputé

¹⁰³⁵ Les dons dans ce contexte font allusion à la bénédiction. Il sollicite la richesse spirituelle pour éviter justement cette *ruine* –propre au monde des mortels.

¹⁰³⁶ *Dīwān*, poème (35), vers : 3, p. 30.

¹⁰³⁷ *Dīwān*, poème 35, vers : 2, p. : 28.

*Amour, folie ainsi que perplexité*¹⁰³⁸

Wa tabāhaw / bi-'annahum / 'ayyarūnī bi-junūnin / wa-hayratin / wa-huyāmī
fa'ilātun / mtaf'ilun / fā'ilātun fa'ilātun / mutaf'ilun / fa'ilātun

Nous constatons que le mètre est composé de pieds différents, et pourtant cela n'a pas empêché le poète de réaliser cette similitude syntaxique qui correspond tout à fait à la lecture schématique des pieds ce mètre. Il est évident que ce choix procure une beauté rythmique et offre au vers une musicalité exceptionnelle.

b) Correspondance du pied avec plusieurs mots ou un groupe nominal:

Cette technique peut paraître d'une façon plus ou moins claire. Cela offre à l'auditeur une musicalité agréable et nous ressentons une fluidité rythmique à l'écoute. Ce phénomène est très fréquent dans la poésie d'al-Ḥarrāq. Voilà un exemple représentatif sur le mètre du *tawīl*¹⁰³⁹ :

<u>هُونَةً</u>	<u>بغير</u>	<u>يرى معنى</u>	<u>سوى من</u>	<u>وصالها</u>	<u>ينال</u>	<u>لقاها لا</u>	<u>عزيز</u>
<i>mafā'ilun</i>	<i>fa'ūlu</i>	<i>mafā'ilun</i>	<i>fa'ūlun</i>	<i>mafā'ilun</i>	<i>fa'ūlu</i>	<i>mafā'ilun</i>	<i>fa'ūlun</i>

et sur le mètre du *wāfir* nous lisons¹⁰⁴⁰ :

<u>نسينا من ملاحظتها العقارا</u>	<u>شربناها فلما أن تجلت</u>
<i>fa'ūlun mafā'ilun mafā'ilun</i>	<i>fa'ūlun mafā'ilun mafā'ilun</i>

Ce dernier vers ressemble beaucoup au vers précédent : l'unité rythmique comporte soit un nom soit un groupe nominal avec un découpage qui respecte les limites du schème. C'est-à-dire que les mots soulignés correspondent aux syllabes de ce mètre. Dans ce cas on a (*watid*) ou (*fāšila*).

¹⁰³⁸ Les différents aspects d'extase qui s'emparent du soufi dans son exaltation spirituelle. Ces attitudes euphoriques, considérées comme preuve de cet amour mystique, sont souvent critiquées par les gens et même par certains savants de la loi (de la charia).

¹⁰³⁹ *Dīwān*, poème (1), vers : 5, p. 7.

¹⁰⁴⁰ *Dīwān*, poème (38), vers : 16, p. 33.

Et sur le mètre du *ramal*, nous lisons :

قسما بمن سما فوق سما إذ سرى من بيته في الغلس

*Par les noms de Dieu maître de tous les cieux!!*¹⁰⁴¹

*Lorsqu'il monta aux cieux en obscurité*¹⁰⁴²

Qasaman bi-man samā fawqa samā id sarā min baytihī fi l-ġalasī

Fa'ilātu fā'ilātun fa'ilun fā'ilātun fā'ilātun fa'ilun

Même s'il y a enjambement entre deux mots dans le premier hémistiche, cela n'affecte pas visiblement la musicalité claire émanant de la correspondance entre les mots et les schèmes. En contraire, en chantant le vers, nous pouvons facilement nous arrêter sur le *waw* de *fawqa* sans que cela gêne la trame sémantique.

c) Correspondance de la syntaxe grammaticale avec un ensemble identique de pieds :

Dans ce cas, un ensemble grammatical (groupe nominal, groupe verbal, groupe adjectival, groupe prépositionnel) est délimité par un arrêt à l'oral. Cela constitue ce qu'on appelle un groupe rythmique, c'est-à-dire un ensemble d'éléments grammaticaux correspondant à un nombre égal de pieds. L'exemple représentatif dans la poésie d'al-Ḥarrāq est le vers suivant sur le mètre du *ṭawīl* :

كحرصٍ على مالٍ / وحبٍّ وولايةٍ وكثرة أصحابٍ / ونيل المزية¹⁰⁴³

Tels que l'avarice et multiplier les liens,

Ou l'amour du pouvoir et posséder des biens.

¹⁰⁴¹ Allusion au Voyage Nocturne dans le premier verset d'une sourate qui porte le même nom « le Voyage nocturne : (XVII) » (سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنَ السَّمَاءِ) (آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ)

¹⁰⁴² Allusion l'ascension du prophète Muḥammad aux cieux et à sa rencontre avec les autres prophètes *isrā'* (الإسراء) et *Mi'rāġ* (المعراج), l'un de ses miracles important. Cette phase de la vie du Prophète, et l'évènement en lui-même, sont chargés de symboles et de sens pour les soufis qui voient en cet évènement l'incarnation de la théophanie : « Gloire à Celui Qui a fait voyager de nuit Son esclave, de la Mosquée Al-Harām jusqu'à la Mosquée al-Aqṣā dont Nous avons béni les alentours, pour lui montrer certains de Nos signes. », [Sôurat *al-Isrā'* / 1].

¹⁰⁴³ *Dīwān*, poème (1), vers : 81, p. 10.

mafā'ilun fa'ūlun / mafā'ilun fa'ūlu mafā'ilun fa'ūlu / mafā'ilun fa'ūlun

Le vers est composé de manière à ce que chaque partie sémantique (groupe nominal) corresponde à deux pieds avec un nombre égal de syllabes (mafā'ilun / fa'ūlu x 4). Cela rend la structure métrique plus claire à entendre et la délimitation des pieds plus perceptible, ce qui valorise la clarté de la réception rythmique chez l'auditeur. Cette délimitation est réalisée à l'oral par l'arrêt sur le *tanwīn* ; c'est-à-dire la double voyelle sur le nom qui marque la limite du groupe rythmique.

Ce procédé peut contribuer au ralentissement rythmique puisqu'on a tendance à découper les groupes syntaxiques selon leurs compositions sémantiques. Cela crée éventuellement des pauses à la fin de chaque groupe syntaxique et entraîne un arrêt à l'oral. Par ailleurs, l'image rythmique semble nettement claire et symétrique à l'oral comme à l'écrit.

L'ensemble syntaxique et rythmique est d'autant plus mis en exergue de par sa formule sonore répétitive. C'est-à-dire que ce choix est basé sur une forme de répétition. Autrement dit, chacune des quatre parties commence avec une *syllabe-noyau* (que Weil appelle *pied-noyau*) invariable qui est le *watid maǧmū'* (0 - -) et se termine avec une double voyelle *tanwīn* (*in*). Cela rend l'opération de repérage rythmique plus simple grâce à cette répétition au rythme répétitif de la première syllabe du pied et un phonème sonore à la fin de chaque phrase justement. Ce découpage partitif sera donc non seulement scriptural, mais surtout phonétique.

d) *Correspondance de la phrase/hémistiche avec ses pieds*

Cette forme assure l'indépendance syntaxique et sémantique de chaque hémistiche. Nous constatons dans ce cas un lien solide et une forme identique entre la composition de l'hémistiche et celle de la phrase, c'est-à-dire que l'hémistiche commence avec le début de la phrase et se termine à sa fin. Ainsi, l'hémistiche possède une indépendance à la fois sémantique et rythmique. Voilà un vers qui représente bien ce phénomène¹⁰⁴⁴ :

¹⁰⁴⁴ *Dīwān*, poème (2), vers : 17, p. 14.

تَقَدَّمَ حَتَّى صَارَ لِلْكَائِنِ آخِرًا تَأَخَّرَ حَتَّى صَارَ لِلْكَائِنِ يَسْبِقَ

Il avança à en devenir pour le tout l'Antérieur

et recula à en devenir pour le tout le Postérieur

Le premier hémistiche est indépendant, sémantiquement et rythmiquement, du deuxième hémistiche. Cette forme poétique présente l'hémistiche comme une sorte de sentence ; cela convient merveilleusement à la poésie mystique. Cette forme de composition métrique ne favorise pas seulement la forme rythmique seulement, mais également l'équilibre syntaxique et sémantique du vers.

Voilà un autre vers composé sur le mètre du *kāmil* et qui représente aussi ce cas de figure ¹⁰⁴⁵ :

فَتَشَبَّهُوا إِنْ لَمْ تَكُونُوا مِثْلَهُمْ إِنْ التَّشَبُّهُ بِالْكَرَامِ رَبَّاحٌ

Suis leurs traces et veille à ce que tu leur ressembles !

*Tout le succès est dans la fréquentation des nobles*¹⁰⁴⁶

Fa-tašabbahū 'in lam takūnū miṭlahum 'inna t-tašabbuha bi-l-kirāmi rabāḥū

Nous constatons bien que les deux hémistiches sont métriquement et sémantiquement indépendants. Cette découpe éclaire la simplicité du rythme et offre au vers une belle mélodie musicale équilibrée. Sur le plan sémantique, ce partage équitable des deux parties du vers donne même une forme de sentence au deuxième hémistiche qui appuie les propos du premier hémistiche en gardant ainsi un lien avec lui.

'inna t-tašabbuha bi-l-kirāmi rabāḥū

En revanche, la dépendance du deuxième hémistiche au premier est beaucoup plus fréquente dans la poésie d'al-Ḥarrāq comme dans la poésie arabe en général puisqu'il

¹⁰⁴⁵ *Dīwān*, poème (19), vers : 8, p. 23.

¹⁰⁴⁶ Incitation à suivre les guides mystiques et le cheminement de la voie ésotérique. Cela représente, selon le poète, le chemin de la Vérité et du succès.

constitue l'unité sémantique du vers dans sa structure poétique ; et cela prend deux aspects :

- 1) Le premier cas est celui qui n'a pas d'influence directe sur le sens de la phrase d'un hémistiche comme c'est le cas de l'exemple suivant où les deux composants grammaticaux (conjonction de coordination + préposition) : « *fa-min* » et « *wa-min* » laissent entendre un lien entre les deux hémistiches et montrent dès le départ la dépendance de l'un à l'autre. Dans ce cas l'auditeur est en attente du deuxième hémistiche :

1047 *ومن قائلٍ هذا كُتِبَ عَزَّةٌ* *فمن قائلٍ هذا يحبُّ بُثَيْنَةَ*

Fa-min qā'ilin hādā yuḥibbu buṭaynatan *wa-min qā'ilin hādā kyṭayyiru 'azzatī*

D'aucuns me voyaient l'amoureux de Buṭaynah *d'autres à Kuṭayyer celui de 'Azzah*

Ou encore ce vers qui annonce déjà la dépendance du premier hémistiche au deuxième par l'expression « *fa-lā* » à laquelle l'auditeur attend la réponse « *wa-lā* » qui débute le deuxième hémistiche¹⁰⁴⁸ :

fa-lā 'afwuhū 'an zallatī mutaqaširun *wa-la faḍluhū 'an fuṣṭi l-qaṣḍi ḍayyiqū*

Nous constatons que le deuxième hémistiche dépend du premier par une logique sémantique. Cependant, les deux hémistiches sont indépendants au niveau syntaxique. Autrement dit, nous pouvons lire le vers d'une lecture métrique et rythmique sans avoir toutefois une influence sur la structure sémantique du vers.

- 2) Le deuxième cas concerne la dépendance forte et l'indissociabilité des deux hémistiches. Dans ce cas, une partie de la proposition commence dans le premier hémistiche et se poursuit dans le deuxième. Ainsi, la deuxième proposition se

¹⁰⁴⁷ *Dīwān*, poème (1), vers : 138, p. 13.

¹⁰⁴⁸ *Dīwān*, poème (2) ; vers : 3, p. 14.

partage grammaticalement entre les deux hémistiches comme dans l'exemple suivant¹⁰⁴⁹ :

(3) فَإِنْ شَتَّهَا صَرْفًا شَرِبْتَ وَإِنْ أَشَا مَزَجْتَ لِأَنَّ الْكَلَّ فِي طَيِّ قَبْضَتِي

(4) وَإِنْ شَتَّتْ أَطْوَى الْكُونِ طَيًّا وَإِنْ أَشَا نَشَرْتَ جَمِيعَ الْكَائِنَاتِ بِنَظْرَةٍ

Fa- 'in ši 'tu-hā širfan šaribtu wa 'in ašā mazajtu li-'anna l-kulla fī ṭayyi qabḍatī

wa 'in ši 'tu aṭwī l-kawna ṭayyan wa 'in ašā našartu jamī'a l-kā'ināti bi-nazratī

Dans les deux vers, la deuxième proposition commence à la fin du premier hémistiche, et plus précisément à partir du quatrième schème *mafā'ilun* (*wa 'in 'ašā*), et continue dans le deuxième hémistiche. Le poète s'est retrouvé obligé de le séparer en deux selon les exigences de la pratique prosodique. Cependant, la lecture scandée des deux vers reste néanmoins acceptée et sans gêne musicale ; bien au contraire, les deux premiers hémistiches se terminent avec la même voyelle longue qui donne au texte une mélodie agréable. De plus, le temps de suspension, en ce même endroit, crée sémantiquement une sorte de *suspens* attractif. La répétition de la même expression (*wa in 'ašā*) qui se place toujours au même endroit du vers (le dernier pied du premier hémistiche) offre aux deux vers un équilibre métrique et mélodique remarquable. Autant pour dire que le décalage syntaxique par rapport aux limites fixes du vers crée ainsi un effet rythmique puissant.

Nous ressentons une sorte de tension entre le mètre et la syntaxe. La deuxième proposition de chaque vers -qui marque une suspension à la fin du premier hémistiche- constitue en vérité un trait d'attraction. Ce qui nous semble déséquilibré cache, en effet, une intensité sémantique qui émane de la nouvelle structure et passe à travers un nouveau rythme créé au sein de la métrique apparente.

Ainsi, ces dispositions peuvent apparaître à première vue désordonnées ou perturbées. Or, elles dissimulent une structure rythmique complexe à l'intérieur de la composition métrique. En creusant plus profondément dans cette structure rythmique

¹⁰⁴⁹ *Dīwān*, poème (1) ; vers 29-30, p. 8.

nous nous rendons compte qu'il s'agit en réalité d'une pratique créative plus enfouie, consolidée par un lien rythmique fort.

Ce procédé est une sorte de contre-rejet interne (parce qu'il s'agit ici d'une structure syntaxique du même vers) ; il a pour fonction de consolider le lien entre les deux hémistiches. Ce décalage rythmique accentue donc l'effet de l'alliance entre deux éléments séparés par la césure métrique.

En revanche, d'autres phénomènes s'avèrent plus complexes ; quand il s'agit par exemple d'un mot partagé entre deux hémistiches reliant ainsi les deux parties du vers avec un mot-accroche. Ce phénomène se nomme dans le langage prosodique arabe : le *mudawwar*.

e) *Le cas du mudawwar ou l'enjambement entre deux hémistiches :*

Ce phénomène s'appelle aussi dans le langage prosodique arabe *mudarrağ* (échelé), *mudammağ* (intégré), *mudāħal* (emmêlé). Tous ces termes sont censés signifier le même phénomène, à savoir la continuité entre le premier et le deuxième hémistiche par un *mot-liaison*. Le *mudawwar* consiste alors à ce qu'un mot commence à la fin du premier hémistiche et se termine au début du deuxième hémistiche. Ce faisant, le mot sera séparé en deux par la scansion métrique. Voici un vers représentatif de ce cas¹⁰⁵⁰ :

أغالطهم في فتنة الفرق إن فتنة الجمع ليست في الصبابة فرقتي

uğāliṭuhum fī fitnati l-farqi 'inna fit- -nati l-ğam 'i laysat fī ṣṣabābati firqatī

Je dispute avec eux les faits du désaccord,

Puisque ceux de l'union ne sont pas de mon ressort

Le mot *fitna* est coupé en deux ; il commence à la fin du premier vers avec la dernière syllabe *fit* qui correspond au *sabab ḥaṭīf* (-*lun*) du dernier pied *mafā 'ilun* et

¹⁰⁵⁰ *Dīwān*, poème (1), vers : 147, p. 13.

continue avec la première syllabe du premier pied qui débute le deuxième hémistiche. Dans ce genre de procédé, on ne peut pas parler d'une autonomie sémantique pour l'hémistiche. Le premier hémistiche est obligatoirement lié au deuxième par le *mot-accroche* qui est partagé entre les deux hémistiches. Reste à préciser à ce propos que le mot de liaison entre les deux hémistiches *fitna* dans ce vers signifie en arabe *dilemme* ou *agitation* (dans certains cas *rébellion*) dans le sens de perturbation. C'est le cas de le dire, le mot en question est un mot *perturbateur* secouant ainsi les limites du mètre pour imposer un nouveau rythme. Nous constatons que cet élément essentiel -le mot de liaison- est pris dans un flux sémantique suspendu subitement par l'exigence métrique avec un arrêt en plein milieu du mot qui relie les deux hémistiches. Or, là encore, la suspension dépend de la façon dont le poète récite ou chante son vers. Cela dit, cet arrêt pourrait être dissimulé ou camouflé par une astuce de la sentence musicale. Une lecture continue de ce vers peut créer une certaine fluidité rythmique et cacher par conséquent la limite métrique des deux hémistiches. Autrement dit, la scansion métrique peut être remplacée par une cadence rythmique, plus subtile et moins explicite.

Nous pouvons percevoir dans le phénomène du *tadwīr* une sorte de liaison entre la forme et le contenu. Le deuxième vers du poème (53) tisse également un lien implicite mais solide entre la structure du vers et le sens du mot concerné :

وإذا عراك الخطب سـ لِمَ لِلَّذِي أُجْرَى الْقَدْرُ¹⁰⁵¹

Wa idā 'arāka l-ḥaṭbu sal- - - -lim li-l-laḍī aḡrā l-qadar

Et si les afflictions abondent de chagrins Confie-toi à Celui qui gère le destin

Le phénomène d'encerclement est le summum de la contradiction et de la séparation entre le rythme de la prosodie traditionnelle et les structures sémantiques et syntaxiques de la même unité poétique -le vers-. Cependant, nous pouvons dire que ce phénomène rare dans la poésie arabe est l'une des variations rythmiques à laquelle le poète a recours pour éviter la monotonie qui pourrait handicaper le dynamisme d'un vers (surtout dans le deuxième cas où le poème est composé sur un mètre isométriques). Nous avons peut-être ici, la raison pour laquelle on l'appelle également *mudarraḡ*. C'est-à-dire que le vers s'échelonne où le sens et la syntaxe continuent en

¹⁰⁵¹ *Dīwān*, poème (53), vers : 2, p. 42.

progression sans qu'il y ait une rupture rythmique ni sémantique entre le premier et le deuxième hémistiche.

Le rythme qui marque normalement des phases temporelles dans la poésie semble accomplir ici une autre fonction plus subtile : une organisation sémantique qui remue la forme métrique.

La liaison entre les deux pieds, dans ce vers, est d'autant plus forte que la consonne géminée est partagée entre les deux hémistiches : elle commence avec la dernière consonne mue du premier hémistiche et se termine avec la première syllabe du deuxième hémistiche.

Le *mot-passage* (ou le mot-accroche ; si l'on veut) « *sallim* » (qui signifie d'ailleurs : *passe / confie / remet..*) reflète ici l'image sémantique qui renforce la forme. Ce passage de sens d'un hémistiche à l'autre avec un mot reliant les deux pieds peut brouiller la piste rythmique parce qu'il s'inscrit dans un enjambement syntaxique interne, assurant ainsi une continuité sémantique entre les deux pieds d'hémistiches différents.

Il faut préciser ici que ce genre de procédés reste rare, que ce soit dans la poésie d'al-Ḥarrāq ou dans la poésie arabe en générale. Le poète n'en a pas exagéré et toute utilisation de ce phénomène nous semble esthétiquement justifiable.

f) L'indépendance sémantique et rythmique du vers :

Aucun cas d'enjambement entre les vers n'a été constaté dans la poésie d'al-Ḥarrāq. Cette figure poétique assez fréquente dans la poésie française par exemple, reste très rare ou quasiment inexistante dans la poésie arabe. Cette absence pourrait être justifiée par une raison d'ordre esthétique et une autre d'ordre pratique. Esthétique parce qu'elle donne une certaine indépendance sémantique au vers ; chose appréciée dans la poésie et particulièrement dans la poésie lyrique destinée au préalable à être déclamée en public voire même chantée et soumise aux lois de la musique où toute parole doit être calculée selon le temps musical. Depuis l'époque jahilite, c'est-à-dire depuis la naissance de la poésie arabe, les poètes ont opté pour un vers sémantiquement indépendant qui correspond à des séquences mélodiquement autonomes. Ce choix est donc pratique parce qu'il permet au vers d'être métriquement indépendant. De cette

manière le rythme extérieur correspond à la séquence musicale ; ce qui facilite même la déclamation du poème et la rend plus agréable à entendre.

Les critiques arabes ont consolidé cette vision depuis les premiers ouvrages qui ont théorisé la poétique arabe. Voilà ce que dit b. al-'Aṭīr dans son *al-Maṭal as-sā'ir* liant cette notion de l'indépendance du vers au rapport souffle/vers : « *Chaque vers se suffit à lui-même (qā'im bi-dātih) et n'a nul besoin de suivant sauf en cas de taḍmīn prosodique [enjambement externe ou rejet] ce qui constitue une faute. Etant donné que le temps respiratoire (nafas) ne peut excéder la durée des hémistiches d'un seul vers... il est nécessaire que l'énoncé s'interrompe* »¹⁰⁵². Nous ressentons dans ces propos l'appréciation de l'indépendance du vers par rapport aux autres, et b. al-'Aṭīr est loin d'être le seul critique à juger ainsi de ce procédé. Cette vision est sûrement basée sur une pratique fréquente dans l'héritage poétique arabe.

Sur ce point significatif, il n'est pas sans importance d'évoquer un autre phénomène récurrent dans la poésie arabe et qui passe souvent inaperçu dans les études sur la phonétique du texte : les conjonctions de coordination. En effet, on parle souvent de la rime comme d'une limite concluante de la composition du vers et on néglige en revanche cet élément d'une apparence certainement moins visible que la rime mais qui joue sûrement un rôle dans la trame rythmique du poème traditionnel. Il est vrai que la fréquence élevée de ces particules sont tellement habituels dans la langue arabe qu'on se rend rarement compte de leur présence. Or, ce retour du conjonctif au début de chaque vers mérite une étude approfondie. Outre leur fonction grammaticale et sémantique, ces copules auraient un impact sur le rythme du poème créé par l'effet de la répétition sonore. Une sorte d'allitération verticale à la droite du texte ; c'est-à-dire au début de chaque vers. Sur les 153 vers du premier poème d'al-Ḥarrāq, 72 commencent par *wa*, 26 par *fa* et 8 par des locutions conjonctives *lākin* et *li'anna*. Ce qui donne un total de 108 vers ; ce qui représente plus que deux tiers de l'ensemble du poème. Avec une fréquence pareille, nous ne pouvons que prendre en considération l'impact phonétique et sémantique de ces particules conjonctives.

Par ailleurs, le vers poétique d'apparence indépendante devient fortement lié au poème par ces outils conjonctifs justement. Ces dernières créent non seulement un

¹⁰⁵² Ibn al-'Aṭīr, *al-Maṭal as-sā'ir fī 'adab al-kātib wa š-šā'ir*, II p. : 414.

rythme vertical interne au niveau du poème, mais aussi un rythme horizontal au niveau du vers puisqu'elles communiquent avec la rime également. La liaison entre les composants du poème semble certes subtile néanmoins solide.

Pour donner un peu plus de visibilité à l'aspect phonétique de ce procédé grammatical, nous proposons le schéma suivant qui représente les similitudes phonétiques des conjonctions de coordination *wa* et la rime suffisante *atī* des vers 87 à 92 du premier poème :

wa *atī*
wa *atī*
wa *atī*
wa *atī*
wa *atī*
wa *atī*

La répétition de la conjonction de coordination *wa* constitue une sorte d'élément anaphorique au début de chaque vers. En parallèle, nous retrouvons à la fin de chaque vers l'élément rimique qui clôt l'unité poétique cette fois-ci ; faisant ainsi un écho sonore justement au début du vers. Cette pratique phonétique délimite sans doute les frontières de chaque vers et renforce sa structure sémantique semi-indépendante.

Ainsi, outre son statut phonique, la répétition de cette tournure conjonctive joue un autre rôle sémantique cette fois-ci qui contribue en même temps à la structure rythmique interne du poème.

وَتُبَصِّرُ رَبًّا قَدْ أَحَاطَ بِمَا تَرَى وَجُودًا عَلَى التَّحْقِيقِ مِنْ غَيْرِ مَرْتَبَةٍ¹⁰⁵³

*Et tu verras Dieu entourant Son existence
 Une Présence effective et sans défaillance.*

وَتَنْتَظِرُ نُورًا فَائِضًا مِنْ حَقِيقَةٍ تَلَوْنَ أَلْوَانًا لِإِظْهَارِ حِكْمَةٍ

Tu percevras l'éclat jaillir de Vérité

¹⁰⁵³ *Dīwān*, poème 1, vers 87-92, p. 11.

Alternant les couleurs d'une moralité.

وَتَعْلَمُ أَنَّ الْكَوْنَ لَيْسَ بِكَائِنٍ لِأَجْلِ دَخُولِ الْكَلِّ تَحْتَ الْمَاهِيَةِ

Sache que l'univers se fond dans l'existence

Pour que le tout s'absorbe dans la substance,

وَيَتَوَقَّنُ أَنَّ الْكَأْسَ خَمْرًا وَلَا تَرَى سِوَاهُ فَمَا أَحْلَى لِقَاءَ الْأَحْبَبَةِ

On voit la coupe, qui fut le vin lui-même.

Qu'elle est joyeuse l'union de ceux qu'on aime !

وَأَنَّكَ سِرُّ الْكَلِّ وَالسِّرُّ ذَاتَهُ وَأَنَّكَ أَنْتَ الْعَيْنُ فِي بَيْنِ صَنْعَةٍ

Tu es le secret du tout, le secret lui-même

Et tu es pour la création la source même.

وَأَنَّكَ مَوْصُولٌ وَلَا تَمَّ وَاصِلٌ وَلَكِنْ مَعَانِي الذَّاتِ بِالذَّاتِ حَقَّتْ

En vérité, tu es lié sans adhérence¹⁰⁵⁴

Et pourtant les sens s'enrichissent de l'essence.

<i>wa <u>tubsira</u> rabban qad 'ahāṭa bimā tarā</i>	<i>wujūdan 'alā t-tahqīqi min ḡyri miryatī</i>
<i>wa <u>tanzura</u> nūran fā'idan min ḥaqiqatin</i>	<i>talawwana alwānan li-izhāri ḥikmatī</i>
<i>wa <u>ta'lama</u> anna l-kawna laysa bi-kā'inin</i>	<i>li-'ajli duḥūli l-kulli taḥta l-māhiyatī</i>
<i>wa <u>tūqina</u> 'anna l-ka'sa ḥamrun wa-la tara</i>	<i>siwāhu famā 'ahlā liqā'a l-'aḥibbatī</i>
<i>wa 'annaka sirru l-kulli wa s-sirru dātuhu</i>	<i>wa annaka 'anta l-'aynu fī bayni ṣan'atī</i>
<i>wa 'annaka mawṣūlun wa-lā ṭamma wāṣilun</i>	<i>wa lākin ma'ānī ddāti bi-dāti ḥaffatī</i>

Observons le lien fort que tissent ces éléments : dans les quatre premiers vers la conjonction *wa* est toujours suivie d'un verbe (*tubsira*, *tanzura*, *ta'lama*, *tūqina*). Or, dans les deux derniers vers, cette conjonction est suivie d'une particule de certitude *'anna* et c'est justement cette particule qui jouera la fonction du verbe d'état qui sert de transition vers des propos qui ne laissent aucun doute sur la vérité mystique.

¹⁰⁵⁴ Le poète évoque dans ce vers le sujet qui suscite le débat majeur chez les soufis : *al-ittiḥād* ou l'unification (الإتحاد) ou le fait de prétendre l'union avec l'Essence divine.

En plus de sa fonction sémantique et syntaxique, ce procédé contribue à une composition rythmique du vers. C'est-à-dire qu'il délimite les extrémités de chaque vers et crée une sonorité évidente. L'auditeur -le moins sensible soit-il aux qualités rythmiques- sera capable de suivre la cadence rythmée et délimitée de chaque vers.

Il n'est donc pas sans importance sur ce point significatif d'évoquer un autre élément du genre poétique qui compose et constitue la spécificité musicale du poème : la rime.

III) Critères et fonctions de la rime dans la qaṣīda

La pratique et l'analyse de la rime semblent être à la fois indépendantes et indissociables de l'étude métrique dans les ouvrages de la prosodie arabe. La *science des rimes* est donc souvent considérée comme une science à part entière ; occupant souvent la deuxième partie des ouvrages. Les traités de la versification arabe prennent comme titre « *‘ilm l-‘arūḍ wa-l-qawāfi* » science de la métrique et des rimes. Il est donc nécessaire de compléter ce travail sur la structure rythmique dans la poésie d'al- Ḥarrāq avec une analyse concernant la structure et la nature des rimes dans le recueil.

Avant de rentrer dans le vif du sujet, il serait judicieux de noter une petite précision d'ordre pratique. Dans les traités arabes sur la science de la rime, on distingue deux termes : d'abord, il y a le *rawiyy*, c'est-à-dire la consonne rimique à proprement parler avec sa voyelle ; cela correspond en gros à la rime française. Et puis, il y a la *qāfiya* qui correspond à la dernière syllabe en générale ; autant dire que la rime arabe correspond à la rime léonine en français. Cela explique qu'on ne rencontre que rarement la rime pauvre dans la poésie arabe, pour ne pas dire qu'elle est quasiment inexistante. Autrement dit, la dernière voyelle par exemple ne peut pas être considérée comme une rime à part entière et ce, même si elle fait partie de la *qāfiya*. De plus, le choix du *rawiyy* jouit d'une estime particulière en tant qu'il est une fin phonétique et sémantique du vers ; le dernier son de l'unité poétique. Pour mettre l'accent sur l'importance de ce son final, les poèmes prenaient comme titre le nom du *rawiyy*. On dirait par exemple la *lāmiyya* d'un tel pour désigner son poème composé sur la lettre *l*. Les critiques mettaient toujours la rime à l'honneur au point de supposer parfois que les poètes commençaient leur composition par le choix du *rawiyy* justement ; ce qui signifie que la création poétique est basée dès le départ sur ce son final.

En effet, la rime a une influence incontestable sur les sonorités du poème. L'importance du *rawiyy* dans son aspect phonétique ne doit pas surprendre dans la mesure où le signifiant occupe une place prépondérante dans la poésie. Sa particularité sonore répétitive en position verticale conclut la fin de chaque vers et offre au poème une esthétique phonétique particulière. L'importance de ce son final serait liée à la nature de la poésie arabe qui émerge des chants et qui est conçue pour être déclamée.

Certains critiques de la poésie arabe pensent justement que le procédé de *taṣrīʿ*¹⁰⁵⁵ est l'une des preuves concrètes que la poésie baignait dans les chants et la musique à l'époque jahilite¹⁰⁵⁶. Les exemples sont multiples à ce propos et les témoignages ne manquent pas. Le titre du célèbre ouvrage d'al-'Aṣfahānī, l'une des références majeures de la poésie arabe : *Le Livre des chansons* « كتاب الأغاني » qui traite de la poésie arabe, montre à quel point le lien entre les deux arts était étroit.

Les savants de la prosodie arabe n'ont pas épargné leurs efforts pour détailler les spécificités et les qualités de la rime en précisant ses fonctions et ses aspects esthétiques dans le poème. Certains délimitaient la rime en dernière lettre, autrement dit la dernière consonne du vers avec sa voyelle¹⁰⁵⁷ ; d'autres l'ont considérée simplement comme le dernier mot du vers, alors que la plupart ont opté pour une définition plus précise comme al-Farāhidī qui la conçoit ainsi : « constituée à partir du dernier phonème quiescent du vers jusqu'au phonème quiescent qui le précède avec la lettre diacritique qui se situe entre les deux »¹⁰⁵⁸. C'est-à-dire la lettre du *rawiyy* diacritique avec les deux lettres quiescentes qui l'entourent.

Et pour ne pas tomber dans la redondance morphologique et épargner la rime de certaines lacunes phonétiques, Al-Farāhidī décrit, avec précision, les atouts et les inconvénients qui pourraient valoriser ou dévaloriser la rime. On compte parmi ces irrégularités concernant la rime *l'iqwā'*¹⁰⁵⁹ (إقواء) au niveau des voyelles ; *l'ikfā'*¹⁰⁶⁰ (إكفاء) et *l'iġāza*¹⁰⁶¹ (إجاسة) au niveau des consonnes ; *l'īṭā'*¹⁰⁶² (إيطاء) au niveau du mot ou encore le *taḍmīn* (التضمين)¹⁰⁶³ au niveau de la phrase...

¹⁰⁵⁵ Un procédé récurrent dans la poésie traditionnelle qui consiste à faire rimer les deux hémistiches du premier vers ; une sorte de rime interne.

¹⁰⁵⁶ Šawqī Dayf, (العصر الجاهلي) *L'Époque jahilite*, éd. Dār al-Ma'ārif, le Caire, 2000, p. 189-194.

¹⁰⁵⁷ Si la lettre du *rawiyy* est une consonne quiescente, le poète doit obligatoirement précéder cette consonne par l'une des trois voyelles longues (ا), (و) ou (ي). Ce procédé s'appelle *riḍf* dans la terminologie prosodique ; la rime sera donc *mardūfa*.

¹⁰⁵⁸ Abdelaziz Debbagh, *La Simplification de la prosodie et des rimes* (Taysīr 'ilm al-'arūḍ wa l-qawāfi), éd. Maktabat al-fikr al-'arabi ar-rā'id, 1^{ème} édition, 1989, p. 74.

¹⁰⁵⁹ Il consiste à changer la voyelle *damma* (u) du *rawiyy* la rime en *kasra* (i) , ou l'inverse. Quand il s'agit d'un changement avec la *fatha* (a) on l'appelle *'iṣrāf*.

¹⁰⁶⁰ C'est le fait de changer la lettre du *rawiyy* par une autre lettre d'une articulation analogue.

¹⁰⁶¹ C'est le fait de changer la lettre du *rawiyy* par une autre lettre d'une articulation différente.

La rime dans la poésie arabe se distingue par sa qualité sonore répétitive qui renvoie -d'une manière plus au moins visible- à la charge esthétique du sens ; elle constitue ainsi une unité de création phono-sémantique dans le texte. Par ailleurs, cette répétition phonétique constitue un lien horizontal concret -par sa nature phonétique- entre les vers d'un poème. De ce fait, le poète accorde une importance particulière à la zone rimique : la zone la plus sensible, rythmiquement et phonétiquement, du vers. Comme nous l'avons vu dans cette partie du vers, certaines licences sont interdites comme le *ziḥāf* parce qu'il touche la structure rythmique. D'autres deviennent systématiquement obligatoires une fois appliquées sur le premier vers comme c'est le cas du *qabḍ* (القَبْض) par exemple ; pour justement garder une certaine régularité dans cette partie du vers. Dans le cas de ce dernier, le poète veille à ce que la modification (licence prosodique) soit appliquée sur toutes les rimes du poème comme dans le *ḍarb* du *ṭawīl* où *mafā'īlun* se transforme en *mafā'ilun*.

Dans les lignes qui suivent, nous proposons une étude des sons du *rawiyy* (الروي) dans la poésie d'al-Ḥarrāq pour mieux percevoir sa nature, ses spécificités et ses qualités sonores.

D'abord, nous analyserons le choix d'al-Ḥarrāq pour ses rimes : la quantité et le pourcentage de chaque rime. Voici ce que représente ce travail :

La rime	Nombre des vers	Le pourcentage
(hamza)	60	12 %
b	87	16 %
t	157	31.6 %
J	12	2.4 %
ḥ	8	1.6 %
d	10	2 %

¹⁰⁶² C'est la répétition du mot qui contient la rime avec sa même signification. C'est ce qu'on appelle dans la métrique française « *la rime du même au même* » qui rentre dans la catégorie des facilités et des banalités déconseillées dans le choix des mots à la rime. Voir : Aquien Michèle, *Dictionnaire de poésie*, éd. Le Livre de poche, Paris, 1993, p. 242.

¹⁰⁶³ C'est l'enjambement entre deux vers où une proposition n'a pas pu être exprimée et elle s'est arrêtée - au niveau du *rawiyy*- sur un mot très lié à la suite de la phrase : un verbe qui attend un sujet, une préposition qui attend un nom, un pronom relatif qui attend sa proposition...

r	62	12.5 %
'	10	2.6 %
f	4	0.8 %
q	18	3.6 %
k	24	4.8 %
l	17	3.4 %
m	13	2.6 %
n	60	12 %
h	22	4.4 %
y	9	1.8 %

Ce tableau nous montre clairement les phonèmes rimiques mis en valeur par le poète. Nous constatons une préférence pour les sons aspirés (*t, ḥ, f, q, k, h*). Ces consonnes rimiques représentent un pourcentage de 43.90% ; ce qui est énorme pour des sons aspirés, sachant que les études dans ce domaine démontrent que la fréquence de ces sons en temps normal ne dépassent pas les 20% dans l'ensemble des énoncés au quotidien¹⁰⁶⁴. Pour mieux comprendre ce phénomène, nous devrions mener une analyse plus détaillée et un regard attentif ; cela nous permettra de comprendre par la suite les causes de ce choix.

Quand nous observons attentivement l'utilisation de ces consonnes en tant que rimes, nous nous rendons compte que le choix du poète n'en est en vérité pas un. Prenons par exemple la lettre *t* qui représente à elle seule quasiment un tiers du *dīwān* (31.60 %). En effet, le pourcentage élevé de ce *rawiyy* est dû à son utilisation comme rime dans le plus long poème (poème I) qui représente à lui seul -le poème- un cinquième du *dīwān*. Et lorsque l'on sait que ce poème est une glose ou pastiche¹⁰⁶⁵, nous comprenons que le choix de cette lettre n'est pas vraiment un choix personnel car le poète est tenu dès le départ de conserver le même *rawiyy* selon les règles de l'art. Par ailleurs, il faut tout de même préciser qu'en choisissant cette lettre comme *rawiyy*, le

¹⁰⁶⁴ Nous nous sommes appuyés ici sur l'étude d'Ibrahim Anis dans sa *Musique de la poésie arabe*, éd. Maktaba anglo-maṣriyya, 3^{ème} édition, le Caire, 1965, page 214.

¹⁰⁶⁵ Avec ce poème al-Ḥarrāq parodie la célèbre *tā'iyyah* d'Ibn al-Fāriḍ composée sur la même rime et le même mètre.

poète facilite en réalité les choses. Si on observe attentivement la nature de cette rime, nous constatons qu'elle ne sort pas en vérité d'une des deux cas suivants : soit c'est une (ة) du nom féminin (prolongée souvent par un y de la possession تي)¹⁰⁶⁶, soit c'est une terminaison de la troisième personne (ت) du féminin pour justement respecter la voyelle de la fin (ti). Cette technique a permis au poète de composer un poème aussi long sur la même rime elle-même très adaptable. De plus, la *tā'iyya* n'est que l'un des deux poèmes rimés en (t). Le deuxième poème composé sur cette rime (le poème 23), est un simple quatrain. Cela explique que cette lettre ne jouit pas d'une grande appréciation en tant que rime de la part d'al-Ḥarrāq. D'ailleurs tous les (t) sont suivies d'un (h) aspiré avec une *ḍamma* prolongée à la fin des vers, et le premier hémistiche de chaque vers se termine également avec un h aspiré. Quant à la fin des deux premiers hémistiches du premier vers, ils jouissent du *taṣrīʿ*¹⁰⁶⁷ :

..... tuhū ātuhū
..... hī ātuhū
..... hū ātuhū
..... hī ātuhū

Avec des rimes croisées qui marquent la fin des premiers hémistiches -qui nous rappelle d'ailleurs la structure d'un *muwaššah*-, le poète finalise le vers avec une rime riche composée de deux consonnes identiques, le (t) et le (h) qui atténuent concrètement la présence sonore de la consonne (t) en tant que *rawiyy* du poème.

Quant aux autres lettres aspirées (dont l'ensemble ne représente finalement que 12.30%), elles sont soit utilisées dans des poèmes courts (des quatrains en générale)¹⁰⁶⁸, soit intégrées dans les *muwaššah*-s, c'est-à-dire dans une composition strophique qui est basée sur la variation des rimes. Dans ce cas, la rime n'a pas le monopole phonétique comme dans le poème monorime, ce qui par conséquent limite l'emprise d'un son final.

¹⁰⁶⁶ Excepté un seul nom propre au masculin et qui se termine avec cette même (ة) « دحية » vers : 106.

¹⁰⁶⁷ Adapter la même rime pour le premier et le deuxième hémistiche du premier vers. Ce procédé est fréquent dans la poésie arabe classique. Cette fin phonétique permet à l'auditeur de repérer la rime plus facilement et cette pratique même permettrait également de reconnaître le mètre choisi par le poète dès le premier vers.

¹⁰⁶⁸ Voir par exemple les poèmes : (14), (15), (22), (23), (29)...

Nous déduisons de cela que le pourcentage de l'utilisation des rimes aspirées ne représente finalement pas un choix personnel du poète.

Certains chercheurs parlent de la qualité du son unique, plus particulièrement la consonne *rawiyy* sur lequel se base le poème. Nous pouvons également lier ces sons aux sujets évoquant des émotions ou des sentiments en particuliers. A ce sujet, dans la poésie d'al-Ḥarrāq, nous parvenons à un constat très intéressant ; à savoir que le choix de la consonne (*n*) pour neuf de ses poèmes et le (*m*) pour 2 poèmes constituent (14.60 %) des vers ; un pourcentage considérable. Il est connu que la nature vocalique des consonnes (*n*) et (*m*) correspond parfaitement aux sujets émotionnels, ce qui permet de refléter une certaine mélancolie. La nature phonétique de ces deux consonnes laisse entendre une sorte de gémissement ; un sentiment qui intègre également les implorations et les chants spirituels. Le choix de ces deux consonnes comme rime représente un pourcentage important au niveau des poèmes (11 sur 47 poèmes) : environ le quart. Cela confirme que la poésie d'al-Ḥarrāq est avant tout une poésie lyrique. Une poésie où le poète se confie, dévoile et déploie ses sentiments et ses émotions dans des sons qui reflètent le même état d'esprit. Voilà une des qualités du *rawiyy* dans la poésie. Un point final qui résume phonétiquement le sens de tout le vers.

Cela s'accorde en harmonie avec l'aspect global caractérisant la poésie d'al-Ḥarrāq. Il est vrai que le poète penche vers les propos émotionnels, mystiques et fins ; avec une touche de gémissement ressentie dans les sons et le rythme. Il est important de préciser dans ce contexte qu'al-Ḥarrāq a évité les rimes dures et rudes. Ces vers s'arrêtent sur des sons doux à prononcer et légers à entendre.

Il n'est pas sans importance à ce propos d'analyser les signes désinentiels de la rime dans la poésie d'al-Ḥarrāq. Le tableau ci-après nous montre clairement la fréquence de chaque voyelle et son pourcentage d'exploitation par rapport aux autres. Ce choix sera certainement justifié par la qualité phonétique de chaque désinence mais aussi, et surtout, par son apport à la charge sémantique du poème :

La voyelle de la rime	Nombre de vers	Le pourcentage
- <i>a</i> : <i>fatha</i> (qui correspond à voyelle <i>a</i>)	56	10.95 %

- u : <i>damma</i> (prononcé «ou» français)	83	16.20 %
- I : <i>kasra</i> (l'équivalent du <i>i</i> ou <i>ê</i>)	344	67.20 %
- o : <i>sukūn</i> , phonème quiescent	29	5.65 %

Ce tableau statistique montre clairement que le pourcentage du son (*ā*) la *fatha* prolongée par rapport aux autres sons reste moyen, sachant que la *fatha* n'est pas un son très fréquent dans la poésie arabe et qu'elle est accompagnée d'un « prolongement ce qui lui donne un aspect de crie puisqu'elle est suivie d'un 'alif de prolongement (*ā*) qui provient du fond de la gorge, c'est pour cela qu'elle se place après la *kasra* et la *damma* »¹⁰⁶⁹. L'utilisation de cette voyelle prolongée peut laisser un sentiment de cri à la fin du vers. Cependant, ce prolongement de la *fatha* ouverte convient bien à certaines consonnes comme le « *l* », le « *r* » et le « *m* » ; c'est le cas dans ce *dīwān*.

Quant à la *damma* (*u*), qui est une voyelle à l'aspect vocalique plutôt euphorique (فخامة), elle apparaît avec un pourcentage raisonnable par rapport aux autres voyelles. Elle se place en deuxième position après la *kasra* avec une fréquence de 16.20 %. De manière générale, nous constatons qu'al-Ḥarrāq évitait les sons (*u*) et davantage le *rawiyy* apocopé parce qu'il forme un arrêt subit. Un arrêt qui peut sembler contraignant pour les chants où le chanteur doit atteindre la fin du vers ou de l'hémistiche en libérant sa voix par une voyelle longue justement. L'utilisation de chaque accent rimique va servir, dans la poésie d'al-Ḥarrāq le sens même du thème poétique pour que l'harmonie se réalise entre la forme et le contenu. Les exemples sont multiples ; nous nous limiterons à ce tercet composé sur le mètre *basīṭ* où la rime est couronnée d'une *damma* qui justement montre l'ampleur et la majesté du thème abordé. Cet exemple nous semble représentatif dans la mesure où le lien entre la forme phonétique et le thème poétique se renforce à la fin de chaque rime :

بَخَّرت بِالطَّيِّبِ عِنْدَ نَكْرِي إِيَّاهُ مِنْ شِدَّةِ الْخُبِّ تَعْظِيمًا لِعَلِيَّاهُ¹⁰⁷⁰

bahḥartu bi-ṭ-ṭībi 'inda ḡikriya iyyāhū min šiddati l-ḡubbi ta'zīman li-'alyāhū

*Je m'encensai en me souvenant de Sa présence
alors, épris par la grandeur de Sa prééminence*

¹⁰⁶⁹ 'Abd Allāh aṭ-Ṭayeb, *al-Muršid*, op.cit., p. 54.

¹⁰⁷⁰ *Dīwān*, poème (12), vers : 1-3, p. 19.

* * *

فهبّ منه نسيم قدّ عرفت به أن الذي فاح منه الطيب معناه

Fa-habba minhu nasīmun qad 'araftu 'iyyāhū 'anna l-laḍī fāḥa minhu ṭ-ṭību ma'nāhū

Un souffle en provient dont je connus le sens

la provenance du parfum refléta Son essence

* * *

فصرث إذ ذاك في عين اليقين أرى أن ليس في الكون بالتحقيق إلا هو

Fa-ṣirtu 'id dāka fi 'ayni l-yaqīni 'arā 'an laysa fi l-kawni bi-t-tahqīqi 'illā hū

Et j'ai vu dans l'essence de Sa vérité qui luit..

que nul n'incarne dans l'univers à part Lui

Nous constatons que les premiers hémistiches de ce tercet sont munis d'une rime riche composée (*yā-hū*). Dans le *yā* (يا) nous entendons le vocatif sollicitant Dieu et dans le *hū* nous entendons le pronom (*huwa*). Ensuite, le poète continue avec les deux syllabes (*āhū*) : dans le *ā* nous entendons l'ascension vers le haut en sollicitant le (*Hū*) qui est dans le langage soufi (هو) *Lui* désignant Dieu. Il peut aussi être, exceptionnellement, accompagné de l'article (الهو). Les artistes, et plus particulièrement les calligraphes, ont exploité la forme calligraphique de ce mot qui va prendre une dimension mystique pour en exprimer l'infini, l'infini du Pouvoir divin et Sa Présence absolu dans les temps et l'univers. Ce retour à la rime constitue un retour au sujet principal du poème et crée un rythme interne à la fois sonore et thématique qui relève d'un procédé rhétorique qu'est la répétition.

La rime devient ainsi un élément sémantico-phonétique qui joue un rôle primordial dans la structure de la création poétique. Un élément à double fonction qui consolide le lien entre les composants poétiques où la rime accomplit une mission à la fois sémantique et esthétique.

Quant à la désinence du *sukūn*, elle ne convient pas vraiment aux chants auxquels al-Ḥarrāq a consacré sa poésie. Cependant, le *rawiyy* apocopé est accepté quand il est précédé d'une voyelle longue ; c'est-à-dire que le *rawiyy* est précédé par un *ridf*. Ce procédé rimique permet au poète de libérer sa voix avant de s'arrêter sur une consonne

muette. Ce choix explique justement la faible présence de la consonne sourde avec une fréquence de 5.65 % seulement sur l'ensemble du *dīwān*.

En revanche, l'utilisation de la *kasra* est de loin la plus importante de toutes les désinences avec un pourcentage de 67.20 %, ce qui représente plus de deux tiers de l'ensemble des voyelles utilisées pour la rime. Le choix de cette voyelle rimique, stratégiquement importante dans le vers, a sûrement un impact majeur sur le timbre non seulement du poème mais aussi du *dīwān* dans sa globalité. La nature fine et légère de la *kasra* explique sa convenance aux chants exprimant l'imploration et l'invocation avec un aspect mélancolique traduisant ainsi l'indépendance du poète vis à vis de Son Créateur et sa faiblesse face à Son Pouvoir absolu. Tous les poèmes du *dīwān* portant une *kasra* sous le *rawiyy* expriment ce sentiment d'une mélancolie majestueuse.

Toutes ces modifications métriques, ces procédés rhétoriques et ces formules syntaxiques, phonétiques et sémantiques exceptionnelles ont poussé le parcours poétique arabe vers d'autres formes plus complexes : le *muwaššah* et le *zağal* en particulier. Ces formes poétiques strophiques reflètent en quelque sorte l'embellissement qui a envahi la vie prospère à Bagdād et le raffinement de la vie de l'andalou. Le poète va donc ciseler ces vers -ou plutôt ces hémistiches, l'unité poétique de la nouvelle forme- d'une manière minutieuse, en variant les rimes et les rythmes reflétant ainsi une vie riche en rythme et en couleurs. Cela nous donnera ce que nous appellerons « la poésie de variation » : le sujet de notre prochain chapitre.

Analyse du poème (38)

De la poésie traditionnelle, nous avons sélectionné le poème (38), que nous analyserons d'une façon plus détaillée. Nous prélèverons quelques caractéristiques rythmiques qui marquent, intrinsèquement, la structure formelle et sémantique du texte-source.

Ce poème nous semble incarner une forte harmonie et une cohésion solide entre la forme et le contenu. Il figure parmi les textes qui ont suscité beaucoup d'intérêt auprès des grands artistes et des *mussami'in* (chanteurs de chants spirituels) qui l'ont interprété de différentes manières dans leurs rassemblements du *dikr*. Souvent, les chanteurs empruntent quelques en guise d'un *mawwāl*¹⁰⁷¹.

Pour notre part, l'importance de ce poème réside plus particulièrement dans ses sonorités et son rythme. Les vers sont composés sur un mètre de qualité exceptionnelle : le *wāfir*. Le poème commence ainsi :

أماطت عن محاسنها الخمارا فغادرت العقول بها حيارا¹⁰⁷²

*Elle se dévoila en découvrant ses beautés*¹⁰⁷³

En laissant l'esprit par l'extase s'emporter

Comme nous l'avons signalé auparavant, le mètre du *wāfir* permet au poète de créer une musicalité d'une attraction remarquable qui captive l'attention de l'auditeur dès le premier vers. La particularité de ce mètre vient peut-être du fait qu'il se situe entre les mètres majeurs (comme le *ṭawīl*, *basīṭ*, *kāmil*...) et les mètres musicaux (comme le *hazağ*, *ramal*, *muğtatt*...). Nous allons donc montrer comment le poète crée son propre rythme qui traduit les sentiments exprimant à la fois du caractère et de la douceur.

¹⁰⁷¹ Voir par exemple le CD de Bajeddoub et Şouīrī « L'Art du mawwāl », éd. Harmonia mundi, Institut du Monde Arabe, 2007

¹⁰⁷² *Dīwān*, poème (38), p. 32-33. Ce poème a été interprété par Salwa Chawdri dans son album *Kullu l-qulūbi ilā l-ḥabībi tamīlu* (كل القلوب إلى الحبيب تميل), éd. Maṭba'at an-Nağāḥ al-ğadīda li-n-naşr wa t-tawzī', Tétouan, 2007. Salwa Chawdri a chanté ce poème sur le mode : 'ağam Sol en quart de temps et sur plusieurs rythmes (nous avons recueilli ces propos de l'interpréteuse).

¹⁰⁷³ Le vocatif (أ), utilisé ici, est désigné pour appeler quelqu'un de proche contrairement à (يا) utilisée pour désigner une personne plutôt loin. Cela montre la proximité -spirituelle- du Prophète Muḥammad.

En lisant attentivement ce poème, nous ressentons une certaine fluidité dans le rythme ; une aisance rythmique qui pénètre dans l'esprit de l'auditeur et évoque en lui des émotions avant même de dévoiler les images poétiques qui y résident. Cette impression parvient à l'esprit du lecteur -ou plutôt de l'auditeur- grâce au savoir-faire du poète qui exploite la musicalité de ce mètre en faisant ressortir un rythme qui lui est propre. Al-Ḥarrāq verse ses émotions dans des compositions syllabiques aux structures spécifiques pour faire dégager une énergie phonétique forte et une mélodie rythmique intense. De ce fait, l'auditeur pourrait se laisser emporter par les émotions transmises par le rythme et les sons au détriment des idées ou des réflexions traitées. L'auditeur se laisse ainsi bercer par la musicalité envoûtante sans s'écarter complètement du contenu justement mis en valeur par l'énergie rythmique. C'est peut-être là, une des fonctions principales de la poésie : une transmission du sens par le biais des rythmes et des sonorités.

Autant dire, que le poète n'était pas particulièrement à la recherche des nouvelles images poétiques et que les métaphores originales n'étaient sa première préoccupation. En revanche, on ne peut être indifférent à une puissance rythmique imposante et à une emprise sonore qui ne peut passer inaperçue. La première fonction de la langue dans ce poème n'est peut-être pas d'inventer de nouvelles images poétiques ou de mener une argumentation réflexive. La première fonction de ce poème serait plutôt d'évoquer des émotions par le biais des sons et des sonorités. C'est un poème-pont, vecteur des sentiments par des éléments musico-spirituels.

Il est clair que tous les éléments constitutifs ressortent du même choix stylistique ḥarraqien. Ce que disent les vers n'est pas séparable de la manière dont ils le disent : le contenu (la poésie amoureuse) rejoint la forme (le choix des sons et la création d'un rythme). Le dire et le faire s'expriment chez al-Ḥarrāq d'une seule et même manière. La dimension sémantique et l'aspect phonétique des signifiants sont inséparables ; ils s'interagissent et constituent le même produit littéraire¹⁰⁷⁴.

Voici quelques extraits qui mettent en exergue certaines qualités de ce poème :

¹⁰⁷⁴ Ce que l'on appelle *energeia* selon le sens de Humboldt : Une *énergie* à la fois action et activité, l'activité d'un langage qui se réalise dans la rythmique qui est ainsi la matière même de l'effet de sens. Selon Humboldt, le langage « Lui-même n'est pas une œuvre (*Egon*), mais une activité (*Energeia*) », dans Wilhelm von Humboldt, Introduction à l'œuvre sur le Kavi, éd. Seuil, 1974.

Prenons par exemple les trois vers suivants (1, 5 et 7) :

أماطت عن محاسنها الخمارا فغادرت العقول بها حيارى
 به لعب الهوى شيئاً فشيئاً فلم يشعر وقد خلع العذارا
 يغالط في هواها الناس طُرّاً ويُلقِي في عيونهمُ الغبارا

* * *

amāṭat 'an maḥāsinihā l-ḥimārā fa-ḡādarati l-'uqūla bihā ḥayārā
bi-hī la 'iba l-hawā šay'an f- šay'an fa-lam yaš'ur wa qad ḥala 'a l-'idārā
yuḡāliṭu fī hawāhā n-nāsa ṭurran wa yulqī fī 'uyūnihimū l-ḡubārā

* * *

Elle ôta son foulard et dévoila sa beauté pour en laisser les raisons perturbées
Et sema dans le cœur une ardeur Dont tout le corps s'enflamme en chaleur ?!
Alors elle y posera un secret et dit : Le dévoilement t'est à présent interdit

La disposition syntaxique de ces vers fait qu'ils vont résonner avec une harmonie rythmique et phonétique, merveilleusement ciselée et agréablement réceptionnée à l'oreille. En revanche, si nous les dépouillons de l'ordre choisi par le poète en leur ôtant la composition métrique, en les remettant dans leur structure syntaxique initiale, ils perdront aussitôt leur musicalité et leurs qualités sonores. Ce faisant, nous obtiendrons ainsi la composition suivante :

أماطتِ الخمار عن محاسنها فغادرت العقول حيارى بها
 1) *amāṭati l-ḥimāra 'an maḥāsinihā fa-ḡādarati l-'uqūla ḥayārā bihā*
 لعب الهوى به شيئاً فشيئاً فخلع العذار ولم يشعر
 2) *la 'iba l-hawā bi-hī šay'an f- šay'an fa-ḥala 'a l-'idāra wa lam yaš'ur*
 يغالط الناس طُرّاً في هواها ويُلقِي الغبار في عيونهمُ
 3) *yuḡāliṭu n-nāsa ṭurran fī hawāhā wa yulqī l-ḡubāra fī 'uyūnihim*

Ces phrases représentent la version grammaticale ordinaire ; c'est-à-dire la syntaxe initiale pour chacun de ces vers. Nous constatons bien que le sens n'a pas changé. En revanche, le rythme lui, a perdu beaucoup de son ampleur psychophonétique. Avec la forme syntaxique initiale, le vers est privé de l'effet musical produit par la construction prosodique. Cela montre que la mélodie créée par le rythme poétique a un impact certain sur la réception. Dans certains cas, la structure syntaxique influence systématiquement la structure sémantique comme le cas du *taqdīm* et *ta'hīr* ; c'est-à-dire le procédé qui met en avant certaine proposition dans la phrase en dépit d'une autre pour des raisons souvent sémantico-rhétoriques. Si le vers s'embellit de sonorités, il aura sûrement plus de valeur et par conséquent plus d'attraction à l'écoute et plus d'éclat au chant.

Sur le plan pratique, cette beauté formelle (rythmique et sonore) est due à plusieurs éléments. Nous évoquerons ci-après quelques-unes de ces qualités sonores pour mieux comprendre le fonctionnement esthétique dans ce poème :

Première remarque : en remettant les vers dans leur disposition initiale, on les prive de certaines voyelles longues (mises en gras dans les mots) ; la plupart sont situées à la fin du vers. Ces prolongations vocaliques sont très appréciées dans la poésie arabe : il s'agit dans ces vers du prolongement de la *damma*¹⁰⁷⁵ à la fin de '*uyūnihumū* (عِيُونَهُمْ) qui devient '*uyūnihum* (عِيُونَهُمْ) tout comme le prolongement de la voyelle à la fin du mot *gubārā* (غِبَارًا) qui ne porte qu'une voyelle courte dans le langage prosaïque écrit ; et apocopé dans le langage parlé *gubār* (غِبَارٌ).

Si nous creusons un peu plus profondément dans la structure syllabique du mètre, nous constatons qu'elle est composée des pieds suivants : *mufā'alatun / mufā'alatun / fa'ūlun* x 2). Un mètre à mi-chemin entre la simplicité et la complexité puisque le dernier pied change obligatoirement dans sa version pratique¹⁰⁷⁶. Nous obtenons ainsi une certaine régularité rythmique qui permet de garantir une clarté musicale permanente facile à repérer par l'auditeur.

¹⁰⁷⁵ Ce qui correspond à la voyelle (*ū*).

¹⁰⁷⁶ Le *wāfir* fait partie des mètres qui ne prennent la forme simple que dans leur version théorique ; et dont le dernier schème change obligatoirement dans la pratique.

Il faut préciser à ce propos que le *ziḥāf* le plus pratiqué sur ce mètre est le ‘*asb* (العصب), qui consiste à supprimer la voyelle de la cinquième consonne ; c’est-à-dire la deuxième consonne du deuxième pied. Nous avons montré dans la partie consacrée aux caractéristiques du *wāfir* que le ‘*asb* est très élégant dans ce mètre, et qu’il convient parfaitement à la construction de ses pieds parce qu’il allège la succession des trois voyelles (sabab lourd + sabab léger) en supprimant la voyelle de la deuxième syllabe (on obtient de ce fait deux *sabab*-s légers au lieu d’un *lourd* et d’un *léger*). Al-Ḥarrāq a su exploiter ce *ziḥāf* : sur les 92 cas susceptibles d’être soumis à cette licence dans ce poème, il en a réalisé 55. Cela veut dire que la pratique effective de ce changement optionnel a atteint les 60% ; ce qui représente un pourcentage assez important. Le poète a, sans doute, constaté que cette opération offre une sorte de sveltesse aux sonorités de ses vers et que sa répétition ne peut être qu’un atout pour le rythme de ce poème. Par l’abondance de ses syllabes et la beauté de son rythme, le *wāfir* semble être un mètre qui offre une possibilité d’un rythme idéal pour exprimer les sentiments doux et offrir une mélodie adéquate aux « chants émotionnels ». Ce sont là probablement les facteurs qui ont amené Abd Allāh aṭ-Ṭayyib dans son *Muršid*¹⁰⁷⁷ à attribuer à ce mètre des qualités presque propres.

Par ailleurs, nous pouvons facilement constater que tous les pieds du *wāfir* commencent par un *watid maḡmū*‘ (0 - -) la partie syllabique intouchable du pied. Cette composition syllabique se répète après la succession des deux *sabab*-s. Cela donne une stabilité rythmique au début de chaque pied et une certaine cadence régulière qui monte grâce aux deux voyelles courtes suivies d’une voyelle longue ou d’une consonne muette. D’ailleurs, le *wāfir* avec le *kāmil* « sont, parmi les mètres simples, les seuls à n’être à l’origine d’aucun mètre composé »¹⁰⁷⁸. Or, la grande différence du *wāfir* avec le *kāmil* c’est que celui-ci commence avec les deux *sabab*-s (sabab lourd et sabab léger) dont le premier subit fréquemment un *ziḥāf* du *’iḍmār* ; ce qui rend l’ouverture de chaque pied perturbée par la modification. Il est vrai que l’intervention du *’iḍmār* est conseillée sur les schèmes du *kāmil* parce qu’elle allège son rythme. Néanmoins, elle rend les débuts de ses pieds comme une zone instable par l’irrégularité du changement dont il est atteint, tandis que la pratique du ‘*ašb* sur le *watid* lourd est en deuxième

¹⁰⁷⁷ Voir ‘Abd Allāh aṭ-Ṭayyib, *al-Muršid*, op.cit., p. 128.

¹⁰⁷⁸ G. Bohas & B. Paoli, *Aspects formels de la poésie arabe*, éd. AMAM, Toulouse, 1997.

position dans le *wāfir*, c'est-à-dire qu'elle se pratique sur la deuxième composition syllabique. Voilà la grande différence entre les deux mètres. Même si les deux mètres sont constitués de mêmes unités syllabiques, le fait que le *wāfir* commence avec *l'unité-noyau* non modifiable qui lui offre une stabilité rythmique lui permettant de monter ainsi dans une cadence harmonieuse avec des voyelles courtes pour se projeter vers une voyelle longue ou reprendre le souffle avec une consonne muette.

Si nous observons les idées traitées dans ce poème, nous constatons qu'il s'agit ici du sentiment amoureux. Cela soutient ce qu'on vient de dire sur les caractéristiques d'un mètre qui a de l'élan avec des syllabes généreuses, permettant au poète de déployer ses sentiments et de partager ses émotions avec l'interlocuteur (un interlocuteur supposé puisqu'il parle de son bien-aimé à la troisième personne). Tous les schèmes commencent avec deux voyelles courtes suivies, souvent, d'une voyelle longue¹⁰⁷⁹. Par conséquent, tous les vers commencent avec la même forme rythmique. Cela donne un aspect de chuchotement au début de chaque vers, pour monter ensuite, grâce aux voyelles longues, vers le dévoilement. Nous pouvons qualifier le rythme de ce mètre plutôt d'un rythme léger parce qu'il favorise la musicalité des sons prolongés. Cette légèreté est due, comme nous l'avons expliqué plus haut, au retranchement de la voyelle du premier pied lourd (la transformation du *sabab taqīl* au *sabab ḥafīf*) ce qui rapproche le *wāfir* du *hazaġ*. Avec cette technique, le poète semble réussir son choix ; le défi relevé. Cela offre à ce mètre deux caractéristiques de deux types de mètres différents : l'abondance syllabique des grands mètres et la légèreté vocaliques des mètres aux caractères musicaux. Cette cohérence rythmique dans la forme met en valeur l'harmonie sémantique dans le contenu de ce poème : le rythme et les sonorités deviennent les vecteurs du sens.

Si nous observons ce poème de plus près, nous constatons que le secret de cette beauté rythmique revient en quelque sorte au choix des phonèmes résonants dans ce texte. Ces phonèmes se manifestent plus particulièrement dans la *répétition*, *l'homophonie*, l'équilibre rythmique et les rimes. La *répétition* des mots peut avoir un

¹⁰⁷⁹ C'est le cas du premier vers où les premiers syllabes de tous les pieds se terminent avec la voyelle longue dont cinq sur six avec la voyelle (*ā*) ; excepté la première syllabe du quatrième pied qui se termine avec la voyelle longue (*ū*) :

أماطت عن محاسنها الخمارا فغادرت العقول بها حيارى

amāṭat 'an mahāsinihā l-ḥimārā fa-ġadarati l-'uqūla bihā ḥayārā

double rôle : d'abord sémantique, qui consiste à insister sur le sens du mot pour le mettre en valeur, et un deuxième rôle rhétorique avec une dimension esthétique qu'on peut répertorier soit dans la répétition du mot lui-même soit dans une partie du mot comme la figure d'embellissement qui prend la forme d'une allitération ou d'une assonance. A ce propos, nous constatons par exemple la répétition du mot *sirr* dans le vers (3) et (4), le mot « *laylā* » dans les vers (9) et (10) ; les mots « *ḥubb* » et « *diyār* » dans le vers (12) et la répétition du mot « *hawā* » et ses dérivés tout au long du poème. Esthétiquement, ce genre de répétitions crée un effet sonore agréable à l'écoute. Sémantiquement, ce retour phonétique constitue un rappel permanent au sujet pour l'auditeur et une insistance sur le thème du poème.

A partir du vers 15 le lexique bachique s'impose intensément pour plonger l'auditeur dans une réelle euphorie rythmique et sémantique. Relevons par exemple les mots « *mudāma* », « *sukārā* », « *šaribnā* », « *'uqārā* », « *ku'ūs* », « *himnā* », « *mudīr* », « *mudār* », « *ṣaḥw* », et « *sukr x 2* ». Excepté les deux derniers mots, tous ces termes bachiques comprennent une voyelle longue qui laisse chavirer les images et bercer les esprits. Le poète a préféré par exemple employer les termes « *mudāma* » et « *'uqār* » qui contiennent des voyelles longues plutôt que le terme classique « *ḥamr* ».

Une fréquence importante des voyelles longues qui mettent en exergue les qualités rythmiques et sémantiques de ce texte. A ce propos, la rime va dans le même sens : le *rawiyy* « *r* » est placé entre deux « *a* » prolongés (!), le premier est le *'alif* du *ridf* qui prépare l'auditeur au *rawiyy* et le deuxième (le dernier du vers) est le *'alif* du *waṣl* qui libère le souffle rythmique et donne un éclat reflétant ainsi le concept-noyau de ce poème : la *manifestation* (التجلي). Quant au *rawiyy*, il jouit lui-même d'une qualité phonétique qui le met en lien direct avec le thème même du poème : La consonne « *r* », comme le « *l* » qui est une consonne liquide, entourée de deux « *a* » laisse une impression de nonchalance.

Par ailleurs, un autre élément émerge de cette construction complexe : c'est l'utilisation des verbes et des temps dans le poème. On ne peut négliger le rôle important que jouent les verbes et la variation des temps dans un discours poétique. Ces deux éléments permettent de développer un imaginaire infini et sans limites. Ensuite, il y a les substantifs du verbe et les compléments qui contiennent en eux l'énergie de

l'action verbale. Cette animation créée par l'action des verbes a une influence remarquable sur le rythme poétique.

Il suffit de jeter un coup d'œil sur l'ensemble de ce poème pour que l'on se rende compte de la présence d'un discours intensément dynamique. Le lecteur/auditeur serait frappé par l'abondance des phrases verbales. Tous les vers de ce poème contiennent entre 1 et 3 verbes. Cette animation permanente affecte sûrement le rythme et a forcément un impact sur le dynamisme de ce poème. En outre, l'élément verbal accentue l'action dans le texte en ralentissant ou en accélérant le rythme par le biais des temps utilisés.

L'emploi du temps dans ce poème est partagé entre le passé, le présent et le futur. Pour se situer dans le contexte textuel, al-Ḥarrāq débute son poème avec des verbes au passé : (*amaṭat / ḡādarat / baṭṭat / tawaqqada / alqat / qālat...*). Ces verbes s'ouvrent sur une continuité de l'effet (sentiment amoureux) après l'achèvement du fait (la séparation). Le poète garde en lui les séquelles de cette rupture : *image, souvenir, passion, écho...* Ce faisant, le lien entre l'action passée et les effets présents explique le choix de ces deux temps qui s'articulent dans le sixième vers :

إلى أن صار غيبا في هواها يشير لغيرها ولها أشارا
'ilā 'an ṣāra ḡayban fī hawāhā yuṣīru li-ḡayrihā wa-lahā 'aṣārā

Ce vers sert donc de passage entre le passé et le présent par les verbes : *yugālitu, yulqī, yas'alu, yabdū, uḍillu, yuqabbilu...*. Plutôt que la simultanéité du fait amoureux, ces verbes expriment l'effet passionnel présent. Cela justifie l'utilisation et le choix du présent pour les verbes du vers précédant (vers 8) :

ويسأل عن معارفها التذاذا فيحسبه الورى أن قد تمارا
Wa yas'alu 'an ma'ārifihā l-tiḏāḏan fa-yahsibuhu l-warā an qad tamārā

La proposition verbale « *il demande* » *yas'alu* exprime une continuité, une demande permanente et sans fin. L'effet de cette action demeure après les faits et se prolonge donc après la *séparation*. Et c'est justement cette séparation/rencontre -dans sa dimension mystique- qui replonge le poète dans une sorte d'euphorie spirituelle ; un

retour à l'expérience-source, un retour à l'origine, au temps du passé (vers 15, 16, 17). Ce retour vers le passé l'emmène justement vers l'expérience spirituelle et lui permet de révéler les faits de cette rencontre-extase :

أباحث وصلها لكن إذا ما غدونا من مدامتها سكارى
 شربناها فلما أن تجلت نسينا من ملاحظتها العقارا
 وكسرتنا الكؤوس بها افتتانا وهمنا في المدير ولا مدارا

abāḥat waṣlahā lākin 'idā mā ḡadawnā min mudāmatihā sukārā
šaribnāhā fa-lammā 'an taḡallat nasīnā min malāḥatihā l-'uqārā
wa-kassarnā l-ku'ūsa bihā ftitānā wa-himnā fi l-mudīri wa-la mudārā

Le temps du présent dans ce poème va au-delà d'une simple description figée, d'un état vécu, ou d'une simultanéité temporaire. Le temps du présent dans ce poème s'ouvre vers la continuité, vers la permanence. Du point de vue fonctionnel, l'intervention du temps présent rend l'action plus influente et incite l'auditeur à s'engager dans l'effet actionnel. C'est l'alternation du présent avec le passé, par la suite, qui animera le rythme. L'instant temporel s'adapte aux caractéristiques rythmiques de ce mètre ; c'est-à-dire aux mouvements rapides et successifs des syllabes légères.

A la fin du poème, al-Ḥarrāq prépare son discours à une sorte d'ouverture et conclue ainsi avec le mode impératif :

فسلم واتركن من هام وجداً وما أبقى لصبوته استنارا

Fléchis donc devant celui qui erre ardemment

Et qui n'ensevelit plus son envoûtement

Par le mode impératif, le poète sollicite l'attention de l'interlocuteur sur le sentiment amoureux. La conjonction de coordination « *fa* » affirme une conséquence évidente et justifie les deux verbes qui suivent « *salleḥ* » et « *trukān* » qui constituent en réalité une demande adressée à l'interlocuteur ; une demande oscillant entre le conseil et l'ordre ! Cette demande suscite l'accord éventuel de la part de l'interlocuteur pour un fait indiscutable : ne jamais contrarier celui qui plonge dans la passion

amoureuse. Cette technique langagière est utilisée intelligemment pour marquer un virage dans le parcours rythmique. L'impératif est une autre forme de temps qui accélère le rythme du texte en le projetant vers une ouverture incertaine (puisqu'il s'agit d'une demande piégée, une demande qui n'en est pas une en effet) : accepter les lois du destin et céder aux impératifs de la passion.

Le temps participe au mouvement, réactualise les faits et contribue ainsi à l'animation à l'animation du rythme textuel. L'alternance et la succession des trois temps ne se déroule pas de façon aléatoire. Au contraire, chaque mouvement exprime bel et bien le lien étroit entre tous les éléments du texte et traduit sa trame rythmique. L'accumulation des verbes et l'alternance des temps créent une tension dans le rythme globale du texte. Les aller-retours des temps ressemblent à des vagues qui se retirent et reviennent en un flux et reflux réguliers pour s'arrêter enfin aux ordres de l'impératif qui conclut la situation.

Récapitulons le rythme actionnel et le parcours passionnel de l'amoureux dans ce poème :

Causes → effets passionnels → l'expérience-source → céder, accepter...
Le passé → le présent → le passé → l'impératif

Le poème déploie l'histoire d'un amoureux qui dévoile les causes de ses sentiments dans le passé. Il prépare ainsi le terrain pour une description détaillée de ses épreuves passionnelles. Ces descriptions seront soutenues par des verbes simultanés ; une action imprimée par le présent de narration pour accentuer le fait passionnel justement. Quant aux conséquences de cette expérience, elles retombent dans le passé en tant que résidus d'un amour inoubliable pour incarner ainsi l'expérience spirituelle dans une sorte d'extase. Le rythme temporel remonte vers la fin du poème pour atteindre le sommet avec le mode impératif qui interpelle le lecteur/récepteur et sollicite son implication.

La variation des temps et du rythme dans ce poème émet une énergie qui convient aux états d'âme décrits. De même, l'alternance des temps échappe à la monotonie, d'autant plus que l'interlocuteur prend plusieurs rôles dans ce poème ; tantôt il prend la

place de la bien-aimée interlocutrice à la deuxième personne du singulier (المخاطبة), tantôt il occupe la place d'un absent à la troisième personne de singulier (الغائب). La bien-aimée est à la fois présente et absente. Son *absence* physique ne la prive guère de sa *présence permanente* dans l'esprit, d'où sa dimension mystique voir le premier chapitre).

Par ailleurs, cet aspect rythmique correspond aux caractéristiques du *wāfir* dont la structure des syllabes peut convenir au dialogue et à la répétition sémantique si le poète sait les exploiter. La musicalité des sons traduit une certaine mélancolie et dévoile une finesse dans les sentiments. On dirait que le poète cherche la complicité de son auditeur et l'invite à partager avec lui les épreuves de l'amour, pour lui donner raison et légitimer volontairement sa passion.

Cette variation au niveau du rythme et cette cadence énergique du dialogue entre la forme et le contenu du texte dévoile une expérience humaine aux airs profondément mystiques.

De cette manière, les éléments rythmiques coopèrent avec les éléments sémantiques pour donner naissance à un texte harmonieusement ciselé et merveilleusement réceptif.

Chapitre III

L'héritage arabo-andalou :

Esthétiques de la poésie de variation

Cette parole extraordinaire se fait connaître et reconnaître par le rythme et les harmonies qui la soutiennent et qui doivent être si intimement et même si mystérieusement liés à sa génération que le son et le sens ne se puissent plus séparer et se répondent indéfiniment dans la mémoire.

Valéry, *Œuvres I*, Bib. de la Pléiade, Gallimard, p. 611.

Introduction : retour aux sources

Dans le chapitre précédent, nous avons relevé certains phénomènes caractérisant la poésie traditionnelle d'al-Ḥarrāq et étudié quelques-unes de ses composantes majeures. Dans le présent, nous allons poursuivre les démarches qu'adopte al-Ḥarrāq pour exploiter les formules traditionnelles et les mouler dans de nouvelles structures rythmiques. Certaines de ces nouvelles formes poétiques sont inventées par les orientaux : comme *muḥammasāt* ou *musammaṭāt* ; d'autres formes sont créées plus tard par les andalous : comme le *muwašṣaḥ* et le *zağal*. Il faut savoir que ces nouvelles formes poétiques sont basées essentiellement sur l'aspect phonique et rythmique de la langue ; autrement dit, le poète s'intéresse plus particulièrement aux aspects formels du poème et s'investit davantage dans ses qualités phonétiques : variété des sons, disposition des strophes et des rimes, effet d'allitération et d'assonance...

La poésie classique ou traditionnelle – qu'on appelle également *verticale* (*aš-ši'r al-'amūdī*) en raison de sa forme en deux colonnes – refuse toutefois toute sorte de maniérisme qui pourrait, d'une façon ou d'une autre, affecter sa fonction communicative (*al-waẓīfa al-iblāğīya*)¹⁰⁸⁰. Néanmoins, à partir de l'époque abbasside certains poètes ont inventé d'autres formes poétiques telles que les *musammaṭāt* qui respectent les principes de la poésie traditionnelle tout en variant la structure formelle du poème ainsi que sa disposition rimique. Dans l'autre côté de l'empire musulman, -en al-Andalus précisément- nous assisterons à la naissance de nouveaux genres poétiques plus développés encore tels que le *muwašṣaḥ*, et le *zağal*.

Nous avons choisi l'appellation de *poésie de variation* pour étudier ces nouvelles formes poétiques (*musammaṭa-s*, *muwašṣaḥ-s* et *zağal-s*) à cause de leur organisation strophique spécifique et leurs variations rimiques. Cette *variation* des rythmes et des rimes rend la structure textuelle plus complexe et donne au rythme un aspect plus rapide et plus léger. Ces caractéristiques conviennent tout à fait aux principes de la musique et correspondent à la nature du chant. C'est ainsi que les sonorités des mots et la

¹⁰⁸⁰ Voir plus précisément, la notion du *ṣidq* dans le « *Kitāb naqd aš-ši'r* » de Qudāma b. Ğa'far, les principes des *salāsa* et *jafāwa* chez al-Ġurġānī dans sa « *Wasāta* » ; ou encore les propos de la *qualité poétique* soumise à une méthode comparatiste appliquée par al-'Āmidī dans son ouvrage « *Kitāb al-Muwāzana* ».

musicalité des vers prend le dessus dans le texte du *muwaššah* ; et la fonction sémantique passe plutôt au deuxième degré, mais sans la négliger pour autant.

En effet, cette nouvelle forme poétique était parfois taxée de banalité et souvent de légèreté¹⁰⁸¹. Au début, les critiques ont accueilli cette poésie avec un regard méfiant ; on y voyait un art de seconde qualité. Pendant longtemps, les conservateurs ont considéré ces nouvelles formes poétiques comme une transgression et une échappatoire à la structure traditionnelle. Conséquence : elle a été critiquée sans retenue et jugée inacceptable.

Observons à présent la nature formelle et rythmique de la *poésie de variation* pour mieux comprendre ses spécificités et ses qualités. Le poème du *muwaššah* doit son nom à l'aspect formel qui le caractérise : le verbe *waššaha* implique concrètement le fait de disposer de perles/rimes pour composer une mosaïque de sons et de formes phonétiques variées. Dans son *Dictionnaire des musiques et danses traditionnelles de la Méditerranée*, Christian Poché donne une définition englobant les caractéristiques de l'art du *muwaššah* dans une conception plus moderne ; le non du *muwaššah* vient, selon lui : « de broder, littéralement « enfiler les perles dans un collier ou dans un ceinturon ». Poème chanté en langue arabe classique ou médiane, apparu à al-Andalus au X^e siècle et caractérisé par sa forme multimètre et multirime »¹⁰⁸². Nous concluons que le texte du *muwaššah* est basé essentiellement sur ce jeu engageant l'embellissement lexical et l'ornement phonétique mesurés selon une -ou des- forme(s) et structure(s) bien définie(s). Toutefois, on ne peut pas considérer cette poésie comme une forme fixe. Car, même si elle prend une forme strophique -ce qui laisse entendre une certaine régularité- ; sa structure métrique et rimique connaît, en effet, d'interminables variations. Cette variation illimitée a posé de sérieuses difficultés de théorisation pour les premiers critiques-anthologues de ce nouvel art.

¹⁰⁸¹ A l'exception du *qašīd* et du *rağaz*, on a constaté d'autres formes poétiques qui sortent de la forme traditionnelle dans la production poétique arabe. A l'époque jahilite déjà, ces formes étaient surtout utilisées pour les chants, raison pour laquelle elles étaient souvent considérées comme *une poésie non sérieuse* « *ši'r mahzūl* » d'abord par sa légèreté thématique et puis à cause de ses déviations rythmiques.

¹⁰⁸² *Dictionnaire des musiques et danses traditionnelles de la Méditerranée*, p. 275.

Le premier théoricien de cet art fut, sans doute, Ibn Sanā' al-Mulk¹⁰⁸³ (1155-1211). Ce dernier a recensé dans son ouvrage-référence *Dār at-Tirāz* un nombre important des formes du *muwaššah* en s'appuyant sur les textes transmis par les andalous eux-mêmes. D'autres travaux, plus récents, ont essayé de limiter toutes les formes des *muwaššah*-s en se basant sur l'ensemble de l'héritage poétique du *muwaššah* comme il nous a été parvenu. Cet héritage reste cependant loin d'être représentatif pour deux raisons : d'abord, parce qu'il était mal reconnu par un nombre important des grands critiques de l'époque ; nous pensons donc qu'un grand nombre de textes sont tombés dans l'oubli. Et puis, à cause de la perte d'une grande partie de l'héritage due aux ravages qui ont atteint la majorité de la production andalouse, dans tous les domaines du savoir, à l'époque de la Reconquista.

En effet, en ce qui concerne le premier point, certains critiques et anthologues ont, délibérément, refusé d'intégrer les poèmes du *muwaššah* et du *zağal* dans leurs ouvrages. Ibn Bassam, qui est considéré comme le plus grand plaidoyer de la littérature et la poésie andalouse, ignore volontairement ce nouveau genre poétique dans son ouvrage *ad-Daḥīra fī aḥbāri al-ğazīra*, et justifie ce refus par le fait que « le schéma prosodique de cette poésie n'obéit pas aux règles de la métrique arabe [traditionnelle] »¹⁰⁸⁴. La position d'Ibn 'Abdu Rabbih (860-940) n'est pas moins sévère envers cet art naissant : aucune mention du *muwaššah* dans son œuvre : *al'Iqd al-fārīd*¹⁰⁸⁵. Cette position nous paraît pourtant curieuse puisque cet écrivain-poète lui-même est compté parmi les premiers compositeurs du *muwaššah*¹⁰⁸⁶.

En revanche, d'autres critiques de renommée, ont consacré une étude intéressante et des analyses abondantes pour ce nouveau genre poétique qui s'imposait de plus en plus dans le milieu artistique commençant à faire ses preuves auprès des princes andalous et dans les milieux populaires. Parmi les écrivains qui ont étudié -ou du moins qui ont mentionné- ces nouveaux genres poétiques dans leur ouvrage nous retrouvons

¹⁰⁸³ Ibn Sanā' al-Mulk fut le premier écrivain à présenter avec vigueur une étude sur les textes du *muwaššah* pour en déduire quelques résultats concernant ses formes et ses éléments constitutifs.

¹⁰⁸⁴ Voir *al-Daḥīra*, t. I, vol. 1, p. 469/470.

¹⁰⁸⁵ Œuvre de critique littéraire considérée comme une des références majeures dans la littérature arabe classique.

¹⁰⁸⁶ *Tawṣīṭ at-tawṣīḥ*, p. 20.

Ibn Ḥaldūn qui a accordé au *muwašṣaḥ* un intérêt particulier dans son *Muqaddima*¹⁰⁸⁷ en expliquant les causes de son apparition en Andalousie, sa structure textuelle et l'appellation de chacune de ses parties comme nous allons le voir un peu plus loin.

Dans *Nafḥ at-ṭīb min ḡuṣn al-'Andalus ar-Raṭīb*¹⁰⁸⁸, al-Maḡarrī (1577-1632) nous offre une analyse plus détaillée ; il énumère les caractéristiques littéraires et les spécificités musicales du *muwašṣaḥ* en attribuant toujours sa création aux andalous et aux habitants du Maghreb. Pour sa part Ibn Sana' al-Mulk lui, consacra son ouvrage *Dār at-tirāz*, comme nous l'avons mentionné plus haut, à une description minutieuse en recensant les formes existantes et possibles selon la production qui lui a été parvenue par les andalous qui passaient par l'Égypte avant d'aller à la Mecque pour le pèlerinage. Cet ouvrage est considéré comme le premier recueil qui traite sérieusement le sujet du *muwašṣaḥ* en exposant ses règles et en établissant la nomenclature¹⁰⁸⁹.

Tous les témoignages montrent que la reconnaissance de ce nouvel art était toujours liée à la nouvelle forme métrique et à l'organisation strophique du texte. Par-là, nous comprenons que l'une des caractéristiques principales de *la poésie de variation* réside dans la structure strophique et rythmique du texte poétique, les hémistiches courts et la disposition variante de ses rimes¹⁰⁹⁰. Nous pouvons constater au premier abord du *texte de variation* qu'il jouit d'un agencement strophique spécifique, d'une disposition rimique bien définie et d'une structure verticale et horizontale codée ; ce qui lui offre une géométrie phonétique bien particulière.

Pour mieux cerner la nature artistique de cette poésie et la vision de ses auteurs, il faut garder à l'esprit qu'elle est intimement liée au chant et à la musique. Dans la *poésie de variation*, le rythme peut varier, les mots sont soigneusement choisis et la syntaxe est minutieusement ciselée. Cette composition esthétique joue un rôle majeur et constitue l'élément identitaire de la *poésie de variation*. Il en résulte, après ces constatations, que les poètes du *muwašṣaḥ* s'investissent davantage dans l'aspect formel du texte ; ou plus précisément, dans l'aspect phono-rythmique. Quant à la dimension figurative -souvent

¹⁰⁸⁷ Ibn Ḥaldun, *Al-Muqaddima*, p. 1337.

¹⁰⁸⁸ *Nafḥ at-ṭīb*, T. 5, p. 250.

¹⁰⁸⁹ Voir *al-Andalus*, p. 303.

¹⁰⁹⁰ Il faut préciser ici que le vers -dans la *poésie de variation*- a été remplacé par l'hémistiche en tant qu'unité semi-indépendante pour des raisons esthétiques. Ce dernier pourrait être rimé différemment mais selon un schéma phonétique défini au préalable.

classique et répétitive-, elle joue un rôle plus au moins secondaire et n'apporte quasiment aucune nouveauté par rapport à la production classique ; du moins dans les débuts de son apparition ; c'est-à-dire pendant la période de sa naissance.

Pour accorder à la *poésie de variation* l'importance qui lui revient dans la poésie mystique d'al-Ḥarrāq, il faut revenir aux origines et chercher les motivations derrière la naissance de ces nouveaux genres poétiques. Cela nous permettra de comprendre les raisons derrière ce choix « stratégique » chez al-Ḥarrāq : un genre poétique qui représente quasiment un tiers du *dīwān*.

Les origines :

Dans la société andalouse, où le chant et la poésie étaient choses courantes dans la vie quotidienne des gens, les poètes adaptaient petit à petit leurs textes à la musique et aux mesures mélodiques. Ces poèmes prenaient alors la forme des stances ; ils étaient chantés et interprétés dans les nombreuses rencontres littéraires et les innombrables veillées festives andalouses. Dans son ouvrage *L'Histoire de la musique arabe : jusqu'au 13^{ème} siècle*, Henry George Farmer affirme que « la musique en Andalus n'était pas réservée à une catégorie spécifique de gens, comme c'était le cas en Orient, au contraire, elle était à la portée de tout le monde quel que soit leur rang social »¹⁰⁹¹. Cet atmosphère artistique régnant à cette époque atteste l'idée que les premiers compositeurs du *muwaššah*, tel que Muqaddam b. Mu'āfā al-Qabrī (847-912)¹⁰⁹², étaient motivés et influencés par ce phénomène artistique pour composer de telles strophes. Cela constituait un facteur important dans la modification de la forme textuelle traditionnelle et la création de nouvelles formes métriques. En effet, ces nouvelles formes répondaient aux goûts et aux tendances de cette contrée musulmane qui a connu une évolution éthique et esthétique particulière à cette époque.

Comme nous l'avons signalé plus haut, ce nouveau genre poétique n'a pas surgi de nulle part et son apparition n'était pas un fait du hasard. Bien au contraire, il est le fruit d'une longue expérience poétique et le résultat d'un travail laborieux mené au fil de plusieurs générations et imprégné enfin d'une culture raffinée. Dans son

¹⁰⁹¹ Voir Henry George Farmer, *L'Histoire de la musique arabe jusqu'au 13^{ème} siècle*, p. 273, tr. en arabe par Ğurġis Faṭḥ-Allāh al-Muḥāmī.

¹⁰⁹² Selon les spécialistes du *muwaššah*, al-Qabrī serait le premier compositeur du *muwaššah*, originaire de Cabra, au Nord de la péninsule ibérique.

Introduction, Ibn Ḥaldūn considère le *muwašṣaḥ* comme un phénomène poétique émanant de la civilisation arabe en al-Andalus du 13^{ème} siècle. Selon lui, quand la poésie s'est bien ancrée et répandue dans les contrées andalouses, et quand la beauté, le raffinement et l'embellissement ont atteint le sommet dans cette société, les nouveaux poètes ont inventé alors un nouvel art poétique qu'ils ont appelé *muwašṣaḥ* ...¹⁰⁹³. A ce propos, la plupart des critiques contemporains s'accordent sur le fait que le *muwašṣaḥ* est une pure production de la société arabo-andalouse. Les études consacrées à cet art affirment cette filiation, comme le mentionne Šawqī Ḍayf, parmi d'autres spécialistes du sujet, dans sa présentation de l'ouvrage « *L'Art du tawšīḥ* » de Mustafa 'Awaḍ al-Karim¹⁰⁹⁴.

Dans ce contexte politique complexe, il faudrait imaginer que cet héritage poético-musical s'est introduit au Maroc bien avant l'arrivée des andalous fuyants la Reconquista espagnole. Après la période des Taifas qui succéda la chute de la dynastie omeyyade, l'Andalousie cède au tutorat du pouvoir en place au Maroc. Cette opération commence d'abord avec la dynastie des Moravides (1090-1147), et puis celle des Muwaḥḥades (1150-1230) ; sans oublier les interventions des mérinides en 1275 qui tentaient de repousser les menaces castillanes. Durant ce va-et-vient entre les deux rives commence entre le 9^{ème} siècle et le 15^{ème} siècle nous pourrions imaginer un échange culturel important entre les populations andalouses et marocaines. Cependant, c'est à la veille de la chute de Grenade en 1492 que le Maroc commence à accueillir massivement les Andalous fuyants leurs villes qui tombaient aux mains des Castillans. Après cette première vague, ce sont les mauresques¹⁰⁹⁵ qui débarquent sur l'autre rive de la Méditerranée après être expulsés par les et à partir de 17^{ème} siècle. Cet arrivage permanent influençait régulièrement et fortement le paysage culturel marocain. Le pouvoir Alawite se chargea de protéger la communauté andalouse ; ce qui fait du Maroc le bastion le plus important de cet héritage. C'est ainsi que l'art du *muwašṣaḥ* va se planter essentiellement dans les villes à concentration andalouse comme Fès, Rabat et

¹⁰⁹³ Ibn Ḥaldūn, *L'Introduction*, étude critique de Darwīš Al-Ġuwīdī, éd. Al-Maktaba al-'ašriyya 2^{ème} édition, Beyrouth, 1997, p. 593.

¹⁰⁹⁴ Voir, Mustafā 'Awaḍ فن التوشیح « *L'Art du tawšīḥ* », p. 8.

¹⁰⁹⁵ Les musulmans d'al-Andalus convertis de force au christianisme par les rois catholiques. Accusés de fidélité à leur religion d'origine, ils seront expulsés à leur tour au Maghreb, dont la majorité sera installé à Salé, à côté de Rabat.

Tétouan où les côtes de la péninsule ibérique sont à quelques kilomètres seulement. Les migrants gardent jalousement cet héritage précieux qui porte en lui leurs peines et leurs joies. Ces caractéristiques façonneront à jamais la musique traditionnelle marocaine dont les traces thématiques et modales s'imposent jusqu'à nos jours.

Cela renforce notre hypothèse, sur le fait de l'authenticité textuelle et musicale du *muwaššah* au Maroc puisque ce dernier a été épargné des influences turques avec l'extension de l'empire ottoman jusqu'aux confins algériens. Ces circonstances géopolitiques ont fait que l'art musicale andalou sera protégé du timbre ottoman qui a affecté non seulement la musique traditionnelle dans les autres pays Maghreb (tels que le *ġarnāṭī* en Algérie, le *mālūf* en Tunisie et en Lybie) mais également le reste des pays du Moyen-Orient sous la domination turque¹⁰⁹⁶.

Abbes al-Jirari précise cette relation étroite qui liait l'Andalousie au Maroc et qui a consolidé l'échange entre le Maroc et l'Andalousie et bien particulièrement, l'influence de celle-ci sur le Maroc : « En Afrique du Nord, l'influence andalouse ressort en partie d'un patrimoine écrit et en majorité d'un patrimoine vivant et en circulation, notamment dans les régions ayant reçu l'héritage de la civilisation andalouse et ayant cherché à le protéger après avoir contribué à l'enrichir. Dans ce sens le Maroc a joué un rôle majeur du fait des rapports étroits et privilégiés qu'il a eu avec l'Andalousie »¹⁰⁹⁷.

Ce savoir-faire sera transmis par les savants, les artistes et les poètes de manière authentique dans leur production poétique ; et ce jusqu'à l'époque d'al-Ḥarrāq « qui s'est approprié cet art pour exprimer les sens soufis allusifs »¹⁰⁹⁸. A cette époque, le Maroc connaissait une période de floraison artistique provenant d'abord d'un héritage andalou riche basé essentiellement sur le *muwaššah* et *zağal* plus souvent teinté d'une dimension mystique. C'est ainsi qu'on assiste à la naissance d'un nouveau genre poétique sous l'appellation du *muwaššah prophétique* qui « représente un style à part entière dans la poésie religieuse ; un texte qui s'appuie dans son interprétation sur des

¹⁰⁹⁶ *Muwaššah-s marocains*, 'Abbas al-Jirari, p. 90.

¹⁰⁹⁷ Jirari Abbes, *La Mélodie réjouissante entre l'Andalousie et le Maroc*, « L'Importance de la musique et du chant dans la civilisation andalouse », éd. Annadi al Jarrari, Rabat, 2002, p. 20.

¹⁰⁹⁸ *Idem*, p. 37.

mélodies musicales qui ont conquis les mausolées et dont le rythme dansant évoque la divagation enivrante »¹⁰⁹⁹.

Sur le plan formel, le lecteur peut facilement se rendre compte de la complexité rythmique et textuelle du *muwaššah*, de sa structure codifiée et de sa géométrie phonétique et lexicale spécifique. Une structure bien différente de la forme poétique traditionnelle malgré les liens de parenté. En somme, ce qui distingue la *qaṣīda* classique de la *poésie de variation*, selon la plupart des théoriciens, c'est surtout l'équilibre de ses deux hémistiches : *ṣadr* et *'ağuz* ; et puis l'utilisation d'une rime identique¹¹⁰⁰. Dans le *muwaššah*, les hémistiches se multiplient et les rimes varient. Nous comprenons par-là la fonction artistique et communicative de chaque art. Si la *qaṣīda* était plutôt destinée à la *déclamation* selon une lecture basée sur la notion du *'inšād* ; le *muwaššah* quant à lui est destiné au *chant* et se plie ainsi aux exigences des modes musicales. En fonction des fins, les moyens diffèrent.

¹⁰⁹⁹ Ibn Ḥaldūn, *L'Introduction*, op.cit., p. 524.

¹¹⁰⁰ Voir Al-Qalqaṣandī, (صبح الأعشى في صناعة الإنشا) *Ṣubḥu l-'a 'šā fi ṣinā 'ati l-'inšā*, op.cit., p. 89.

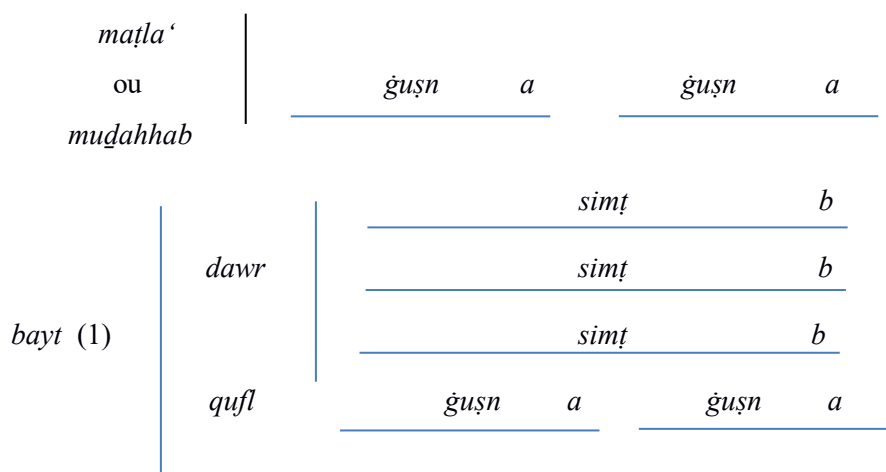
1) Jeux de sons et de sens dans le *muwaššah* ḥarrāqien

a) La structure textuelle du *muwaššah*

Comme toute poésie strophique, le *muwaššah* se divise en plusieurs parties ; certaines se nomment «verrous» *qufl*-s (أقفال) et d'autres «tour» *dawr* (دور) ; les deux ensembles forment ce qu'on appelle *bayt* (vers)¹¹⁰¹. Chaque strophe se compose à son tour de plusieurs parties-hémistiches qu'on appelle *branches* «*ğuşn*-s» (أغصان) pour le *qufl* (verrou) ; et *simt*-s «*أسماط*» dans le *dawr*. Sachant que l'appellation du premier et du dernier *qufl* diffère des autres *qufl*-s indiquant ainsi leur emplacement dans le poème. Le premier se nomme *envoi* ou *envol maṭla'* (مطلع) -parfois le doré «*mudāhhab*» (المذهّب) - ; et le dernier s'appelle *sortie* «*ħarġa*» (الخرجة).

Cette dernière est souvent exprimée soit en dialecte soit en langue étrangère (romane ou hébreu). Certains critiques exigent même qu'elle soit dotée d'un esprit humoristique et/ou d'expression vulgaire¹¹⁰². Par ailleurs, si le *muwaššah* manque de *maṭla'* et commence directement par un *dawr* on l'appelle alors le *chauve* «*'aqra*» (الأقرع) ; sinon, c'est un *complet* «*tāmm*» (التام).

Pour mieux visualiser et comprendre la structure classique du *muwaššah* nous proposons ci-dessous ce schéma explicatif ; sachant que la structure peut varier d'un poème à l'autre :



¹¹⁰¹ Il faut préciser à ce propos que la notion du vers ici est différente de celle qui est utilisée dans la poésie de *qasida* puisque le vers dans le *muwaššah* peut contenir plusieurs hémistiches.

¹¹⁰² Voir Aṣ-Şafadī, (توشيع التوشيح) *Tawšī' at-tawšīh*, éd. Dār at-ṭaqāfa, étude critique Albert Habib, 1^{ère} édition, 1966, p. : 27-28.

bayt (2)	dawr	_____	_____	_____	_____
			_____	_____	_____
			_____	_____	_____
	qufl	_____	_____	_____	_____
bayt (3)	dawr	_____	_____	_____	_____
			_____	_____	_____
			_____	_____	_____
	qufl	_____	_____	_____	_____
bayt (4)	dawr	_____	_____	_____	_____
			_____	_____	_____
			_____	_____	_____
	qufl	_____	_____	_____	_____
bayt (5)	dawr	_____	_____	_____	_____
			_____	_____	_____
			_____	_____	_____
	ḥarġa	_____	_____	_____	_____

Ce schéma présente le modèle d'un poème *muwaššaḥ tāmm* (complet) parce qu'il est doté d'un *envoi* (*maḥla'*) et conclut par une *sortie* (*ḥarġa*). La disposition des rimes quant à elle peut varier d'un poème à l'autre selon la forme strophique adoptée. Cela dit, la disposition rimique doit suivre une répartition organisée entre les *qufl*-s et les *dawr*-s.

Les rimes des *qufl*-s doivent correspondre à celles du premier *qufl* (*maṭla'*) et celles du dernier *qufl* (*harġa*). Celles des *dawr*-s quant à elles varient d'un *dawr* à l'autre.

Nous l'avons compris, le premier apport du *muwaššah* se révèle dans la forme strophique, la variation -et parfois l'invention- des mètres et des rimes. Cette variété des sons et ce jeu de sonorités ont permis aux poètes de tenter et d'inventer de nouvelles formes métriques. Cependant, il faut préciser ici qu'en effet ces nouveaux mètres sont extraits de la métrique classique théorisée par al-Ḥalīl. Plus précisément, ils sont tirés des cercles métriques ḥaliliens et inspirés des structures rythmiques traditionnelles. Or, cette expérience va au-delà d'une extraction car les auteurs du *muwaššah* vont se permettre parfois de varier les mètres dans le même poème. Cette technique offre au *muwaššah* un nouveau souffle rythmique et une cadence bien particulière. En tout cas, ce n'est pas le cas de notre poète qui s'est contenté des mètres classiques quoiqu'il a eu recours aux quelques modifications momentanées et ponctuelles.

Un élément très important attirait notre attention dans ce schéma standard du *muwaššah*: la structure cyclique de ses composants. Toutes les strophes suivent un schéma formellement identique. D'ailleurs, la terminologie et les noms attribués à chaque partie du texte confirment l'aspect cyclique des éléments composant le poème. D'abord, nous avons le *dawr* (le tour) qui -comme son nom l'indique- représente un retour régulier de la partie essentielle de la strophe. Et puis, chaque *dawr* est suivi systématiquement d'un *qufl* qui referme et conclue chaque unité (*bayt*). Le *qufl* constitue également un retour régulier puisqu'il partage -obligatoirement- avec les autres *qufl*-s le même mètre et la même rime.

Nous l'avons compris, le *muwaššah* constitue un retour cyclique des composants strophiques formellement réguliers. Ce retour de bloc schématique est bien complexe comparé à un simple retour de vers dans la *qaṣīda*. On a ici une forme poétique qui correspond aux tours musicaux ; un retour de formes qui varient en soi et se ressemblent en séquence.

Nous pouvons également attribuer ces mêmes qualités pour d'autres formes de la *poésie de variation* : comme *musammaṭāt*, *muḥammasāt* ou *zaġal*. Ces formes poétiques suivent le même principe cyclique : un retour complexe et identique de sonorités et de rythmes.

Ces nouvelles formes poétiques ont connu un engouement dans les milieux artistiques et auraient gagné une attraction sans égale. Mieux encore, elles commençaient à susciter l'attention des critiques. Certains appréciaient même cette nouvelle tendance poétique et lui ont consacré des travaux faisant d'elle un art poético-musical à part entière. L'art du *tawšīh* sera doté de ses propres qualités artistiques et esthétiques.

Pour se constituer un genre et un style à part, les auteurs du *muwaššah* vont exploiter toutes les formes possibles de variations phonétiques et métriques : plus on varie les sons et les rythmes plus le texte exprime l'art de *tawšīh*. Ainsi, le vrai *muwaššah* est celui qui crée une nouvelle caractéristique rythmique et phonétique en instaurant ainsi sa propre identité poétique, sans se détacher pour autant des formes métriques ḥaliliennes.

Pour éviter un éventuel emboîtement, les poètes optaient souvent pour l'utilisation d'un nouveau mètre qui leur permettait d'explorer d'autres horizons rythmiques. Or, en se libérant de certaines contraintes imposées par les règles traditionnelles, ces nouvelles formes poétiques se trouvent figées dans d'autres formes d'exigence plus strictes et plus contraignantes encore : la réduction syllabique des hémistiches, la forme fixe et régulière des strophes, le jeu de sens et de sonorités qui suit un schéma bien spécifique et une disposition rimique drastique. Le poème ressemble, de ce fait, à une vraie œuvre artisanale.

Rappelons encore une fois que cette révolution (ou évolution) ne concerne, en effet, que le côté formel du texte. En ce qui concerne le contenu, les auteurs du *muwaššah* reprenaient -quasiment- les mêmes images poétiques classiques : simples, usées, voire même superficielles parfois. Nulle invention -ou presque- sur le plan sémantique, si ce n'est de simples images semi-indépendantes engendrées par une simplicité syntaxique. L'importance du *muwaššah* se situe donc principalement dans cette musicalité qui éveille les émotions et titille les esprits par les sons et les sonorités. Dans son ouvrage *Les muwaššah-s andalous*, Salim Ḥlu confirme justement que dans les textes du *muwaššah*, de manière générale : « La rénovation touche uniquement la

disposition et la forme musicale du texte »¹¹⁰³. Cela nous amène, inévitablement, à se poser des questions sur le lien du *muwaššah* avec le chant et la musique. Ce foisonnement entre les deux arts est attesté d'abord par les témoignages des spécialistes et approuvé ensuite par la structure rythmique et phonétique du texte lui-même comme nous allons voir dans les lignes qui suivent. Dans la mémoire commune, le *muwaššah* évoque l'héritage des chants poétiques. Il est inséparable de la musique savante ; on le nomme donc l'art du *tawšīh*.

Il est sans exagération de dire à ce propos que le *muwaššah* nous semble impensable sans la voix du chanteur : la mélodie de la musique arabo-andalouse et les sonorités du *muwaššah* vont de pair et ne constituent qu'un seul élément pour l'art du *tawšīh* : deux faces de la même pièce. C'est bien par la voix que le chanteur transmet la charge émotionnelle qui l'étreint. Et c'est ainsi qu'une complicité s'installe entre le compositeur savant, l'interprète raffiné et l'auditeur exigeant et assoiffé des belles lettres. Ces textes seront, plus tard, dotés d'une connaissance gnostique avec les poètes soufis.

En effet, le lien étroit entre la poésie d'un côté et de la déclamation et du chant de l'autre n'est spécifique à la poésie arabe ; mais bien au contraire, il est constaté dans d'autres littératures également. Valéry écrivait : « La poésie sur le papier n'a aucune existence [...] C'est le rôle de la voix et celui du détail de l'expression qui font la poésie »¹¹⁰⁴. Comme si la poésie a été conçue et composée pour être chantée ; ou du moins déclamée.

Le texte du *muwaššah* et plus généralement l'art du *tawšīh* représente en effet un registre d'une mémoire commune : Une mémoire à la fois ravissante et mélancolique. Une mémoire qui retrace les blessures d'un rêve inachevé et les joies d'un *paradis perdu*. Tous ces détails nous les retrouvons dans les textes et les interprétations musicales. Voilà un art qui se partage entre l'artiste et le spectateur : un art circulaire. Un art qui crée une sorte de complicité entre le compositeur (poète et musicien) et le goûteur (l'auditeur) ; et relie, par la même occasion, l'instant présent (plutôt mélancolique) au passé glorieux. Et c'est bien cet aspect lyrique qui va inspirer les

¹¹⁰³ Salīm el-Ḥlū, (الموشحات الأندلسية نشأتها وتطورها) *al-Muwaššahāt al-andamussiyya*, “*Les muwaššah-s andalous*”, éd. Dār Maktabat al-ḥayāt, Beyrouth, p. 114.

¹¹⁰⁴ P. Valéry, *Cahiers II*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1974, p. 1141.

poètes mystiques. Ces derniers vont faire de l'art du *tawšīh* une passerelle vers le grand public.

b) *Al-muwaššah* : le texte, le chant et la musique :

Comme nous l'avons mentionné plus haut, la qualité esthétique des *muwaššah*-s semble étroitement liée au chant et à la musique¹¹⁰⁵. Ainsi, l'intention des auteurs des *muwaššah*-s portent essentiellement sur les images allusives qui concordent avec la mélodie syntaxique et le rythme poétique. La déclaration de certains spécialistes confirme ce propos ; d'abord, avec les anciens comme celle d'Ibn Sanā' al-Mulk, le premier théoricien qui voulut établir une liste des mètres du *muwaššah* comme l'avait fait al-Farāhidī pour la poésie traditionnelle. Or, il avoue qu'accomplir une telle tâche semble bien difficile à cause d'innombrables formes métriques et d'infinis cas rythmiques. Ce même poète théoricien admet à la fin qu'il n'y a que la musique qui scande la prosodie du *muwaššah* et que le chant qui mesure ses syllabes et révèle sa mélodie¹¹⁰⁶. Ainsi, le rythme dans la *poésie de variation* est marqué -telles les notes de la musique- par des pauses ; c'est-à-dire une succession harmonieuse des sons syllabiques moulés dans des séquences temporelles. Avicenne illustre bien cette relation entre la musique et la poésie en mesurant le rythme des deux arts avec un même procédé basé essentiellement sur le son et le temps¹¹⁰⁷.

¹¹⁰⁵ Rappelons à ce propos que l'idée du lien entre la musique et la poésie a été abordée et analysée par plusieurs penseurs. D'abord, avec Aristote qui précisa dans son *Art poétique* que la mélodie et la poésie reflètent toutes les deux une composition rythmique. Les piliers de la pensée musulmane comme al-Farābī, Avéroès et Avicenne ont contribué généreusement au développement de cette idée: le premier affirma dans son *Discours sur les lois des poètes* (p 152) que les Principes des mètres poétiques et des rythmes musicaux sont liés. Quant à Averroès et Avicenne, pour ne citer que ceux-là, ils abordaient la théorie de la poésie principalement du point de vue musicale. Voir Ulfat Rubi, *La Théorie de la poésie chez les philosophes Musulmans*, Caen, Minard, coll. « Lettres modernes », 2008, p. 252.

Il n'est pas sans intérêt de préciser ici que l'inventeur de la prosodie arabe al-Ḥalīl b. 'Aḥmad al-Farāhidī était lui-même musicien et mathématicien. Voir *Wafayāt al-'a'yān*, II, p. : 244. Dans *al-Fahrāsāt*, b. An-Nadīm lui attribue également deux ouvrages : un en science de la mélodie et un autre en science des rythmes (*al-Fahrāsāt*, édition critique de Riḍā Taḡdad, Beyrouth, 1978, p. : 65).

¹¹⁰⁶ *Dār aṭ-ṭirāz*, p. 50. Voir également à ce propos la présentation de Sulaymān al-'Aṭṭār pour le travail de Jawdat Rikabi sur l'authentification de *Dār aṭ-ṭirāz*, les pages 30 et 31.

¹¹⁰⁷ Voir : (الموسيقا) *La Musique* d'Avicenne et plus particulièrement les chapitres II, III, IV et V où il se base dans ses analyses des rythmes sur les lettres quiescentes et les lettres diacritiques avec les mêmes signes *tan – tatan* qui correspondent aux syllabes dans les pieds de la métrique traditionnelle.

Les critiques modernes appuient cette vision. Pour ne donner qu'un exemple nous rapportons ici les propos Saadane Benbabaali qui confirme le lien étroit entre le *muwaššah* et la musique :

Au Maghreb notamment, il apparaît clairement que ce sont des poèmes composés uniquement pour être chantés. Les principales anthologies de *muwaššah*s sont en réalité des livrets destinés aux musiciens pratiquant la musique arabo-andalouse. Le classement des textes suit une logique musicale. Les poèmes, la plupart de temps anonymes, sont toujours présentés dans le chapitre réservé au mode¹¹⁰⁸ dans lequel ils sont répertoriés¹¹⁰⁹.

La variation des sons et des rythmes nous semble ainsi étroitement liée au chant et à la musique et indissociable à l'art du *tawšīh* et à la notion du *ṭarab* que nous allons expliquer plus bas. Certains chercheurs vont jusqu'à dire que le texte du *muwaššah* ne pourrait être étudié séparément de la musique. Cela affirme que le chant et la mélodie ont une emprise et une grande influence sur le texte du *muwaššah* à l'instant de sa composition. Il faut préciser que les compositeurs du *muwaššah* étaient non seulement des grands amateurs de la musique, mais également des chanteurs et/ou compositeurs.

Cependant, du point de vue prosodique, l'approche d'Ibn Sanā' al-Mulk reste liée au système métrique ḥalilienne. Selon lui, le *muwaššah* contient une variation formelle et rythmique abondante (dont on ne peut distinguer le bon du mauvais qu'avec les mètres...) ¹¹¹⁰. Or, cette observation l'amène à une définition reconnaissant la singularité du rythme du *muwaššah* tout de même : « le *muwaššah* est une parole composée sur un rythme spécifique » ¹¹¹¹.

Dans son *Tawšī' at-tawšīh*, Aṣ-Ṣafadī (1296-1363) reprend la définition d'Ibn Sanā' en y ajoutant à la fin « avec des rimes différentes » ¹¹¹². Nous déduisons de ces

¹¹⁰⁸ Le répertoire musical dit « arabo-andalou » comportait, semble-t-il, à l'origine vingt-quatre modes dont une dizaine environ à été perdue. Chaque mode repose à la fois sur la notion courante d'intervalles comme en musique occidentale et sur des considérations relevant de l'éthos (qui signifie le caractère, l'état d'âme et la disposition psychique). Voir *Histoire de la littérature arabe moderne*, p. : 579.

¹¹⁰⁹ *Histoire de la littérature arabe moderne*, tome I (1800-1945), p. : 578 /579.

¹¹¹⁰ Ibn Sanā' al-Mulk, *Dār at-Ṭirāz*, op.cit., p. : 35.

¹¹¹¹ *Idem* p. 33.

¹¹¹² Aṣ-Ṣafadī, *Tawšī' at-tawšīh*, op.cit., p. : 21.

deux définitions que le *muwaššah* est une poésie innovante jusqu'à une certaine limite car sa prosodie diffère partiellement de la prosodie traditionnelle avec, en plus, une variation rimique. Ainsi, Ibn Sanā' al-Mulk légitime en quelque sorte cette déviation rythmique pour ce nouveau genre poétique on lui attribuant justement une identité artistique et rythmique qui lui est propre.

Ce lien entre le texte poétique et la musique trouve son écho dans des études contemporaines qui s'inspirent certainement des textes précédant même la création du *muwaššah*. A titre d'exemple : dans leur *l'Épître IV*, 'Iḥwān aṣ-Ṣafā confirment que « *les règles de la musique correspondent aux règles de la métrique* »¹¹¹³. Al-Fārābī, pour sa part considère la prosodie arabe comme étant un outil pour mesurer le rythme des chants¹¹¹⁴ justement. Plus tard, les mêmes propos sont confirmés par le père Ḥalīl Addah qui affirme dans son article « *Le Rythme dans la poésie arabe* » que « *pour connaître les tours poétiques il suffit de connaître ses correspondances en rythmes musicaux* »¹¹¹⁵. Cela ne laisse aucun doute sur le jumelage artistique des deux arts puisqu'ils sont basés essentiellement sur le mode rythmique.

Dans une autre critique plus spécialisée et plus récente, Abbas al-Jirari élucide ce lien étroit qui lie plus spécifiquement le *muwaššah* à la musique en expliquant comment les chanteurs « *essaient de concilier le poème avec la mélodie, par un rajout d'une prolongation ou par la décontraction d'une gémiation ou autres, ce qui n'est pas admis dans la lecture correcte du texte* »¹¹¹⁶. Ce phénomène -c'est-à-dire le fait de prolonger une voyelle courte ou d'écourter une voyelle longue ou autre modification- est une technique courante dans le chant arabe, et de manière plus générale dans l'interprétation artistique des poèmes (la déclamation). La mélodie a ses propres règles qui s'imposent parfois à la structure du texte poétique. Le lecteur du *muwaššah* peut apercevoir comment ce dernier jouit d'une souplesse et cède facilement aux exigences des règles musicales. Mieux encore, nombreux sont les auteurs du *muwaššah* qui partent de la musique pour composer leurs poèmes.

¹¹¹³ 'Iḥwān Aṣ-Ṣafā, *Épître IV*, étude critique, Khayr Ad-Dīn Zarkalī, Egypte, 1928, p. : 93.

¹¹¹⁴ Père Ḥalīl Addah al-Yasū'ī, *Le Rythme dans la poésie arabe*, magazine *Fuṣūl*, num. 3, avril, mai, juin, 1986, p. 117.

¹¹¹⁵ *Idem*, p. 127.

¹¹¹⁶ Abbas al-Jirari, (في الإبداع الشعبي) *Fī al-'ibdā' aṣ-ṣa'bī A Propos de la création populaire*, éd. Maktabat al-ma'ārif al-ḡadīda, 1^{ère} édition, Rabat, 1988, p. 33.

Nous pouvons dire ainsi, que l'art du *tawšīh* est né dans une atmosphère musicale. Il est donc tout à fait normal qu'il s'imprègne de ses règles et ses notions ; et qu'il soit destiné aux chants avant toute chose.

c) *Le poème-chanson : un nouveau genre poétique ?*

Nous avons expliqué plus haut comment l'art du *tawšīh* est né dans une atmosphère de chant influencé par la mélodie et les règles de la musique. Cet art a trouvé en terre d'al-Andalus un endroit propice. Certains critiques rendent l'hommage de cette invention à Ziriyāb¹¹¹⁷. D'autres renvoient les premiers textes du *muwaššah* à un certain Muqaddam Ibn Mu'āfā al-Qabrī ou à Ibn 'abd Rabbih. Quoi qu'il en soit, ce phénomène littéraire, ou plus exactement ce phénomène poétique, serait le fruit d'une longue expérience dont les premières tentatives proviendraient du Moyen-Orient¹¹¹⁸. Ce qui nous importe ici c'est le fait que le *muwaššah* va de pair avec la musique, pour ne pas dire qu'il a exclusivement été créé pour le chant.

Ibn Sanā' al-Mulk (ابن سناء الملك) insiste dans son ouvrage sur le fait que « *le muwaššah se définit avant tout par sa musique, qui conditionne le contenu poétique* ». L'approche d'Ibn Sanā' al-Mulk nous semble révolutionnaire dans la mesure où le critique instaure une théorie concernant l'art du *muwaššah* comme étant un art musical d'abord. Il en va ainsi des propos d'Avicenne qui soulève ce lien étroit entre le rythme syllabique et le rythme musical pour affirmer que « La poésie est un discours imaginaire composé de paroles aux rythmes harmonieux égaux, répétés sur les mêmes pieds et aux sons identiques à la fin »¹¹¹⁹. C'est bien la question du temps et de la *répétition* qui constitue alors le caractère commun des deux arts.

Pour mieux saisir ce lien étroit entre les deux arts, il faut creuser dans leur nature émotionnelle. L'auteur du *muwaššah* s'intéresse avant tout à charmer son auditeur par

¹¹¹⁷ Qurṭubī, *As-Sifr at-tānī min kitāb al-Muqtabas* « Tome II du Livre de l'Extrait », étude critique de Maḥmūd 'Alī makkī, éd. Centre du roi Fayṣal pour les recherches, Riyad, 2003, p. 307.

¹¹¹⁸ Des textes similaires ont vu le jour, en même période, avec le poète abbasside Ibn al-Mu'tazz. Cependant, une connexion entre les deux contrées, al-Andalus et l'Iraq, ne peut pas être envisageable dans la même période.

¹¹¹⁹ Avicenne, *La Musique*, op.cit., p. 211

une émotion euphorique (*iṭrāb*)¹¹²⁰ à l'aide du jeu des sons et des sens. Ce charme et cette euphorie se réalise par le fait du prolongement (notamment des voyelles longues) et de répétition¹¹²¹. Selon les spécialistes de la musique arabo-andalouse, le rôle du rythme dans *la poésie de variation* serait d'animer les chants pour inciter l'auditeur – fût-il débutant- à suivre les mots et agir -ou réagir- à la mélodie ; voire à y participer¹¹²². Cela confirme ce que nous avons expliqué au début de cette étude : la poésie arabe se base sur la notion du *'inšād* (الإنشاد). La déclamation constitue un élément essentiel dans l'art poétique arabe¹¹²³. Et c'est lors d'une lecture poétique que l'on ressent ce qu'on appelle *iṭrāb* (الإطراب) : une exaltation euphorique que ressent l'auditeur par l'effet du sens des mots et leur sonorité avec leur aspect phonétique et rythmique¹¹²⁴. Ce phénomène est toujours constaté d'ailleurs jusqu'à l'heure actuelle, dans les séances de *samā'*. Les auditeurs participent et réagissent, à l'écoute du *muwaššah*, avec le *tawsīd* ; c'est-à-dire qu'ils marquent le rythme du chant en tapant avec la main droite sur la main gauche ou sur la cuisse¹¹²⁵. On a là un élément important qui fait du *muwaššah*, par sa nature musicale, un art du *'iṭrāb* par excellence. Les poètes semblaient en être conscients et composaient leurs textes ornés d'embellissement afin d'être chantés par la suite.

La notion de *'iṭrāb* s'avère plus concrète lors des séances de *samā'*. L'agencement minutieux des énoncés moulés dans une musique spirituelle transporterait les âmes vers

¹¹²⁰ Terme difficile à rendre en français. Il s'agit ici d'une sorte de sensation euphorique qui fait bercer l'auditeur par la mélodie qui, tout en étant variée dans ses séquences, reste répétitives. *Ch. Poché en propose l'approche suivante* : « *Le tarab, qui à l'origine n'était qu'un vecteur physiologique, a désormais intégré le domaine psychologique. Leur conjugaison tempère la frénésie du comportement. L'on doit cette nouvelle façon de considérer la perception musicale à l'action du soufisme* ». Voir *Dictionnaire des musiques et danses traditionnelles de la Méditerranée*, p. : 374.

¹¹²¹ Ghazzali, Lahouari, *L'Oralité Arabe*, op.cit., p. 84.

¹¹²² Voir, *La Musique andalouse marocaine*, Abd al-Aziz b. Abd al-Jalīl, p. 200.

¹¹²³ Un poète de classe moyenne qui déclame bien son poème serait meilleur qu'un poète d'une classe supérieure et qui déclame mal sa poésie.

¹¹²⁴ De la racine (*t.r.b*), « être remué, secoué. Phénomène psychophysiologique complexe qui affecte l'auditeur lors de l'écoute, au Maroc le mot désigne « l'art musical » selon l'expression *tarab al-andalusī*, la « musique andalouse ». Le terme a été défini par la lexicographie comme la rencontre de la gaieté et de la tristesse. Il se traduit par des cris, des expressions vocales, des interjections, des mouvements désordonnés et jubilatoires, pouvant se manifester par des contorsions, des mimiques, des états seconds, comme l'évanouissement, voire même des mouvements dedans ne s'assimilant pas à une chorégraphie précise ». Voir *Dictionnaire des musiques et danses traditionnelles de la Méditerranée*, p. : 374.

¹¹²⁵ *Idem*, p. 200/201.

d'autres mondes laissant ainsi un corps errant et suivant inconsciemment les mélodies des chants.

Cela nous amène à évoquer la question de l'oralité qui régit les séquences temporelles de la poésie. La notion de *l'oralité* dans la poésie s'approprie -comme le montre bien Meschonnic dans son *Traité du rythme*- une définition spécifique dans le domaine littéraire : « *Elle est le mode de signifié où le sujet rythme, c'est-à-dire subjective au maximum sa parole. Le rythme et la prosodie y font ce que la physique et la gestuelle du parlé font dans la parole parlée. Ils sont ce que le langage écrit peut porter du corps, de corporalisation, dans son organisation écrite* »¹¹²⁶. Le parlé -ou l'énoncé- fournit donc des éléments sonores qui enrichissent le rythme du texte littéraire ; plus particulièrement le discours poétique. Ainsi, pour qu'il soit apprécié, l'auteur du *muwaššah* consacre plus son attention à la réalisation vocalique qui met ses sonorités en valeur. Mieux encore, il adapte son texte aux sons musicaux, par une modification rythmique et parfois expressive ; c'est-à-dire qu'il pourrait même incruster le texte d'expressions vocaliques insignifiantes.

En effet, parmi les éléments qui jouent un rôle important dans le rythme du *muwaššah* chanté, nous retrouvons les *syllabes insignifiantes* intégrées dans le texte et qu'on appelle *tarātīn*. On compte parmi ces éléments extra-textuels plusieurs formules comme *ya-la-lan*, *ya-la-la-li* et d'autres encore¹¹²⁷. Ces syllabes seront remplacées dans les chants mystiques, lors des séances du *samā'* plus précisément, par des mots et/ou des expressions à connotation soufie, comme : *Allāh*, *madad*, *huwa-hu*. Ces formules ne figurent pas dans le texte originel de base mais elles seront rajoutées au moment du chant pour des raisons pratiques. L'intégration de ces parties s'effectue donc dans le but de compléter un éventuel décalage dans la quantité syllabique du vers pour qu'il corresponde au temps de la séquence musicale qui lui a été attribuée. Quant à l'emplacement de ces formules, il peut prendre deux formes : soit dans le corps du vers lui-même, soit à la fin du vers (ou à la fin d'une strophe) de manière plus ou moins régulière jouant ainsi le rôle d'un refrain qui sépare les parties.

¹¹²⁶ G. Dessons & H. Meschonnic, *Traité du rythme*, op.cit., p. 46.

¹¹²⁷ Ces syllabes insignifiantes apparaissent dans le déroulement mélodique du te et suscitent un grand intérêt par les musicologues cherchant l'équilibre fondamental entre le texte poétique et les règles de la musique. Voir *La Musique arabo-andalouse*, p. 64-65.

D'un point de vue formel, ces syllabes et formules accomplissent une fonction à la fois esthétique et pratique. Esthétique parce qu'elles nourrissent le texte par les voyelles longues enrichissant ainsi l'aspect musical du texte ; et pratique parce qu'elles complètent cet éventuel vide temporel engendré par une éventuelle insuffisance des syllabes métriques par rapport aux séquences musicales lors de l'interprétation du texte.

Ainsi, nous pouvons dire que le *muwaššah* en tant qu'art poético-musical ne se réalise en effet pleinement que dans le chant, ou du moins dans la déclamation, et ce, à cause de sa nature esthétique et de ses qualités phonétiques qui dépendent d'abord de l'oralité. Le texte du *muwaššah*, en plus de son contenu sémantique, représente un ensemble de sons rythmés d'abord ; il constitue une œuvre poético-musicale où l'aspect formel du texte (répétition, homophonie...) joue un rôle primordial.

En somme, le texte de *muwaššah* ressemble beaucoup à un texte théâtral qui demeure en attente d'un réalisateur pour dévoiler ses qualités cachées sur scène. Sans une réalisation vocalique et musicale, le poème du *muwaššah* se figera dans des formes et des mots sans âme et ses éléments esthétiques demeureront occultés sans le chant. Seule une interprétation vocalique pourra dévoiler ses qualités phono-rythmiques.

d) Caractéristiques du *muwaššah* soufi :

Nous l'avons compris, pour des fins esthétiques la nouvelle tendance poétique andalouse aurait la pure virtuosité formelle. Et c'est pour cette raison que les auteurs du *muwaššah* ont souvent été désignés comme des « rimeurs » ou grands chasseurs de rimes. D'un point de vue sémantique, nous avons mentionné plus haut que le texte du *muwaššah* était souvent critiqué par un manque de profondeur et ses images considérées comme simples voire superficielles. Or, en optant pour cette forme poétique, les poètes soufis vont marquer un tournant dans le parcours de cet art poétique. Ces derniers ne se sont pas contentés d'exploiter l'aspect rythmique et musical du *muwaššah*; mais ils cherchaient à intensifier sa charge sémantique en l'approfondissant et en le nourrissant de symboles mystiques. L'apport des poètes soufis à cet art poétique s'avère remarquable et, sans doute, important dans son cheminement vers sa maturation.

Par ailleurs, les qualités formelles du *muwaššah*, et de la poésie *de variation* en général, ont fertilisé et enrichi l'expérience mystique et l'ont rendue ainsi plus

accessible et plus attractive auprès d'un public plus large et plus varié. Autrement dit, cette opération a facilité la transmission de la pensée mystique auprès des gens du commun grâce à la beauté des sonorités et à la musicalité de leur rythme. Les poètes soufis sortirent ainsi de leur sphère élitiste pour transmettre, joliment, l'éthique et la réflexion gnostique au grand public.

Considérés comme poètes du *signifié*, les poètes soufis se sont chargés d'exprimer le désir spirituel, avec une profondeur sémantique et un langage allusif hors pair. Leurs textes, et plus particulièrement leurs poèmes, sont chargés de symboles et de signes gnostiques. Or, ces mêmes poètes ne se sont pas exclus du monde du *signifiant* puisqu'ils ont choisi d'explorer d'autres formes poétiques en exploitant le côté acoustique du langage poétique pour donner à leur texte un poids esthétique, créant ainsi un impact sur l'auditeur ; même si ce dernier est porteur d'une culture mystique limitée ou appartient au gens du commun

En effet, l'art du *tawšīh* constitue un genre poétique très adapté aux sujets spirituels dans lequel les soufis s'exprimaient avec aisance et simplicité. Il n'est pas sans intérêt de préciser ici que la forme strophique de la *poésie de variation* rend le discours mystique plus abordable auprès du grand public. La longueur réduite des hémistiches, leur indépendance et la simplicité de leur syntaxe présentent les idées mystiques sous une forme plus claire que dans la *qaṣīda*. Les *muwaššah*-s d'al-Ḥarrāq en est la preuve vivante et le cas concret : ce sont les poèmes les plus chantés et, par conséquent, les plus répandus dans les milieux à la fois privés et populaires. La charge sémantique intense et la richesse des symboles est un phénomène courant dans la poésie soufie. Cette qualité reste générale et concerne tous les poètes mystiques de culture arabo-musulmane comme Ibn 'Arabī, Ibn al-Fāriḍ et d'autres encore. Leur poésie regorge de signes, de symboles et d'allusions mystiques. Or, ces mêmes signes et symboles sont, dans les textes du *muwaššah*-s, embellis de sonorités et versés dans des formules beaucoup plus simples et des expressions plus raffinées dévoilant ainsi des émotions et des sentiments d'une grande finesse¹¹²⁸.

Il ne fait guère de doute que les auteurs du *muwaššah* donnent plus d'importance à l'aspect formel et esthétique dans leurs textes pour des raisons que nous avons

¹¹²⁸ Voir *Les Muwaššah-s et les zağals andalous à l'époque des Muwahhades*, p. : 91.

avancées plus haut : le texte est destiné au chant et censé être compris voire partagé avec un public plus large. Cela est attesté par plusieurs cas de poètes qui interprétaient et déclamaient leurs propres poèmes en public mais aussi dans des sphères plus au moins restreintes. Le poète-maître dans le domaine, dont les textes débordent à la fois d'émotion, de musicalité et de réflexion, fut aš-Šuštārī (1212-1269)¹¹²⁹. Ce dernier chantait et déclamait lui-même ses propres poèmes en public. Considéré par les critiques comme l'inventeur du *zağal*, aš-Šuštārī sortit ainsi des cercles privés, et décida de déclamer sa poésie sur les places publiques¹¹³⁰.

Al-Ḥarrāq ne fait pas exception à cette tendance. Musicien et compositeur lui-même, il composait ses poèmes en vue d'une interprétation musicale ; ses textes seront chantés lors des séances du *samā'*. Et il n'avait pas tort : grâce à cette double pratique créative et artistique, ses poèmes se propagèrent très vite et parcoururent non seulement le Maghreb mais aussi le Moyen-Orient et ce, jusqu'aux cours des palais ottomans pour chavirer ainsi les esprits des califes Turcs également¹¹³¹.

Quels sont donc les mécanismes qui régissent cet art ? Comment fonctionnent-ils ?

Qu'apportent ces formes poétiques à l'expérience poétique d'al-Ḥarrāq et à la musique andalouse de manière générale ?

e) *Qualités rythmiques et esthétiques du muwaššaḥ ḥarrāquien :*

L'importance du *muwaššaḥ* réside avant tout dans son aspect rythmique et phonétique. La poésie mystique, et plus particulièrement *la poésie de variation* dans le

¹¹²⁹ Originaire de Šuštār, à côté de Ceuta région de Tétouan, d'une grande famille de notables andalous, il renonce à ses biens et s'adonne au soufisme. Il est considéré comme l'inventeur du *zağal* et le chantre populaire du soufisme d'al-Andalus et du Maghreb. (Voir *Le Chant d'al-Andalus*, p. : 307)

¹¹³⁰ Voir à ce propos notre article: « Le mouvement *poètes-chanteurs* : origines et horizons », éditions et Presses Universitaires de Reims / Université de Haute-Alsace ILLE EA 4363 (P. 109/124) Novembre 2017. p. 109.

¹¹³¹ On rapporte que le Sultan 'Abdel-Ḥamīd -amateur de la poésie mystique- dansait d'euphorie en écoutant le célèbre poème d'al-Ḥarrāq :

'amāṭat 'an maḥāsinihā l-ḥimārā

Voir *Le Milieu musicale à Tétouan et ses illustres*, (الأجواء الموسيقية بتطوان وأعلامها), Muḥammad al-Ḥabīb al-Ḥarraz, p. 46.

dīwān d'al-Ḥarrāq, a la spécificité d'être plutôt courte. Certains de ses *muwaššah*-s ne comptent que 2 ou 4 vers-strophiques, alors qu'un *muwaššah* modèle compte habituellement, comme l'avaient présenté les spécialistes de l'art, 6 *qufl*-s et 5 vers (voir le schéma du *muwaššah* que nous avons mentionné plus haut). La structure strophique de l'art limite son nombre de vers et ses hémistiches courts empêchent le poète d'approfondir ses réflexions ou de développer ses idées.

Voilà le début d'un célèbre *muwaššah* d'al-Ḥarrāq (poème 48) :

جمعت في حُسنك المطالب فما لنا للِسوى نظر

وكلُّ شيءٍ نراه غائبٌ لمَّا بدا وجهك الأغر

ġama 'ta fī ḥusnika m-maṭālib fa-mā la-nā li-s-siwā naẓar

wa-kullu šay'in narāhu ġā'ib lammā badā waġhuka l-'aġar

Toute valeur en toi est rassemblée

On ne peut donc que te contempler

Et toute chose nous semblait disparue

*Lorsque ton visage lumineux apparut*¹¹³²

Les hémistiches de taille moyenne (mètre du *muḥalla'* *al-basīt* = trois pieds par vers-hémistiche) imposent au poète un sujet plutôt descriptif qui ne demande aucun développement d'idée ou déploiement de réflexion. Ainsi, chaque vers constitue une unité sémantique indépendante (sur l'éloge du Prophète).

Par ailleurs, la succession rapide des rimes et leur variété organisée dans ce texte laisse entendre une musicalité évidente. Le texte semble être chanté avant même d'être interprété par un *musammi'*. Lors d'une séance de *samā'*, les couplets courts sont vivement conseillés parce qu'ils captivent les esprits par le jeu des rythmes et des sonorités (le retour organisé et rapide de rimes). Cette technique garantit une bonne réception et suscite souvent l'implication et la participation de l'auditeur. En tant que compositeur al-Ḥarrāq jouissait d'une grande sensibilité artistique qui lui permettait de

¹¹³² *Dīwān*, vers 1 et 2, poème : 48, p. : 40.

sélectionner minutieusement ses énoncés ; en tant que chanteur soufi *musammi*‘ il avait un penchant pour les rythmes fins et une inclination pour les sons délicats. Soucieux des sonorités de sa poésie, al-Ḥarrāq évitait tout ce qui pouvait alourdir le sens du texte ou entacher l’harmonie et la douceur du rythme. Le poète aux goûts andalous choisit consciemment d’écourter ses sujets, d’ajuster leurs rythmes et d’enrichir les extrémités et l’intérieur du texte avec un jeu de sonorités pour garantir l’attraction de son auditeur.

Les qualités musicales et sonores qui caractérisent l’art le *muwaššah* mystique lui ont permis de conquérir le milieu artistique et d’être démocratisé auprès des gens du commun pour charmer, malgré son discours savant, un large auditoire. Un art élitiste, certes, mais qui jouit d’une popularité sans pareil. Cette popularité ne se limite pas à son lieu de naissance ; ses qualités artistiques l’aideront à se propager au-delà des confins du Maghreb pour se répandre sur l’ensemble du territoire du monde arabo-musulman. La propagation de cette poésie s’effectuait alors grâce aux séances de *samā*‘ organisées par les cercles des confréries mystiques lors des grandes occasions et fêtes religieuses ; notamment le *mawlid*¹¹³³, la circoncision, le *mawsim*¹¹³⁴...

Nous avons mentionné plus haut qu’avec sa nature complexe, le *muwaššah* a connu de nombreux changements sur le plan structurel et rythmique ; mais également sur le plan schématique des rimes variées. Le texte du *muwaššah* réunit ainsi, lors de sa réalisation effective, la contribution du poète-créateur, de l’interprète-chanteur et de l’auditeur-participant.

En composant les textes du *muwaššah*, al-Ḥarrāq, doté d’une sensibilité musicale, tendait vers des mélodies plus vives et des rythmes plus animés. Le revers de la médaille, c’est que cette influence a provoqué par moment, il faut le préciser, des incompatibilités d’ordre structurel avec la métrique conventionnelle. Certains de ces désaccords marquent des tâches rythmiques s’ils venaient à être privés de la musique qui les dissimule. Ces phénomènes restent inacceptables dans la métrique traditionnelle parce qu’ils perturbent l’ordre rythmique sur lequel les poèmes sont composés au

¹¹³³ Fête de la naissance du Prophète.

¹¹³⁴ Grand rassemblement annuel de cavaliers, d’artistes et de commerçants qui affluent des quatre coins du pays pour une rencontre festive et spectaculaire. Le *mawsem* se tient généralement pendant une semaine dans un endroit où se trouve le mausolée ; et il prend le nom du saint des lieux. L’un des plus célèbres au Maroc par exemple, est le *mousssem* du Mulāy ‘Abd Allāh qui a lieu au début du mois d’août de chaque année dans les environs d’El-Jadida.

départ. Ces déviations apparaissent dans certains vers -quoique fréquentes et presque habituels dans les textes du *muwaššah*-, comme l'inégalité de la longueur des deux hémistiches du vers.

Une de ces déviations métriques apparaît dans le *muwaššah* (43) qui commence ainsi :

زال عن قلبي توله الفنا وصفا أمرى¹¹³⁵

إذ غدا لي كل ريع وطنا وانتقى نكري

Zāla 'an qalbī tawalluhu l-fanā wa-ṣafā 'amrī
*'iḏ ḡadā lī kullu rab 'in waṭanā wa-ntafā nukrī*¹¹³⁶

Quand l'annihilation quitta mon cœur

Je retrouvai mon bonheur

Car tout endroit devint ma résidence

Et partout fut mon essence

Ce poème est composé sur le mètre du *ramal tronqué* qui pourrait prendre, selon la théorie prosodique d'al-Ḥalīl, plusieurs formes métriques. Ces formes dépendent, bien évidemment, du choix des licences *ziḥāf*-s que le poète a choisi d'y appliquer. La forme initiale de ce mètre est la suivante : (fā'ilātun fā'ilātun fā'ilun x 2).

Or, le vers d'al-Ḥarrāq prend d'autres formes inconnues du système métrique ḥalilien :

Soit (v. 1) : fā'ilātun fā'ilātun fā'ilun fa'ilun fa'lun

ou bien (v. 2) : fā'ilātun fā'ilātun fā'ilun fā'ilun fa'lun

Il est évident que la composition des pieds de cette manière ne correspond à aucune forme métrique ḥalilienne. Reste à croire que c'est une invention ḥarrāqienne et pourtant ce poème est classé sous le mètre du *ramal tronqué* dans le *dīwān* ; comme pour affirmer sa filiation à la métrique ḥalilienne (bien qu'il y ait une parenté rythmique évidente entre les deux formes métriques). A vrai dire, ce déséquilibre horizontal (au

¹¹³⁵ *Dīwān*, poème 43, vers 1-2, p. 36.

¹¹³⁶ *Idem*, vers 1 et 2, p. 36, Poème : 43.

niveau des hémistiches) dans la métrique traditionnelle n'a pas d'impact négatif sur le rythme du *muwaššah*. Bien au contraire, il nourrit sa mélodie basée sur une composition musicale qui se fie avant tout à la disposition des rimes et à l'écart symétrique des hémistiches les uns par rapport aux autres. La musicalité de ces vers vient justement de ce boitement organisé ; un boitement rythmique engendré par une division inégale mais compensé tout de même par un retour des hémistiches réorganisés selon un schéma particulier et une répétition de strophes qui suivent une disposition identique des rimes.

Par ailleurs, si nous reprenons l'analyse métrique de ces deux vers, nous constatons que si nous répartissons les syllabes des derniers pieds autrement, le vers prendra une forme qui peut l'approcher de la forme traditionnelle ; c'est-à-dire de l'équilibre des deux hémistiches :

fā'ilātun	fā'ilātun	fā'ilātun	mafā'īlun
/ 0 // 0 / 0	/ 0 // 0 / 0	/ 0 // 0 / 0	// 0 / 0 / 0

De cette manière al-Ḥarrāq serait fidèle à la composition d'al-Ḥalīl, où l'organisation des pieds s'accorde avec la structure métrique traditionnelle. On pourrait croire qu'il s'agit ici d'une simple redistribution des pieds dans le vers (deux hémistiches inégaux sont marqués et délimités par la rime). Quant au dernier pied, qui passe de *fā'ilātun* à *mafā'īlun* (c'est-à-dire de [/ 0 // 0 / 0] à [// 0 / 0 / 0]), il n'aurait pas vraiment d'influence sur le temps musical puisqu'il contient le même nombre de syllabes. Nous comprenons donc mieux l'affiliation de cette forme au mètre *du ramal au deuxième hémistiche tronqué* (الرمال المجزوء العجز).

Ce phénomène trouve son explication et sa justification en observant, de plus près, le système syntaxique et phonétique du vers. La structure métrique du poème nous semble beaucoup plus complexe que l'on imagine. Quand on reprend les deux premiers vers, nous constatons que les deux seconds hémistiches contiennent une rime intérieure qui renvoie implicitement à la rime du premier hémistiche. Le poète garde la même forme vocalique en changeant seulement la consonne (*anā / afā*). Cette disposition enrichit l'aspect phonétique :

Zāla 'an qalbī tawalluhu l-fanū wa-ṣafū 'amrī

Cette pratique, c'est-à-dire s'accorder une permission ou une licence métrique, devient plus au moins régulière dans le poème, et donc contraignante. Apparemment ce phénomène était bien fréquent à l'époque d'al-Ḥarrāq et constaté chez d'autres poètes contemporains¹¹³⁸. Ce phénomène était fréquent dans la *poésie de variation* où le poète s'adonnait à des jeux de sonorités qui répondaient au goût de l'époque. Ces pratiques sont, souvent, considérées comme un garant de l'originalité poétique (sur le plan formel bien évidemment) ; une sorte de jeu et de joute poétique.

Au fond, al-Ḥarrāq respectait le rythme prosodique au niveau des éléments syllabiques, tout en changeant la composition du vers (le fait de scinder le vers en deux parties inégales) pour l'adapter aux normes de la récitation ou du chant. De cette manière, il met en valeur la rime qui boucle la fin de chaque vers-hémistiche tout en faisant prévaloir ainsi l'aspect phonétique. Cette pratique était recherchée dans les chants et la déclamation des poèmes et était bien appréciée par le public.

D'autres vers¹¹³⁹ affichent des phénomènes rythmiques similaires dans le poème (43). Or, les déviations rencontrées dans ce poème ne concernent pas un vers ou deux ; mais c'est bien la quasi-totalité du texte qui les subit. Peut-on parler, dans ce cas, d'un mètre *muwallad*¹¹⁴⁰ ? Rien n'est sûr. Le premier hémistiche respecte à la lettre le système ḥalilien justement. Le deuxième connaît des modifications curieuses, mais régulières tout de même ; ce qui montre que le poète était bien conscient de ce procédé.

Dans ce *muwaššah* le poète s'est contenté parfois d'un seul pied dans le deuxième hémistiche. Or, ce qui nous interpelle le plus dans ce *muwaššah* c'est l'utilisation d'un pied qui ne figure pas parmi les unités syllabiques ḥaliliennes. On ne peut pas parler non

¹¹³⁷ *Idem*, p. : 36, poème : 43, p. 36.

¹¹³⁸ Voir dīwān de b. al-Hadj par exemple.

¹¹³⁹ *Idem*, poème : 43.

¹¹⁴⁰ Ce sont d'autres formes métriques inventées à partir de la prosodie traditionnelle et utilisées, plus particulièrement, dans les *muwaššah*-s. Ces nouvelles formes inspirées du modèle ḥalilien ne sont en effet que la version inverse du mètre classique ; comme le *mustafīl* qui n'est autre que la forme inversée du *tawīl* et *mumtadd* qui est aussi une forme inversée du *madīd*.

plus, dans ce cas, d'un *tarfīl* (الترفيل)¹¹⁴¹ dans le premier et le deuxième vers puisque cette licence régulière ('*illa*) ne se pratique que sur le mètre du *kāmil* et du *basīt* ; c'est-à-dire sur les deux pieds *mutafā'ilun* (متفاعلاتن) et *mustaf'ilun* (مستفعلاتن) et non pas sur (*fā'ilātun*) du *ramal*. Ainsi, nous nous retrouvons avec un second hémistiche composé plutôt de deux pieds réduits : (*fā'ilun / fa'ilun*) ou (*fā'ilun fa'lān*) ; sachant que le premiers des deux pieds est souvent atteint du *ḥabn*¹¹⁴². Cela nous rappelle un autre mètre : le *mutadārak*. Il est vrai que ce dernier ne figure pas parmi les mètres recensés par al-Ḥalīl mais il a été annexé par son disciple al-'Aḥfaš et considéré depuis comme étant un mètre traditionnel. Nous pouvons supposer ici, mais avec précaution tout de même, une combinaison de deux mètres ; chose autorisée dans l'art du *tawšīh*.

Ce genre de modifications peut avoir des conséquences rythmiques assez importantes lors d'une déclamation poétique du texte. Il ne s'agit pas ici d'une simple prolongation vocalique ou d'une légère gémiation mais d'une modification qui touche carrément la structure du pied, par la redistribution de ses syllabes ; ou carrément par un rajout ou une suppression. Il faut préciser ici que ces modifications sont d'autant plus importantes puisqu'elles se situent, le plus souvent, dans la *zone rimique*. Cela explique l'importance particulière qu'accordait al-Ḥalīl à cette zone phonétiquement stratégique parce qu'elle est sensible aux changements sonores¹¹⁴³ : une zone qui a un impact direct sur le rythme du mètre.

Du point de vue musical, cette zone rimique constitue la base de la phrase musicale à laquelle les chanteurs consacrent une place de privilège. Si le poète accorde une attention particulière et tant de modifications à cette zone de haute importance rythmique et rimique, c'est bien pour une raison artistique et esthétique. Cette hypothèse est appuyée par le fait que ce changement devient obligatoire pour l'ensemble des pieds situés dans cette zone ; c'est-à-dire qu'il sera pratiqué sur tous les *ḍarb-s* (dernier pied du deuxième hémistiche). Autrement dit, cette déviation ne

¹¹⁴¹ Une permission métrique régulière et permanente '*illa* qui consiste à rajouter une syllabe longue (*sabab léger*) à la fin du schème (*ḍarb* ou '*arūd*) ; elle ne concerne cependant que le mètre du *kāmil* et celui du *basīt*.

¹¹⁴² Retranchement de la deuxième lettre de la syllabe longue qui se situe au début du pied.

¹¹⁴³ C'est ce que la théorie ḥalilienne a appelé les '*illas*. Contrairement au *ziḥāfs*, les '*illas* sont pratiquées tout au long du poème.

constitue nullement un cas isolé, mais bien une pratique régulière et consciente, donc volontaire de la part du poète.

Parmi les spécificités qui caractérisent la poésie d'al-Ḥarrāq, nous rencontrons souvent la fréquence des consonnes muées et la richesse des voyelles longues. C'est le cas du *muwaššah* 45 qui commence ainsi :

¹¹⁴⁴ قبل خمر الذنآن والكروم والعصز
Qabla ḥamri d-dinān wa-l-kurūm wa-l-‘aṣrī
 fā ‘ilātun fā ‘ilātun fā‘ilān maf‘ūlun
 / 0 // 0 / 0 // 0 0 / 0 // 0 0 / 0 / 0 / 0

Ce poème est catégorisé dans les poèmes *du ḥafīf tronqué* dans le *dīwān*. Or, en examinant la structure syllabique nous nous rendons compte que la scansion des vers nous pose un sérieux problème d'ordre métrique. Ce vers affiche une discordance syllabique qui ne correspond pas à la prosodie ḥalilienne et qui ne trouve pas non plus son explication et sa justification dans la licence régulière ('illa) du *ḥadaq*¹¹⁴⁵ ; car cette dernière ne s'applique, selon la méthode ḥalilienne, que sur le mètre du *kāmil* !

Si, par ailleurs, nous considérons ce mètre comme étant un *du ramal tronqué* (مجزوء الرمل), les changements consisteraient donc à transformer *fā‘ilātun* [/0//0/0] à *fā‘ilān* [/0//00], avec l'application du *taš‘īl* (تشعيث) ; c'est-à-dire transformer (*fā‘ilātun*) à (*maf‘ūlun*). Or, la permission du *taš‘īl* n'est autorisée, selon la conception métrique d'al-Farāhidī, que dans le mètre du *ḥafīf* ou du *muḡtatt*. Si nous tenons donc à justifier cette déviation selon la conception stricte de la métrique traditionnelle, nous nous retrouvons inévitablement dans une impasse.

En effet, cette forme a interpellé les métriciens contemporains comme Kamal Abu Dib qui s'interroge dans sa *Structure rythmique de la poésie arabe* sur la nature et l'origine rythmique de cette forme, sur sa complexité et surtout sa fréquence dans

¹¹⁴⁴ *Dīwān*, p. : 38, poème 45, vers : 1.

¹¹⁴⁵ C'est une 'illa par retranchement ; elle consiste à supprimer l'imabe de la fin du pied et qui ne concerne que le mètre du *kāmil*. Ainsi *mutafā‘ilun* se transforme en *fa‘lun*. Là encore, un autre problème surgit du fait que le choix d'al-Ḥalīl pour ce pied prend la forme suivante *mustaf‘i-lun* : c'est-à-dire que ce mètre est composé de (syllabe longue + trochée + syllabe longue) ce qui fait que nous n'avons pas d'iambe à la fin du pied.

plusieurs mètres. Il est évident que cette forme branle une règle d'or dans la théorie d'al-Ḥalīl : chaque pied doit comporter une syllabe-noyau ; soit un *watid maḡmū'* (--0) soit un *watid mafrūq* (-0-). Ces deux noyaux semblent être complètement absents dans la forme de (-0-0-0)¹¹⁴⁶.

A notre avis, de tels phénomènes métriques ne pourraient être expliqués que sous un angle musical puisque ce genre poétique cède lui-même aux règles des chants et de la psalmodie. Les poètes se voient donc contraints de se plier aux règles de la séquence musicale qui dicte ses propres lois mélodiques, et qui répond, sans doute, aux formes modales de la musique arabo-andalouse.

Nous nous rendons compte ici du primat du rythme sur le mètre. Le poète entend davantage la spontanéité du rythme musicale et ouvre un espace de liberté mélodique quand cela est confronté à la rigidité de la métrique traditionnelle.

Se permettre ce genre de licences dans le mètre de *ramal* était, nous semble-t-il, dans le but d'augmenter le nombre des phonèmes quiescents dans le texte. Cela permet d'alléger, de nuancer et d'animer le rythme pour qu'il corresponde à la mélodie associée aux paroles chantées ou psalmodiées.

Pour mieux cerner les profits de cette pratique, nous transmettons la scansion de ce vers aux sons rythmiques et musicaux :

*qabla ḥamri ddinān wa-l-kurūm wa-l- 'aṣri*¹¹⁴⁷

La scansion métrique de ce vers se réalise de la manière suivante :

/ 0 // 0 / 0 // 0 0 / 0 // 0 0 / 0 / 0 / 0

Quant à sa forme musicale , ce serait plutôt la formule suivante :

tan tatan tan tanān¹¹⁴⁸ tan tanān tan tan tan

¹¹⁴⁶ Kamāl Abū Dīb, *A propos de la structure rythmique de la poésie arabe*, op. cit., p. 384.

¹¹⁴⁷ *Dīwān*, p. : 38, poème : 45, vers 1.

Nous constatons que le nombre des consonnes se limite à 13 lettres dotées d'une voyelle courte. Alors que les voyelles longues et les lettres quiescentes (phonèmes qui allègent le rythme) s'élèvent à 12 ; une fréquence inconcevable dans la métrique traditionnelle.

Par ailleurs, dans d'autres compositions, al-Ḥarrāq a choisi une forme poétique engageant un procédé rhétorique connue dans l'art d'ornement qu'on appelle *taḍmīn* (citation ou emprunt littéraire). Nous n'allons pas nous attarder sur cette figure de style car nous la traiterons et l'analyserons de manière détaillée dans le prochain chapitre. En effet, le *taḍmīn* constitue une sorte d'intertextualité qui façonne une forme poétique à laquelle les critiques vont donner le nom de *malā'ib*. Ce terme est donc attribué à un poème composé en arabe littéral en cinq vers-parties *aštār* (أشطار), dont les deux derniers sont empruntés d'un autre poème célèbre.

Selon Ibn Ḥaldūn, l'auteur d'al- *malā'ib* doit intégrer un vers d'un autre poète en y rajoutant trois parties de sa propre composition, sur le même mètre et la rime du premier hémistiche. Cela donne au final une stance de cinq parties-hémistiches *aštār* : les quatre premiers se concluent avec la même rime ; quant au cinquième vers-hémistiche, il partage sa rime avec le dernier hémistiche (le cinquième) des autres strophes.

Nous retrouvons cette forme poétique dans trois compositions d'al-Ḥarrāq ; les poèmes (17), (28) et (36)¹¹⁴⁹. Le premier commence ainsi (sur le mètre du *basīt*) :

ليس الصّيام عن الصّهباء يمنعي لأنّني قد خلعتُ في الهوى رَسني

وملئتُ عن كلّ شيءٍ دونها حسن (لو كان لي مُسعد بالراح يُسعدني

لما انتظرت لشرب الرّاح إفتارا)

Laysa ṣ-ṣiyāmu mina ṣ-ṣahbā 'i yamna 'unī li- 'annanni ḥala 'tu fī l-hawā rasanī

Wa-miltu 'an kulli šay'in dūnahā ḥasanī (law kāna lī mus 'idun bi-r-raḥī yus 'idunī

*Lamā ntaẓartu li-šurbi r-rāḥi 'ifṭārā*¹¹⁵⁰

¹¹⁴⁸ Dans cette forme al-Ḥarrāq a utilisé ce qu'on appelle, dans le langage prosodique, le *tasbīg* : il a rajouté une lettre quiescente à la dernière syllabe longue du *ramal* dont le dernier pied a été retranché.

¹¹⁴⁹ Voir aussi *Azhār r-riyād* d'al-Maḥarrī, tome : 1, p. : 179-183 et p. : 319.

*Le jeûne ne m'interdit guère la boisson*¹¹⁵¹
*Alors que j'ai perdu, en amour, ma raison*¹¹⁵²
Exceptée elle, nul autre ne me comble de joie
(Eussé-je un compagnon avec qui je bois
Que je n'aurais attendu celui qui me sert)

Le deuxième commence ainsi (sur le mètre du *kāmīl*) :

شرف بوصولك أو بوصفك شئني ودراك دُلِّي في الهوى وتلهفي
 ففنائِي فيك ليس عني يختني (قلبي يحدِّثني بأنك متلفي
 روعي الفداء عرفت أم لم تعرف)

ṣarafun bi-waṣlika am bi-waṣfika šanafti wa-darāka dullī fi l-hawā wa-talahhufti

Fa-fanā'ī fīka laysa 'annī yaḥtafti (qalbī yuḥadditunī bi-annaka mutlīfī)

*(rūḥī l-fidā'u 'arafta 'am lam ta'rifī)*¹¹⁵³

Honoré par ta vue ou par ta description
Perplexe ! Vois-tu ?! et humilié de passion
Mon extinction en Toi n'est plus une discrétion
(Mon cœur m'informe que tu es ma destruction
*Sacrifié ! Que tu l'ignores ou tu le connaisse)*¹¹⁵⁴

Le deuxième poème débute par le quintil suivant (sur mètre du *ḥafīf*):

¹¹⁵⁰ *Dīwān*, vers 1, 2 et 3, poème 17, p. 21.

¹¹⁵¹ Les spiritueux. *Ṣahbā'* rougeâtre (الصهباء) est une couleur du vin qui vire vers le rouge et garantit sa qualité supérieure.

¹¹⁵² En arabe le vocable trilitère (رسن) désigne la corde. Ce mot prend donc le sens de la raison par extension ; c'est-à-dire ce qui tient l'homme au raisonnement.

¹¹⁵³ *Dīwān*, vers 1, 2 et 3, poème 28, p. 26.

¹¹⁵⁴ Comme dans le poème (17), le poète fait recours à une figure d'embellissement concrète (المحسنات اللفظية) et plus particulièrement ce qu'on appelle (التضمين) qui consiste, comme nous l'avons expliqué plus haut, à intégrer certains vers d'un autre poète dans sa poésie pour des raisons esthétiques. Le deuxième hémistiche du deuxième vers et le *qufl* (القفل) avec lequel on clôt la strophe (autrement dit le quatrième et le cinquième *ṣatr* des trois quintils de notre traduction) constituent les trois premiers vers d'un poème d'Ibn al-Fāriḍ.

الزم الصبر إن تعشقت حسناً وارتضيه ولو تهشمت بينا
 وإذا بُحت بالصَّباية قانا (إن شكوت الهوى فما أنت منا)
 (أخمل الصَّدَّ والجفا يا مُعنى)

'ilzami ṣ-ṣabra 'in ta'aš-šaḡta ḥusnā wa-rtaḏīhī wa-law tahaššanta baynā
 Wa- 'iḏā buḥta bi-ṣ-ṣabābati qulnā ('in šakawta l-hawā fa-mā 'anta minnā
 'iḥmili ṣ-ṣadda wa-l-ḡafā yā mu'annā)¹¹⁵⁵

Patience ! Si tu te passionnes pour l'agrément

Admets-le même si tu fonds d'éloignement

Si tu révèles tes maux d'amour ou en souffres

(Nous dirons : si tu pleures, tu n'es plus des nôtres

Accepte oubli et ingratitude ô souffrant)

Les deux derniers vers-hémistiches (mis entre parenthèses) constituent un vers dans le poème originel. Cette technique aspire peut-être à attirer l'attention de l'auditeur en partageant avec lui une connaissance commune : le vers emprunté censé être connu par l'auditeur. En plus de son aspect esthétique phonétique, la notion du *taḏmīn* constitue une ruse rhétorique ; une astuce discursive qui invite l'auditeur à participer au chant suivant le rite du *samā'*. Cela confirme une autre caractéristique du *muwaššah* : inviter l'auditeur à contribuer à ce rituel artistique.

Nous avons relevé jusque-là quelques-uns des phénomènes qui caractérisent la structure interne des *muwaššah*-s ḥarrāqiens. En ce qui concerne les mètres utilisés, nous constatons deux particularités concernant le choix des mètres utilisés dans sa production de variation :

1- D'abord, al-Ḥarrāq n'a utilisé que des mètres aux caractères légers dans ses

¹¹⁵⁵ *Idem*, vers 1,2 et 3, poème 36, p. 31.

compositions du *muwaššah*: *ramal*, *ḥafīf*, *muḥalla‘ al-basīṭ* et *rağaz*¹¹⁵⁶. Notons bien que ces mêmes mètres sont composés exclusivement de pieds suivants : *mustaf‘ilun*, *fā‘ilātun*, *fā‘ilun* et *fa‘ūlun*. Premier constat concernant ces pieds : ils n’associent jamais trois voyelles courtes successives dans leur forme originale (comme c’est le cas du *kāmil* et du *wāfir* par exemple). Et puis les licences métriques occasionnelles *ziḥāf*-s -qui permettent l’adjonction de trois voyelles courtes- ne sont pas admises ici ; bien au contraire, le poète a eu recours au rajout des phonèmes quiescents (par les licences permanentes ‘*illa*-s) et à la suppression des voyelles courtes comme nous avons pu le constater dans le *muwaššah* (44) sur le mètre du *rağaz*.

/ 0 / 0 / 0 / 0 / 0 0 / 0 / 0 / 0 / 0 0
 Tan tan tatan tan tātān tatan tatan tan tātān

Dans ce poème, Al-Ḥarrāq ne rassemble que rarement deux voyelles courtes dans chaque *branche*-hémistiche (*guṣn* ou *simṭ*). De manière générale, chaque voyelle courte est précédée ou suivie soit d’une lettre quiescente soit d’une voyelle longue. Par ailleurs, la succession de trois voyelles courtes est inexistante dans ce poème, pourtant autorisée théoriquement dans la structure métrique traditionnelle. Cette technique offre à la poésie d’al-Ḥarrāq une animation dans le rythme assurée et appuyée par les voyelles longues qui donnent une certaine musicalité aux vers ; une musicalité engendrée par l’effet des prolongations vocaliques.

2- Deuxièmement, al-Ḥarrāq adopte un seul (le même) mètre dans chaque *muwaššah*. Il ne mélange jamais les mètres dans les couplets (*qufl*-s) et les vers (*dawr*-s) du même poème, chose pourtant courante et phénomène répandu dans l’art du *muwaššah*. Il est possible qu’al-Ḥarrāq évite ce genre de mélange entre les mètres pour ne pas nuire à la régularité rythmique du poème. De ce fait, tous les poèmes d’al-Ḥarrāq sont isométriques. Cela montre que, malgré les licences qu’il s’est permises, al-Ḥarrāq respecte et demeure fidèle à la forme rythmique traditionnelle.

¹¹⁵⁶ Ce choix correspond au choix de l’ensemble des auteurs du *muwaššah* et trouve son explication dans la nature de ces mètres qui conviennent au chant et au *samā‘*.

En observant ces résultats nous pouvons conclure qu'al-Ḥarrāq ne cherchait pas vraiment à transgresser les principes de la métrique traditionnelle dans sa globalité et que la plupart des modifications constatées étaient plutôt occasionnelles et passagères. En revanche, quand il s'agit de la zone rimique la pratique des licences devient régulière et systématique pour des raisons que nous avons mentionnées et expliquées plus haut. Tout en intervenant sur la métrique traditionnelle, le poète respecte au fond le rythme conventionnel. En choisissant ces nouvelles formes, le poète aspirait vers une poésie qui trouve une correspondance entre le temps musical et le rythme poétique. Autrement dit, il cherchait une conciliation entre les principes de la musique et la métrique ḥalilienne pour réaliser ainsi l'art du *samā'*.

Il est important de préciser ici qu'al-Ḥarrāq ne s'est pas intéressé -ou du moins n'a pas utilisé- les nouveaux mètres inventés par les auteurs du *muwaššah* et qu'on appelle les *mètres inventés* (*al-buhūr al-muwallada*)¹¹⁵⁷ comme *al-mustatīl*¹¹⁵⁸, *al-mumtadd*¹¹⁵⁹, *mutawaffir*¹¹⁶⁰ ou d'autres encore. Al-Ḥarrāq a peut-être suivi, dans ce choix, les traces des grands maîtres et poètes soufis comme b. 'Arabī et b. al-Fāriḍ.

Par ailleurs, une constatation concernant le choix des mètres utilisés pour les *muwaššah*-s nous a interpellés et a suscité en nous une vive curiosité. Nous avons recensé plus haut huit mètres utilisés dans le *muwaššah*-s d'al-Ḥarrāq : *ramal*, *ḥafīf*, *muḥalla' du basīt* et *rağaz*. A priori, tous ces mètres devraient être d'une simplicité rythmique qui correspond aux chants et à la musique. Or, un de ces mètres bafoue cette thèse : c'est le *muḥalla' du basīt* (مخلع البسيط). Ce dernier est un mètre hétérométrique parce qu'il est composé de trois pieds complètement différents : *mustaf'ilun* [/0/0/0], *fā'ilun* [/0//0] et *fa'ūlun* [//0/0]. Cela nous incite à chercher la raison derrière ce choix pour expliquer l'intégration de ce mètre dans la composition du *muwaššah*.

¹¹⁵⁷ Ces mètres inventés n'ont pas été pris au sérieux par la plupart des critiques au début car ils ne respectent pas les la forme des mètres traditionnels

¹¹⁵⁸ Mètre inventé par les poètes du *muwaššah* andalous. A l'inverse du *tawīl*, ses pieds se composent ainsi : *mafā'ilun fa'ūlun mafā'ilun fa'ūlun* × 2.

¹¹⁵⁹ Un autre mètre inventé par les auteurs du *muwaššah* andalous, il est constitué des pieds inversés du *madīd*, de la manière suivante : *fā'ilun fā'ilātun fā'ilun fā'ilātun* × 2.

¹¹⁶⁰ Ce nouveau mètre est composé d'un nouveau schème (*fā'ilātuka*). Or, la succession de ses pieds engendre un rythme qui ressemble beaucoup au mètre du *wāfir*.

En relisant et en scandant les trois poèmes composés sur ce mètre, nous avons découvert l'existence d'un pied utilisé dans le *muwaššah* (48) qui nous a ouvert une piste vers une justification et une explication qui pourrait justifier ce choix. Le vers en question est le suivant :

وصار عندي من العجائب وجودُ مزَّةٍ عنكم صبرُ

*Wa-šāra 'indī mina l-'ağā'ib wuğūdu mar'in 'ankum šabar*¹¹⁶¹

*Comment pourrais-je donc garder en conscience
Qu'en Votre absence on eut encore patience*

La scande de ce vers se fait de la manière suivante :

mutaf'ilun / fā'ilun / fa'ūlun mutaf'ilun / maf'ūlun / fa'ū

Nous constatons ici que le poète a remplacé le deuxième pied du deuxième hémistiche (*fā'ilun*) par (*maf'ūlun*). Cela veut dire que le poète a rajouté une consonne sourde (ou une voyelle longue) dans la deuxième syllabe.

En effet, cette opération a déjà été constatée chez d'autres poètes et plus particulièrement chez Miḥyār ad-Daylamī (?/m.1037) qui a fortement influencé l'art du *muwaššah* en al-Andalus. La fréquence de *maf'ūlun* à la place de *fā'ilun* dans les *muwaššah*-s de Miḥyār a été constatée par Dannay qui a mené une étude concernant le mètre du *muḥalla' al-basīt* et qui l'a intitulée « *Le Muḥalla' du basīt n'est pas du basīt* »¹¹⁶². Selon lui, cette forme métrique paraît plus proche du *rağaz* si nous considérons que *maf'ūlun* émerge à la base de *mustaf'ilun*.

On est donc en présence d'une affaire de rythme avant toute chose. Ce dernier se forme au moment de la création poétique de manière spontanée. Le rythme dans le texte poétique est considéré selon Meschonnic est considéré comme « *un mouvement, un non un compte. Etymologiquement, un flux. La métrique est un moyen de mesurer ce flux et*

¹¹⁶¹ *Dīwān*, vers : 12, poème : 48, p. : 40.

¹¹⁶² Muḥammad Dannay, *Le Muḥalla' du basīt n'est pas du basīt : enquête sur l'identité musicale d'un mètre qui a perdu son identité à partir du recueil de Miḥyār ad-Daylamī*, Magazine de la faculté des lettres de Fès, numéro 10/1980, p. : 19.

une mesure de ce flux. C'est toute l'histoire de la notion de rythme qui explique la fusion jusqu'à ne plus faire la différence entre ces deux notions distinctes, le rythme et sa mesure »¹¹⁶³.

Cela nous rappelle la notion de rythme comme l'ont imaginée Héraclite et Benveniste : « Le rythme se manifeste et se définit "en l'organisation de tout ce qui est en mouvement, par rapport à l'organisation formelle des choses fixes" »¹¹⁶⁴. De cette manière, si nous considérons le rythme comme un élément basé, dans son aspect concret, sur un mètre, il gardera toujours cette marge de liberté qui émane d'un flux incontrôlable. D'ailleurs, cela explique les nombreuses licences répertoriées par al-Ḥalīl parce qu'elles sont fréquentes ; et d'autres cas non répertoriés car ils sont moins fréquents, voire exceptionnels.

Il faut noter ici que le mètre du *muḥalla' al-basīt* représente un cas particulier dans la prosodie arabe, à commencer par son nom qui le désigne comme *tiré* du *basīt* sans lui appartenir. En effet, l'étude de Dannay à propos de ce mètre repose sur une autre analyse plus ancienne réalisée par Hāzim al-Qarṭağannī. Ce dernier considère le mètre du *muḥalla' al-basīt* non pas comme un *dérivé* du *basīt*, mais comme une structure rythmique à part entière. Selon lui, cette structure rythmique est constituée de quatre fois le pied : *mustaf'ilātun*¹¹⁶⁵. Il est tout à fait judicieux de prendre en compte cette proposition originale puisqu'en reprenant la forme initiale de ce mètre et en y introduisant une consonne sourde nous obtenons la forme utilisée par les poètes (*mutaf'ilun / maf'ūlun / fa'ūlun x 2*). Cette dernière n'est autre que la forme proposée par al-Qarṭağannī lui-même¹¹⁶⁶ :

$$\begin{aligned} \text{mustaf'ilun / maf'ūlun / fa'ūlun} &= \text{mustaf'ilātun / mustaf'ilātun} \\ /0/0//0 /0/0//0 /0//0 &= /0/0//0/0 /0//0/0//0 \end{aligned}$$

¹¹⁶³ H. Meschonnic, *Traité du rythme*, op.cit., p. 24.

¹¹⁶⁴ *Idem*, p. 26.

¹¹⁶⁵ H. Al-Qarṭağannī, *Minhāğ al-bulağā'*, p. 238.

¹¹⁶⁶ Hāzim nomma ce nouveau mètre *al-lāḥiq* (le joignant) parce qu'il rejoint les autres mètres reconnus officiellement.

De cette façon nous nous retrouvons face à une forme isométrique ; c'est-à-dire face à un mètre composé du même pied : *mustaf' ilātun*. Ce dernier aspect soutient notre hypothèse sur le choix isométrique d'al-Ḥarrāq dans la composition de ses *muwaššah*-s, sachant que les textes de genre poétique sont destinés justement à être moulés dans les séquences d'une musique aux rythmes réguliers : la musique arabo-andalouse.

Nous déduisons de là qu'au fond, ce mètre est d'une régularité simple contrairement à ce que l'on peut croire au premier abord dans sa forme prosodique didactique classique.

Nous constatons, par la même occasion, que l'utilisation du pied *maf' ūlun* enrichit le mètre d'une lettre quiescente ou d'une voyelle longue ; cela couvre le rythme d'une musicalité remarquable. En effet, cette pratique épargne ce mètre d'une succession de deux pieds réunis (2 *watid maġmū'*) étant donné que la succession des voyelles courtes pourraient avoir des conséquences non appréciées sur un mètre tronqué puisqu'elles alourdisent inévitablement son rythme.

Enfin, la formation du pied *maf' ūlun* sera soit le résultat d'un rajout d'une lettre quiescente à (*fā' ilun*) -comme c'est le cas ici- ou résultera de la suppression de cette dernière comme nous l'avons mentionné plus haut dans le mètre du *ḥafīf* ; sachant que ce pied figure dans le quatrième cas des '*arūd*-s du *basīt* : '*arūd maqtū'a*¹¹⁶⁷ qui prend la forme suivante (*mustaf' ilun / fā' ilun / maf' ūlun*).

De toutes ces constatations, nous déduisons que les modifications qui ont touché la forme métrique n'atteignent pas le fond rythmique. L'utilisation même du terme *muwallad* prouve que ces nouveaux mètres proviennent et émergent des 16 mètres et cèdent au fond au système structurel fondé par al-Ḥalīl b. Aḥmad¹¹⁶⁸.

Par ailleurs, en observant bien ces nouveaux mètres, nous nous rendons compte qu'ils ne sont autres que des formes métriques émanant des *cercles* ḥaliliens. Il est vrai que ces mètres que l'on a appelés *muhmala* ne sont pas attestés dans l'héritage poétique

¹¹⁶⁷ Qat ' consiste en la suppression de la troisième lettre du *watid* réuni (*maġmū'*) et de la voyelle de la deuxième lettre ; ce qui transforme (*mustaf' ilun*) à (*maf' ūlun*) pour le mètre du *basīt*.

¹¹⁶⁸ Dans son étude sur (البنية الإيقاعية للموشحات الأندلسية) « La Structure rythmique des *muwaššah*-s andalous », 'Abd al-Ilah Kanafāwī démontre, dans ses recherches, comment les mètres utilisés dans les *muwaššah*-s andalous découlent tous du système prosodique classique.

jahilite ; or, ils découlent du même système métrique proposé par al-Ḥalīl. Autrement dit, les *mètres engendrés* restent en harmonie avec la conception rythmique d'al-Ḥalīl et en cohésion avec l'héritage poétique et musical arabe.

Par ailleurs, et d'un point de vue musical cette fois-ci, le pied *maf'ūlun* correspond aux rythmes mélodiques traités par les musicologues de l'époque comme Abū Naṣr al-Farābī et Ṣafīyy ad-Dīn al-Armawī. Selon ces deux derniers, le rythme du *basīt* dans la musique correspond à la succession des syllabes longues (*sabab-s ḥafīf-s*) dans la prosodie d'al-Ḥalīl ; c'est-à-dire :

tan tan tan tan tan tan
- 0 - 0 - 0 - 0 - 0 - 0

La même formule métrique prends un autre rythme dans un autre style mélodique qu'est le *qā'im wa niṣf* –très utilisé également dans l'interprétation des poèmes d'al-Ḥarrāq. Tout en conservant la même forme métrique du *mīzān* (mode musical), cette formule métrique pourrait prendre une forme rythmique différente et moins monotone que l'exemple précédent :

tik tik dum dum / tik dum
- - 0 0 / - 0

La composition mélodico-rythmique nous montre ici la raison de cette nomination qui vient de la nature du système rythmique lui-même : un tour rythmique suivi d'un demi. De cette composition métrique émerge un tour rythmique répétitif mais animé par le *demi* qui varie ses temps, évitant ainsi la monotonie mélodique.

De cette manière, al-Ḥarrāq réalise, non sans difficulté, une équation entre poésie et musique : il a exploité intelligemment les licences prosodiques pour alléger (ou animer) le rythme de ses *muwašṣaḥ-s*. En ayant recours à cette technique, al-Ḥarrāq manie les éléments métriques en faveur d'un rythme harmonieux afin de mieux adapter ses textes poétiques aux systèmes modales de la musique arabo-andalouse.

Ainsi, nous pouvons dire que la production poétique d'al-Ḥarrāq dans l'art du *muwašṣaḥ* consiste à créer de nouvelles formes métriques tout en respectant le fond

rythmique traditionnel. Ce processus se résume en deux caractéristiques majeures : d'abord l'utilisation des mètres plutôt simples pour assurer une mélodie pure et ensuite, intervenir sur leur système métrique avec des initiatives personnelles pour animer leur rythme et éviter une éventuelle monotonie qui peut se dégager des mètres isométriques. Cela révèle le génie poétique et l'esprit musical du poète : faire valoir la pureté du rythme tout en l'animant avec des spécificités métriques pour convenir ainsi aux chants mystiques.

Outre le *muwaššah*, le *dīwān* d'al-Harrāq contient un troisième genre poétique qu'on appelle l'art du *zağal*. Par ces caractéristiques esthétiques, ce dernier rentre également dans le même cas de figure poétique auquel on a consacré ce chapitre : c'est-à-dire la *poésie de variation*. Le *zağal* partage avec les deux formes poétiques précédentes (*muwaššah*-s et *muḥammas*-s) les mêmes spécificités majeures qui caractérisent cette *poésie de variation* : un rythme animé et une géométrie phonétique variée et bien organisée.

Comment le texte du *zağal* se distingue-t-il alors des autres formes de la *poésie de variation* et comment fonctionnent ses éléments distinctifs ?

2) Les spécificités rythmiques et linguistiques du zağal

a) Le lien du zağal avec l'ar du *tawšīh*

Le *zağal* a été souvent présenté comme un poème strophique dialectal. Comme le *muwaššah*, les théoriciens associent sa naissance au chant en terre d'al-Andalus. Ce lien étroit entre le *zağal* et le chant est mentionné déjà chez b. Manzūr dans son *Lisān al-'Arab* où il a lié une qualité de la voix à la notion du *tarab* dans le *zağal*¹¹⁶⁹. Le nom signifie littéralement « émouvoir par la voix ». Poème en langue dialectale et pièce chantée. Ce terme apparaît dans la civilisation d'al-Andalus¹¹⁷⁰. À première vue, le lecteur pourrait confondre le *zağal* avec le *muwaššah* si ce n'était son langage dialectal. Cependant, en creusant un peu plus dans ses éléments constitutifs, cette impression initiale s'avère aussitôt hâtive et simpliste. Si le *zağal* partage la même forme poétique et les mêmes schémas phonétiques avec les formes de la *poésie de variation*, il s'en distingue par bien d'autres caractéristiques qui font sa spécificité dans cette poésie. En effet, en analysant les caractéristiques spécifiques du *zağal* nous nous rendons compte que son système métrique et rythmique est bien plus complexe et qu'il ne s'agit pas ici d'un simple choix de langage.

b) Le zağal et la question du langage

Le mot *zağal* en langue arabe signifie, comme nous l'avons mentionné plus haut, *son* et *voix*. Cela justifie en quelque sorte le lien étroit qui existe entre cet art poétique et la musicalité de ce genre poétique¹¹⁷¹. La plupart des critiques et chercheurs en la matière affirment que la création de ce genre poétique vient du *muwaššah* lui-même. Une idée peut soutenir cette théorie : le *muwaššah* andalou se termine toujours avec une *ħarġa*¹¹⁷² écrite le plus souvent en dialecte local et parfois même en langue romane. À en croire cette thèse, la seule distinction entre le *zağal* et le *muwaššah* serait le langage ; étant donné que le langage du *zağal* se libère de la grammaire canonique pour se

¹¹⁶⁹ Ibn. Mazūr, *Lisān al-'Arab*, op.cit., p. : 302.

¹¹⁷⁰ Ch. Poché, *Dictionnaire des musiques et danses traditionnelles de la Méditerranée*, éd. Fayard, Paris, 2005, p. : 404.

¹¹⁷¹ Y. I. Badi', (المعجم المفصل) *Le Dictionnaire détaillé*, éd. Dār al-kutub al-'ilmiyya, 1^{ère} édition, Beyrouth, 1991, p. 250.

¹¹⁷² La dernière partie du poème strophique.

rapprocher du dialecte. Autrement dit, le *zağal* est un *muwaššah* utilisant un langage plus simple et libéré des notions linguistiques du *fushā* comme les signes désinentiels. Le reste des caractéristiques semblent être communes : un rythme varié, des rimes multiples ainsi que sa convenance au chant. Dans sa fameuse *Introduction*, Ibn Ḥaldūn met en exergue cette différence entre les deux formes : « *Quand le muwaššah est répandu dans l'ensemble du territoire andalou, grâce à sa finesse, sa composition minutieuse et ses paroles bien ciselées, les classes populaires l'ont pris pour modèle tout en s'exprimant avec leur dialecte sans se soucier du langage, c'est ainsi qu'ils ont créé un art appelé zağal...* »¹¹⁷³. A en croire ces mots, le langage dialectal serait la marque majeure de cet art. Dans cette conception, le *muwaššah* se situerait alors entre la *qaṣīda* et le *zağal* ; c'est-à-dire qu'il formerait une passerelle entre la poésie classique et la poésie populaire. Le *zağal* se voit ainsi comme une continuité de la *qaṣīda* en quelque sorte, tout en sortant partiellement de la forme traditionnelle pour intégrer des expressions en dialectes. Angel Gonzales se montre favorable à cette idée en confirmant que

*Le zağal et le muwashshah en effet sont le même art, seulement on nomme le zağal la version populaire qui opte inéluctablement le dialectal comme langage d'expression. On le chanterait dans les rues. En revanche, le muwashshah s'exprime en arabe littéraire d'où son nom justement. Par ailleurs, nous pourrions dire que le terme muwashshah se dit pour le zağal raffiné qui utilise la langue littéraire ou qui est composé dans un style supérieur à celui des zağals*¹¹⁷⁴.

Les propos de Gonzales montrent deux choses : d'abord, que la différence entre le *muwaššah* et le *zağal* est essentiellement une question de choix de langage, ce qui permet aux classes populaires de chanter leur joie et d'exprimer leurs sentiments avec aisance. La deuxième remarque concerne l'utilisation d'un langage nuancé. Nous pourrions comprendre par là qu'il est question du *taznīm*, c'est-à-dire de l'introduction du dialecte dans les *muwaššah*-s ou de l'utilisation de l'arabe littéraire dans le *zağal*. Les deux procédés sont déconseillés et non appréciés par les critiques et les théoriciens arabes -excepté le cas de *ḥarġa* dans le *muwaššah* bien évidemment. Les chercheurs – les anciens comme les modernes- insistent sur le fait que chaque genre poétique doit

¹¹⁷³ *Histoire des idées andalouses*, « *Tarīḥ al-fikr al-andalusī* » ; op.cit., p. : 143.

¹¹⁷⁴ Voir *Kunnāsh al-Hāyek*.

garder sa spécificité linguistique qui constitue en quelque sorte sa propre identité générique. Saadane Benbabaali revient, dans l'ouvrage collectif *L'Histoire de la littérature arabe moderne* »¹¹⁷⁵, sur l'apparition et les spécificités linguistiques et métriques de genre poétique tout en le mettant dans son contexte historique et en l'assimilant à l'art du *malḥūn* :

...la poésie dialectale traditionnelle au Maghreb est généralement dite *malḥūn* / *mālḥūn*, de *lahn* (faute de langue), du fait qu'elle n'observe pas les flexions casuelles et modales. S'affranchissant de probables origines andalouses, le *malḥūn* se développe comme un art indépendant à partir du XVI^e siècle, principalement au Maroc (Fès, Meknès, Tétouan) et dans l'Oranie, dans une langue moyenne où les influences bédouines se font sentir. Cette emprunte à la poésie classique nombre de ses clichés lexicaux, tout en suivant la morphologie et la phonologie dialectale. La métrique, rigoureusement codifiée, a fait l'objet de nombreux débats quant à sa nature syllabique, accentuelle ou quantitative, l'hypothèse purement syllabique ne pouvant être défendue¹¹⁷⁶.

Compte tenu de son langage « courant » et « familier » ; voire même « vulgaire » dans certains cas, le *zağal* sera mis à l'écart dès ses premières apparitions. Or, il trouvera un succès dans les milieux populaires avant de s'intégrer timidement -comme le *muwašṣaḥ*- dans le milieu artistique. C'est ainsi que le *zağal* commence à attirer l'attention des critiques et susciter leur curiosité. Malgré les propos thématiques et langagiers légers ou allégés du *zağal*, nous ne pouvons pas mettre son discours en opposition avec le texte littéraire. Ce genre reste, du moins, considéré comme une littérature orale. Les auteurs de ce genre poétique prétendent utiliser un langage plus abordable pour une catégorie moins cultivée ; ils cherchent donc à établir une communication avec un public plus large. Cette aisance prétendue dans le langage du *zağal* ne signifie en aucun cas la banalité. Il est vrai qu'on oppose souvent le langage du *zağal* à l'arabe littéraire. Or, le dialecte utilisé dans les textes du *zağal* « n'est pas un langage d'une classe populaire inférieure, mais un langage supérieur au langage des enseignants même, puisque les poètes du *malḥūn* utilisent souvent les mots littéraires

¹¹⁷⁵ *L'Histoire de la littérature arabe moderne*, tome I (1800-1945), p. : 609.

¹¹⁷⁶ Cf. A. Tahar, *La poésie populaire algérienne (melḥūn), rythme, mètre et formes*, 1975.

sur un ton dialectal »¹¹⁷⁷. On ne peut donc pas considérer le langage du *zağal* comme un langage du dialecte quotidien. En effet, ce langage est extrait de la langue littéraire ; autrement dit, il se situe à mi-chemin entre *fushā* et *dāriğa*. La spécificité du *zağal* réside dans son aspect phonétique qui est plus léger en évitant les déclinaisons, et dans ses formules syntaxiques plus simples. De manière générale, le discours du *zağal* s'est libéré des règles strictes de la grammaire canonique. Tous ces facteurs ont fait de ce langage un langage mitigé qui a engendré un *dialecte soutenu* si nous pouvons l'appeler ainsi. Un *dialecte soutenu* sans doute, mais vecteur d'images émergentes de la mémoire populaire commune. Cela dit, le langage dialectal demeure variable et temporel, quoique majoritairement compréhensible de son époque.

L'art du *zağal* n'est donc pas une littérature triviale ni une poésie banale, mais une sorte de création populaire qui regorge de goûts et de sentiments exprimés dans un langage simplifié ouvert à toutes les classes populaires. Nous pouvons décrire le langage du *zağal* comme un langage *courant soigné* ; c'est-à-dire littéral débarrassé de déclinaisons. En s'exprimant dans un *dialecte soigné*¹¹⁷⁸ l'auteur du *zağal* tente d'exploiter le rythme et les images d'un langage parlé plus familier destiné au grand public. Cela rappelle, sans doute, le projet de l'inventeur de cet art ; l'andalou Ibn Quzmān¹¹⁷⁹.

Cette spécificité linguistique caractérise l'ensemble des textes du *zağal* dans ce *dīwān*. En lisant ces textes, nous nous rendons compte de la simplicité du vocabulaire et de l'aisance de la syntaxe versées dans des formules courantes tirées du *fushā*. Il existe sur le plan linguistique quelques légères modifications qui différencient le langage du *zağal* de celui du *fushā* ; ils se résument, généralement, dans la suppression des déclinaisons grammaticales et l'abondance des consonnes muettes et des voyelles longues. On a là un élément qui caractérise le fonctionnement prosodique dans le texte du *zağal*,

¹¹⁷⁷ Abbas al-Jirari, *Al-Qaṣīda*, op.cit., p. 78.

¹¹⁷⁸ Les auteurs du *zağal* se voient souvent obligés d'adapter leur langage à la *fushā* ou du moins de s'y approcher pour plusieurs raisons : d'abord pour ne pas s'enfermer dans un dialecte local restreint ce qui limiterait la diffusion de leur poésie et puis pour profiter de la richesse lexicale et sémantique de la *fushā* justement.

¹¹⁷⁹ Poète cordouan (1078-1160), il a composé la poésie traditionnelle mais il est surtout considéré comme l'inventeur de l'art du *zağal* par les anciens critiques. Quoiqu'il en soit, il demeure l'illustre auteur de ce genre poétique.

qui se distingue radicalement du système métrique qui a toujours marqué le texte du *muwaššah* et, bien avant celui de la *qaṣīda*.

La distinction entre le texte du *muwaššah* et le texte du *zağal* serait-elle vraiment un simple choix de langage ?

Rien n'est moins sûr ! Là, encore une fois, il est important d'évoquer la question du rythme qui s'impose avec insistance en analysant le système métrique du *zağal*. En effet, ce dernier -le texte du *zağal*- dispose d'une autre forme de composition rythmique, différente et indépendante du système métrique classique (le système conçu par al-Farāhidī et sur lequel on compose le *qaṣīd* et un grand nombre du *muwaššah*-s).

Il est donc nécessaire de relever d'abord les spécificités linguistiques de ce genre poétique et d'opter pour une autre méthode pour l'analyse métrique de ses textes pour mieux saisir leurs esthétiques rythmiques.

c) Spécificités rythmiques du *zağal*

En étudiant la métrique de la poésie traditionnelle et celle du *muwaššah* nous avons constaté que toutes les deux sont régies en fonction du système prosodique ḥalilien. Malgré quelques dépassements métriques -que nous avons rencontrés au fur et à mesure de notre analyse et que nous avons essayé de justifier rythmiquement- : il s'avérait, qu'au fond, le poète respectait la prosodie classique. Le système rythmique du *zağal* quant à lui ne cède pas aux lois de la métrique traditionnelle¹¹⁸⁰.

Il est vrai qu'à première vue, la forme du *zağal* nous donne l'impression qu'il s'agit d'une simple version dialectale du *muwaššah*. En effet, la structure strophique et rimique du *zağal* est presque identique à celle du *muwaššah*. Comme ce dernier, le *zağal* est composé de strophes qu'on appelle *markiz* suivi de *branches* (*ğuṣn-s*)¹¹⁸¹. Or, sa structure prosodique n'entretient aucun lien avec la métrique ḥalilienne. Dans son ouvrage *Al-Qṣīda*, Muḥammad al-Fāsī pense: « *qu'il n'y a aucun rapport entre le malḥūn et les mètres d'al-Ḥalīl qui se révèlent, malgré leur variété rythmique, très*

¹¹⁸⁰ Il faut tout de même signaler qu'au début le *zağal* ne se distinguait des autres genres poétiques que par l'utilisation d'énoncés non déclinés (voir : *La Littérature arabe en al-Andalus*, d'Abde Aziz Atiq ; p. : 410). Safiy d-Dīn al-Ḥilliyy dans son *al-'Āṭil al-Ḥālī* affirme que le *zağal* se composait sur les mètres d'al-Ḥalīl ; et seul le langage diffère (p. : 17-18).

¹¹⁸¹ Chaque *branche* se constitue de trois hémistiches *maṣārīṭ* (مصاريع) ou plus.

simples parce qu'ils sont basés sur les deux hémistiches composés de pieds : sabab-s, watid et fawāṣil qui forment, selon leur emplacement et leur nombre, les schèmes spécifiques à chaque mètres »¹¹⁸². Les vers dans le texte du *zağal* sont composés sur un rythme régulier quantitatif et se terminent avec des rimes souvent identiques.

Sur le plan formel, on distingue, en principe, quatre catégories du *zağal* :

- 1) *Mubayyat* : la forme la plus proche de la poésie traditionnelle ;
- 2) *Maksūr al-ğanāḥ* : (texte à l'aile brisée) basé sur la ligne poétique ;
- 3) *Muštāb* : qui est libéré du rythme ou plutôt composé sur un rythme très varié.
- 4) *Sūsī* : qui serait l'équivalent de la poésie du vers libre, *an-naṭr al-fannī*. En effet, ce dernier prend souvent une forme narrative.

Dans le cadre de notre étude de la poésie d'al-Ḥarrāq, seul le premier cas nous intéresse. Cette catégorie représente la forme la plus organisée et la plus rythmée des formes du *zağal*. Elle est, par conséquent, la forme la plus proche de la poésie arabe classique.

Au premier abord du texte, nous pourrions croire que le poème du *zağal* est basé sur un simple système d'unités syllabiques qui ne connaît pas la complexité du pied métrique. Or, cette impression est aussitôt balayée quand on mène une lecture approfondie de ses compositions et une analyse attentive du fonctionnement rythmique dans le texte du *zağal*. Ce faisant, l'idée d'*unité phonétique* (*maqṭa' ṣawī*) nous semble la plus adaptable à ce genre poétique pour une raison simple : il respecte les caractéristiques phonétiques de la langue arabe d'où émerge le dialecte en question. Il est vrai que le fonctionnement métrique du *zağal* ne connaît pas la complexité structurelle qui caractérise le système ḥalilien ; Néanmoins, il y a une prise en compte des voyelles longues et des voyelles courtes qui se succèdent dans une interaction codifiée et permanente. C'est cette particularité phono-linguistique donc qui impose une métrique basée sur l'unité phonétique, et non pas une simple composition syllabique basée sur un système quantitatif.

A partir de là, il faut observer le système interne de cet art en tant que structure musicale qui engage plus le rythme que la métrique. Un système qui attribue à l'oralité

¹¹⁸² Abbas al-Jirari, *al-Qṣīda*, *op.cit.*, p. : 133.

et à ses qualités phonétiques une priorité ; d'où l'importance des signes diacritiques dans les textes du *dīwān*¹¹⁸³.

L'analyse des spécificités métriques et rythmiques du *zağal* nous amène à l'idée que ce genre poétique –avec ses variétés phonétiques et rythmiques– convient parfaitement au chant soufi. Les auteurs du *zağal* traduisent un choix rythmique spécifique qui révèle leur goût pour la musique car ils « ont des schèmes spécifiques sur lesquelles ils composent leur poésie ; et elles sont basées sur la mélodie et le rythme »¹¹⁸⁴. Ce sont ces textes de *zağal* chantés que l'on appelle *malhūn*.

Comme le *muwaššah*, le poème du *zağal* serait composé pour être chanté. D'ailleurs, ce genre poétique était souvent associé aux chantres soufis et aux séances du *samā'* dans les confréries mystiques d'al-Andalus et du Maghreb. Le but du poète serait donc, comme c'est le cas pour le *muwaššah*, d'adapter sa poésie au chant comme l'affirme 'Abbas al-Jirārī : « *Il est évident que le poème du zağal, comme tous les arts poétiques folkloriques, est lié au chant. En outre, quand le poème compte des centaines de vers, il devient un texte à réciter lors des occasions religieuses et en particulier pendant la fête de la naissance du Prophète* »¹¹⁸⁵. Iḥsān 'Abbās défend également la même idée dans ses recherches sur « *L'Histoire de la pensée andalouse* » quand il : « *estime que le besoin populaire au chant est la cause première de la création de cet art (...) au départ, le zağal était une chanson populaire, née elle-même d'un doublage dans la langue arabe en al-Andalus ensuite elle s'est divisée en deux langues : une dialectale et l'autre écrite* »¹¹⁸⁶.

Il était d'usage que la déclamation du *zağal* soit accompagnée d'instruments musicaux à vent comme la flute, le luth ou encore d'instruments de percussion comme le tambour. Le chanteur entame le chant avec le *markiz*, qui constitue une sorte de refrain ; l'équivalent d'un *qufl* dans le texte du *muwaššah*. Il enchaîne ensuite avec un

¹¹⁸³ C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Ben Ḥāğ as-Sullamī a insisté sur l'utilisation des signes diacritiques dans l'ensemble du *dīwān*. A l'exception du texte coranique, cette opération reste rare dans la production écrite arabe. Nous l'avons compris, munir le texte des signes diacritiques s'effectue dans le but d'assurer une lecture phonétiquement correcte surtout en ce qui concerne les textes du *zağal* qui peuvent poser des difficultés de prononciation pour ceux qui ne sont pas habitués à ce genre de dialecte.

¹¹⁸⁴ *Idem*, 256.

¹¹⁸⁵ S. Al-Ḥlū, *Les Muwaššah-s andalous*, éd. Dār maktabat al-ḥayāt, Beyrouth, (s.d.), p. 36.

¹¹⁸⁶ I. Abbās, (تاريخ الفكر الأندلسي) « Histoire de la pensée andalouse », op.cit., p. 76.

couplet *maqṭū'a* avant de reprendre le *mari* ; accompagné cette fois-ci des voix des spectateurs présents. Cet esprit d'échange spontané crée une symbiose entre le chanteur et les auditeurs. Encore une fois, la rime qui sert de repère pour les vers-hémistiches, annonce la fin du *simṭ* pour attirer l'attention des auditeurs et les inviter à participer au chant et à répéter le *markiz* avec le chanteur. Le principe du '*itrāb* n'est évidemment pas exclu du l'art *zağal* puisqu'il se base sur les mêmes éléments phono-émotionnels que ceux du *muwaššah*.

d) *Les qualités rythmiques du zağal ḥarrāqien*

Il est vrai qu'en tant que « composante essentielle du langage, le rythme ne peut donc pas être réservé à un type de discours »¹¹⁸⁷. Le rythme est présent dans tout type de discours et tout genre littéraire. Le langage du *zağal* dispose également d'un système rythmique qui émane de sa particularité prosodique mais qui cède en même temps aux spécificités de chaque dialecte. Or, « Le problème de la définition du système métrique et de l'organisation formelle de la poésie populaire arabe (et plus spécialement celle de l'Afrique du Nord et de l'Espagne musulmane) a, par le passé fait l'objet de nombreux travaux »¹¹⁸⁸. Cela dit, les textes du *zağal* gardent un lien étroit avec le rythme global du *dīwān* et reste en harmonie avec le rythme des autres genres poétiques.

Voyons donc comment se manifestent les spécificités rythmiques du *zağal* et ses particularités dues à sa structure plus au moins syllabique.

En creusant plus en profondeur dans le système métrique du *zağal* ḥarrāqien, nous nous rendons compte d'une musicalité qui émane des spécificités phonétiques dialectales. Contrairement au système métrique traditionnel, -fondé sur une combinaison de pieds variables et interactifs-, le texte du *zağal* se caractérise par un système syllabique assonant. L'analyse rythmique de ces textes exige donc une connaissance des caractéristiques phonétiques du dialecte sur lequel il a été composé. D'ailleurs, c'est sur cet aspect phonétique que se base sa scansion prosodique : une scansion partitive qui paraît en effet plus simple, comparée à la structure métrique

¹¹⁸⁷ *Traité du rythme*, op.cit., p. 4.

¹¹⁸⁸ M. Yelles-Chaouche, *Le Hawfi : poésie féminine et tradition orale au Maghreb*, éd. Office des Publications Universitaires, Alger, 1990, p. 69.

traditionnelle. Dans certain cas, il faut même prendre en compte l'intonation des syllabes émergeant du langage dialectal.

De cette manière, le *mubayyat* peut prendre plusieurs formes métriques selon le choix du poète. Ce dernier peut également créer un nouveau mètre à condition que tous les vers du poème s'accordent sur le même mètre choisi. Nous comprenons par-là que le *zağal* est fondé avant tout sur l'harmonie rythmique des vers et non pas sur un mètre prédéterminé au préalable. De ce fait, ce genre poétique jouit d'une vaste variation au niveau des rythmes et des sonorités « puisque le poète a la liberté d'inventer le rythme parce qu'il est à la fois poète et compositeur »¹¹⁸⁹. Cette qualité permet à l'auteur du *zağal* d'explorer une multitude de possibilités métriques et lui ouvre la porte à de nouvelles formes rythmiques. Et ce sont ces dernières qui lui donneront sa spécificité musicale et son identité générique.

Pour percevoir concrètement le fonctionnement rythmique du *zağal*, nous proposons de scander une composition d'al-Ḥarrāq pour relever quelques-unes de ses caractéristiques rythmiques. Pour ce faire, nous allons nous reposer sur le modèle des *unités phonétiques*, comme nous l'avons expliqué plus haut, car il est considéré comme le modèle le plus adapté à la scansion des sons de la langue arabe¹¹⁹⁰. Prenons par exemple le premier vers du poème (55) :

صافي الحبيب تظفر بابدیع نوارو وتحوز من بهاء إيمارا

*ṣāfi l-ḥbīb tezfar b-bdī' nwārū w-thūz mn bhāh 'īmārā*¹¹⁹¹

/0/0 0/00 /0/0 00/00 0/0/0 / 0/00 /0 0/00 /0/0/0

Avant de passer à l'analyse de l'*unité phonétique*, observons d'abord les qualités rythmiques du langage courant. Le premier constat dans les textes du *zağal* arabe est, bien évidemment, l'abondance des consonnes muettes et des voyelles longues. La présence de consonnes aux voyelles courtes (*ḥurūf mutaḥarrika*) quant à elles restent minimales comparées à un texte de la *qaṣīda* et relativement moins fréquente que dans le

¹¹⁸⁹ *Idem*, 134.

¹¹⁹⁰ 'Abd al-Qādir Fitas, (التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري) *At-Taškīl al-fannī li-š-Ši'r al-malḥūn al-ğazā'irī*, éd. Dar Hūma, Alger, 2014. p. 196.

¹¹⁹¹ *Dīwān*, vers : 1, poème 55, p. : 44.

texte du *muwaššah*. Cette qualité est liée principalement au registre dialectal de la langue qui allège les accents et diminue les voyelles courtes en remplaçant très souvent les consonnes diacritiques par des consonnes muettes. Il faut, tout de même préciser à ce propos que certains accents que nous avons désignés par (0) ne sont pas vraiment des lettres apocopées (*hurūf sākina*). Ces consonnes ne sont ni tout à fait des consonnes diacritiques ni des lettres quiescentes : phonétiquement, elles se prononcent plutôt entre les deux. Ainsi, elles prennent donc la forme d'une voyelle courte allégée dans le langage dialectal.

Ce phénomène linguistique est dû souvent à la suppression d'une consonne comme c'est le cas de la consonne ' (ء) qui a disparu du début du mot *nwārū* (نوارو) dans l'exemple précédent. Ce dernier a perdu, dans ce poème, la première consonne avec son signe diacritique *a* (أ), ainsi que la dernière lettre diacritique remplacée par le prolongement de l'avant-dernière voyelle. C'est ainsi que nous obtenons *nwārū* (نوارو) au lieu de *'anwāruhū* (أنواره). De cette façon, l'aspect métrique passe de [/ 0 / 0 / / 0] *mustaf'ilun* à [0 / 0 / 0] *f'ūlun*. Ce dernier pied ne peut pas être reconnu dans la métrique d'al-Ḥalīl puisqu'il commence par un phonème quiescent : une forme inacceptable dans l'arabe littéral.

Il n'est pas sans intérêt de mentionner à ce propos un autre exemple assez fréquent dans les *zağals* de ce *dīwān* : le cas de la préposition *fī* [/ 0] dont la prononciation se transforme en *f* [0] dans le langage courant. Dans le même cas de figure, nous constatons que le pronom relatif *alladī* (الَّذِي) [/ 0 // 0] devient *llī* [0/0] (اللي) ; allégé par la suppression d'une consonne. De cette pratique nous obtenons donc un texte riche en phonèmes quiescents. Ces derniers se multiplient en dépit de consonnes diacritiques qui se font plus rares. Il faut préciser ici que de cette même opération découle un autre phénomène intéressant, à savoir : les phonèmes quiescents deviennent des voyelles longues et ce, plus particulièrement dans la zone rimique. De manière générale, nous constatons que le nombre de voyelles longues et les consonnes quiescentes dépassent largement les consonnes aux signes diacritiques. Rappelons que les voyelles longues offrent aux énoncés une musicalité explicite, d'où l'aspect chantant de certains dialectes. Cela confirme ce que nous avons mentionné plus haut : al-Ḥarrāq cherche constamment à enrichir ses poèmes de voyelles longues pour favoriser leurs sonorités. Nous comprenons mieux la fréquence importante des voyelles longues et des lettres

quiescentes ; un phénomène qui ne peut être qu'un atout pour la poésie chantée puisqu'il allège les sonorités et rend le rythme plus animé.

Prenons, à titre d'exemple, les premiers vers du poème 62 :

كُلِّي فَوْجُودَكَ غَيَّبُو عَنِّي يَا سَيِّدِي رِضَاكَ

Kullī fa-wǧūdak ḡybū 'annī yā sīdī rḍāk

/0/0 /0/0/0 /0/0 /0/0 /0 /0/0 /00

2 + 3 2 + 2 + 1 + 2 1

وَعُشَانِي جُودَكَ وَالْإِحْسَانَ اللَّيِّ ظَاهِرَ فِيكَ

Wa-ḡṣānī ḡūdak wa-l-ḥsān 'illī zāhr fīk¹¹⁹²

/0/0/0 /0/0 /0/0/0 /0/0 /0/0 /00

3 + 2 3 + 2 + 2 + 1

Nous constatons bien que la scansion de ces vers est basée sur un ensemble syllabique, ou disons plutôt sur des *unités phonétiques*¹¹⁹³ ; et non pas sur une composition structurale des pieds. Le comptage de ces unités nous donne 5/8 dans chaque vers ; et ce jusqu'au dernier vers du poème. Cela offre un aspect plus organique à la composition métrique : on y voit une certaine lucidité rythmique différente de la complexité structurelle des pieds traditionnels.

Enfin, nous attirons l'attention du lecteur sur un point que nous avons avancé au début de cet exemple : le rôle primordial qu'exerce la rime sur la construction du rythme du *zağal*. La césure (5/8) est délimitée par une rime intérieure. Cela engendre des vers-hémistiches inégaux quoique disposés de manière symétriques. Cette forme strophique n'est autre que l'une des formes suivie dans le *muwaššah*.

Ce qui peut être considéré comme un déséquilibre horizontal (au niveau des hémistiches) n'est en fin de compte qu'une apparence. En effet, ce déséquilibre horizontal contribue même à une forme esthétique qui trouvera son équilibre au niveau

¹¹⁹² *Idem*, vers : 1 et 2, poème 62, p. : 49.

¹¹⁹³ Terme, parmi d'autres, inventé par les analystes pour faciliter l'analyse du mot au chercheur, voir *Madḥal 'ilā aṣ-Ṣawtiyāt, introduction à la phonétique*, p. 83.

vertical sur l'ensemble du poème¹¹⁹⁴. Mieux encore, cette pratique correspondra aux séquences des chants auxquelles les textes du *zağal* sont destinés préalablement.

Un autre poème de *zağal* illustre bien cette simplicité rythmique émanant justement d'un langage assonancé. Il s'agit ici d'un texte célèbre, interprété et chanté fréquemment dans les sphères élitistes des confréries mystiques, lors des grandes occasions ; mais aussi sur les scènes des festivals. Ce *šurl* (شُغْل) ou *šan'a*¹¹⁹⁵ est connu du grand public ; il doit son succès à ses qualités sonores mais aussi grâce à son langage aisé.

Voici donc dans la première strophe de ce poème¹¹⁹⁶ qui suit, nous le voyons bien, une disposition rimique bien précise :

نلتُ ما نويثُ لَمَّا رأيتُ حَبِيَّ
 وذاتي رأيتُ
 ماذا لي ونا مهجورُ وأنا الحبيبُ
 وسرِّي عَنِّي مستورُ وهو قريبُ
 لله يا صاح انظُرْ ذا الأمر العجيبُ

Niltu mā nawayt lammā ra'aytu hibbī

Wa-dātī ra'ayt

māḍā lī wa-nā mahğūr wa-'anā l-ḥabīb

wa-sirrī 'annī mastūr wa huwwa qarīb

*li-llāh yā šāḥ nzur ḍā l-'amr l-'ağīb*¹¹⁹⁷

Je résolu le dilemme

En voyant Celui que j'aime

¹¹⁹⁴ Une forme poétique connue dans d'autres poésies du monde, comme l'alternance entre le pentasyllabe et l'heptasyllabe dans la métrique française.

¹¹⁹⁵ Deux termes musicaux qui désignent un poème (*muwaššah* ou *zağal*) interprété selon le système modal de la musique arabo-andalouse.

¹¹⁹⁶ *Dīwān*, poème : 54, vers : 1-5, p. : 43.

¹¹⁹⁷ *Dīwān*, vers : 1/5, poème 54, p. : 43.

*En me voyant moi-même
Qu'ai-je ? Suis-je l'abandonné
Alors que je suis l'Aimé
Mon secret m'est donc privé
Et pourtant il fut tout près
Par Dieu regarde, ô mon cher !
Qu'elle est étrange cette affaire !*

Les voyelles longues et les consonnes quiescentes ne se font ni rares ni discrètes dans ce poème. Cela offre au rythme une musicalité évidente et laisse entendre une certaine animation organisée. L'auditeur arabe ne peut qu'apprécier la mélodie de ces paroles mélodieuses et goûter au rythme entêtant qui émane à la fois de la douceur des consonnes (*l, n, m, y...*), de la succession des syllabes légères, de l'enchaînement et de l'agencement des lettres quiescentes et des voyelles longues.

De manière générale, l'auditoire cède aussitôt à l'indicible émotion et entre en euphorie en se laissant emporter ainsi par l'effet des mots, du rythme et de la musique. Cela provoque ce que nous avons appelé plus haut la notion du *ṭarab*. Ce phénomène est engendré lors de l'écoute des belles paroles et de la musique raffinée.

Ce sont donc plus des éléments phonétiques et rythmiques que métriques qui caractérisent le *zağal* d'al-Ḥarrāq. Cependant, il est important de souligner à ce propos le lien du *zağal* avec la métrique d'al-Ḥalīl. La rupture n'est pas catégorique. Malgré cette liberté rythmique apparente dont jouit le texte du *zağal*, nous ressentons une certaine parenté implicite entre ce dernier et la métrique ḥalilienne dans ces textes. Ce lien est dû, sans doute, à la nature des syllabes longues et courtes semblables au système des pieds dans la métrique proposée par al-Farāhidī. Cette ressemblance resserre le lien et crée une cohérence entre les textes du *zağal* et les autres formes poétiques du *dīwān*.

Le lien du *zağal* et du *muwašṣaḥ* avec la musique et le chant s'avère indéniable. D'ailleurs, c'est le chant et la musique qui caractérisent la *poésie de variation* et la distinguent de la poésie traditionnelle : al-*qaṣīd*. Même si cette dernière émerge également de la tradition orale et que certains de ses textes sont sujets au chant ; elle était toujours considérée comme un sujet de déclamation de belles paroles. La *qaṣīda* possède sa

propre mélodie sans forcément recourir à une interprétation musicale ; et une simple déclamation suffisait pour mettre en avant ses qualités phono-rythmiques sans faire appel au chant.

L'apport des poètes mystiques, comme le fameux al-Šuštari¹¹⁹⁸ et bien plus tard d'Al-Mağdūb¹¹⁹⁹ et de Muḥammad al-Ḥarrāq, à l'art du *zağal* est incontestable. En dépit de son aspect formel simple et léger, le texte du *zağal* regorge de signes et de codes mystiques. Ce langage d'apparence simple dissimule tant de réflexions savantes et de conceptions profondes qui ont incontestablement enrichi l'héritage poétique mystique.

3) Qualité et disposition des rimes dans la poésie strophique:

Introduction

Nous avons montré dans le premier chapitre comment la rime constitue dans la poésie traditionnelle un élément fort intéressant. Les théoriciens lui ont accordé un espace non négligeable dans la science de la prosodie arabe : elle est, selon les mots de b. Rašīq : « l'associée de la métrique dans l'art de la poésie »¹²⁰⁰. Elle occupe la deuxième partie de la prosodie arabe ; raison pour laquelle les titres de ces traités prennent souvent la formule suivante : *'ilm al-'arūḍ wa l-qawāfī* (science de la métrique et des rimes)¹²⁰¹.

Nous avons vu également que la rime dans la poésie classique arabe est répétitive et identique à la fin de chaque vers ; elle prend ainsi une position verticale. Ce faisant, le poète se voit obligé de répéter le même phonème, en guise de repère phonétique, pour conclure la séquence métrique en beauté et annoncer le début d'une nouvelle séquence en rythmant la cadence. Cette technique facilite la réception grâce à une mélodie répétitive et une rime facilement repérable à audition.

¹¹⁹⁸ Poète andalou et grand soufi (1212-1269) considéré par les critiques comme le premier à utiliser le *zağal* dans le domaine de la mystique : il s'adressait à un large public et touchait les cœurs autant que les esprits. Il chantait ses propres textes dans les souks et sur les esplanades, accompagné de ses disciples.

¹¹⁹⁹ Poète soufi marocain d'une grande popularité, il vécut au 16^{ème} siècle (1504-1565). Ses paroles sont toujours vivantes dans le quotidien marocain ; il est cité sous forme de proverbes.

¹²⁰⁰ Ibn Rašīq al-Qayrawānī, *Al-'Umda*, éd. Dār Šādir, Beyrouth, s.d. p. : 132.

¹²⁰¹ Toutes les références traditionnelles ont consacré un chapitre à part entière pour l'étude de la rime, de sa nature et ses dispositions.

En ce qui concerne la *poésie de variation*, la disposition et la qualité des rimes prennent une autre dimension esthétique. Lors de notre analyse des nouvelles formes poétiques, nous avons pu constater comment la métrique et, par conséquent, le rythme ont connu une variation importante par rapport à la poésie traditionnelle. Le rôle de la rime suivra -avec les mêmes circonstances que pour le rythme- une évolution imposée par la forme strophique de ces poèmes ; cela reflète un nouveau goût et un nouveau mode de vie. Dorénavant, le rôle de la rime sera déterminant au sein du texte poétique. Mieux encore, la rime deviendra l'élément de base à partir duquel les poètes composeront leur *poème de variation*. Il faut croire b. Ṭabāṭabā qui dit que le poète : « s'efforce d'attribuer aux rimes les énoncés qui leur sont nécessaires, sans se soucier d'agencer le poème ou d'ordonner ses registres thématiques »¹²⁰². A ce propos b. Rašīq souligne également que « certains poètes préparent une liste de mots au préalable ; ils sélectionnent ensuite ceux qui correspondent à son sujet pour en garder à la fin que les meilleurs ». Dans ce même contexte, il juge qu'« il est bon que le poète ne compose pas de vers sans connaître sa rime »¹²⁰³.

Nous allons, à présent, essayer d'étudier les qualités des rimes et leurs dispositions dans la *poésie de variation* dans le recueil d'al-Ḥarrāq pour mieux comprendre l'importance de sa contribution à la nouvelle composition rythmique et son influence sur les sonorités du poème.

Si la rime dans la poésie classique française se définit par la répétition phonique à la fin du vers et qui va de la dernière voyelle accentuée à celle qui la suit compte tenu d'une disposition particulière (plates, embrassées et croisées) ; celle de la poésie arabe semble plus complexe. Dans la structure rimique arabe, il faut distinguer deux choses : d'abord, le *rawiyy* (الرّويّ) qui représente la lettre consonantique répétitive, identique à la fin de chaque vers ; c'est-à-dire la consonne finale d'appui. Il faut préciser ici que le nom du poème, dans la poésie traditionnelle prend généralement le nom de la consonne rimique comme titre : on dit par exemple *tā'iyyah* pour un poème rimé en *t*¹²⁰⁴.

¹²⁰² Bencheikh, *Poétique arabe*, op.cit., p. : 167.

¹²⁰³ Ibn Rašīq, *Al-'Umda*, op.cit., p. : 181.

¹²⁰⁴ Certains poème sont devenus célèbres par leur rime ; comme *lāmiyyat al-'Arab* de Šanfarā .

Et puis on a la *qāfiya* qui représente une partie sonore qui s'étale sur plusieurs lettres : avant et après le *rawiyy*. Les théoriciens de la prosodie arabe se partagent pour la définition de la rime. Al-Aḥfaš (?/m. 793), disciple d'al-Ḥalīl, définit la *qāfiya* tout simplement comme le dernier mot du vers¹²⁰⁵. Or, la définition la plus convenante et la plus exacte, semble-t-il, serait celle d'al-Ḥalīl. Selon ce dernier, la rime se compose « d'une lettre quiescente qui doit toujours la terminer, de la lettre mue qui la précède, d'une autre lettre quiescente et de la voyelle brève qui précède celle-ci »¹²⁰⁶. Pour Ibn Ṭabāṭabā la *qāfiya* est construite sous la forme d'un schème à la fin du vers tel que : *fā'il ; fi'āl ; maf'al ; fa'il ; fa'ala ; fa'l* ; ou bien *fu'ayl*¹²⁰⁷.

Ces définitions nous semblent bien différentes de la nature morphologique de l'homophonie dans la poésie européenne. Selon Henri Morier la rime se compose de : « l'homophonie, de la dernière voyelle accentuée du vers, ainsi que des phonèmes qui, éventuellement, la suivent »¹²⁰⁸.

Distinguer ces deux aspects d'unités sonores, qui occupent une zone stratégiquement sensible dans le vers, s'avère d'autant plus importante dans la poésie arabe qui attribue une attention particulière à la zone rimique. Si le *rawiyy* reste aisément repérable grâce à son élément phonétique répétitif et identique, la *qāfiya* quant à elle fournit un élément sonore plus discret et plus influent. Autrement dit, si le *rawiyy* constitue un repère phonétique qui délimite de manière concrète la fin des vers -ou plus précisément la fin des hémistiches dans le cas de la *poésie de variation-*, la *qāfiya* offre quant à elle une charge sonore plus importante parce qu'elle contribue à sa manière aux qualités phonétiques et influence concrètement le système rythmique du poème. La *qāfiya* prend une forme d'un pied métrique identique à la fin de chaque vers.

Il faut préciser ici que l'élément phonique commun qu'on appelle *rawiyy* est toujours consonantique dans la poésie arabe et ne peut être vocalique comme c'est le cas dans la poésie française (sauf dans des cas rarissimes et très exceptionnels). La

¹²⁰⁵ Cette définition a été rejetée par les auteurs de la métrique arabe parce qu'elle manque d'exactitude.

¹²⁰⁶ H. Coupry, *Traité de la versification arabe*, op.cit., p. 142.

¹²⁰⁷ Ibn Ṭabāṭabā, *Iyār aš-ši'r*, édition critique de 'Abbās 'Abd as-Sātir, éd. Dār al-kutub al-'ilmiyya, Beyrouth, 1982, p. :133.

¹²⁰⁸ H. Morice, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, p. 78.

voyelle de la consonne (le signe désinentiel) du *rawiyy* qu'on appelle *mağrā* doit être identique également, sinon le poète tombe dans l'un des défauts de la *qāfiya*. Il s'ajoute à cela une autre contrainte qui qualifie la rime de la poésie traditionnelle arabe : la rime doit être au moins suffisante. Dans le cas d'une rime consonantique apocopée *qāfiya muqayyada*, souvent le poète s'engage à adopter le même signe désinentiel (une voyelle longue) qui précède cette consonne ; cela lui permet de décharger son souffle avant de s'arrêter sur la consonne muette du *rawiyy* dotée d'un *sukūn*.

Si nous observons la rime dans la *poésie de variation*, nous constaterons que les rimes fonctionnent différemment sur plusieurs aspects : variété et disposition. En effet, la rime dans la *poésie de variation* jouit d'une nouvelle liberté certes, mais d'une liberté contraignante tout de même comme nous allons le voir plus tard. Elle devient même un élément central dans le poème pour contribuer ainsi à la structure phonique, rythmique et sémantique du poème. Dans ce genre de poésie on a souvent l'impression que le poète commence par la fin ; c'est-à-dire par rassembler et disposer ses rimes¹²⁰⁹.

Le caractère variant du phonème rimique dans la *poésie de variation* va briser la monotonie phonétique produite par la répétition d'un son uniforme à la fin du vers. En plus de ses qualités phonétiques, la rime dans ce genre poétique esquisse un scriptural perçu visuellement par le lecteur et qui peut atteindre la pureté, traduisant une exigence liée au désir classique d'une rime qui satisfait aussi bien l'oreille que l'œil¹²¹⁰. Cela était sans doute le fruit d'une expérience produite dans une société lettrée qui associe la lecture à l'écriture. On est en présence d'un nouveau public aux goûts raffinés et dotée, sans doute, d'une culture musicale précieuse.

C'est bien ce phénomène qui accentue l'influence de la rime dans la *poésie de variation* et qui lui attribue un statut primordial dans la constitution de son rythme. Il est important d'insister ici sur le fait que la rime dans les *muwaššah*-s et les *zağal*-s conclut chaque hémistiche-branche ou *simt*¹²¹¹. Ainsi, le poète intensifie la fioriture rimique à la

¹²⁰⁹ Plusieurs critiques soulignaient cette pratique chez les poètes et plus exactement les auteurs du *muwaššah*. Voir à titre d'exemple b. Rašīq dans son '*Umda*.

¹²¹⁰ Une rime bien recherchée dans le *muwaššah* et qui concerne aussi bien l'orthographe que la prononciation.

¹²¹¹ Alors que dans la poésie traditionnelle cela se limitait, souvent, au premier vers et qu'on appelle *at-taṣrī'*, qui sert à prévaloir les sonorités que le poète a choisies et prévenir l'auditeur de la nature de la rime au premier abord.

fin des vers-hémistiches (*ṣadr*) et (*‘ağuz*). Les rimes prennent une disposition plus variées encore dans les poèmes aux branches multiples (*aštār/ağṣān*)¹²¹². Il est évident que ce rapprochement et cette variation organisée accélèrent le rythme du poème. Ce dernier prend un aspect plus vif et plus coloré. Nous avons vu, dans le premier chapitre, comment la longueur du vers pouvait avoir un impact direct sur la musique du poème, influence et affecte de manière évidente et systématique la structure rythmique du vers. Ainsi, la musique de *ṭawīl*, par exemple, composé de huit pieds (*fa’ūlun mafā’īlun x 4*) reste distinguée de celle du *mağūz’ ramal* (un autre mètre tronqué) composé de quatre pieds seulement : *fā’ ilātun / fā’ ilātun x 2*).

C’est peut-être ce lien étroit entre le *rythme* et la *rime* qui explique, la raison pour laquelle Du Bellay a, souvent, confondu les deux notions dans sa « Défense, et illustration de la langue française » en 1549¹²¹³. Le lien entre mètre et rime semble étroit et l’enjeu rythmique réciproque.

Si le poète s’engage à adopter une rime pour chaque hémistiche-branche, le jeu de sonorités se fera plus prononcé, la mélodie plus accentuée et le rythme plus clair grâce à la répétition organisée des phonèmes qui délimitent des hémistiches-branches, généralement courts. Les exemples ne manquent pas dans le *dīwān* d’al-Ḥarrāq. Prenons à titre d’exemple le *muwašṣaḥ* (42) :

قسماً بمن سما فوق سما إذ سرى من بيته في الغلس

*Qasaman bi-man samā fawqa samā*¹²¹⁴ *id sarā min baytihi fi-l-ğalast*¹²¹⁵

La rime s’alterne à la fin des vers-hémistiches *aštār* (أشطار), considérés comme une unité de base dans le texte du *muwašṣaḥ*. Ainsi, la disposition de l’élément phonétique final dans cette nouvelle organisation textuelle prend, souvent, la forme d’une rime croisée :

.....samā

¹²¹² C’est ce qui donne la particularité de *taštīr* au *muwašṣaḥ* comme nous l’avons mentionné plus haut.

¹²¹³ *Traité du rythme*, p. 11.

¹²¹⁴ Le deuxième lexème homophone *samā* «سما» ciel sans *hamza* (ء) est une licence graphique et sonore qu’accorde la poésie arabe pour des raisons esthétique (alléger le mot en le terminant avec une voyelle longue) et métrique afin que cela corresponde à la mesure du pied et surtout au *rawiyy* de la rime choisie.

¹²¹⁵ *Dīwān*, p. : 35, poème, 42, vers, 1

.....*ġalasī*

.....*qisamā*

.....*jarasī*

Il est évident que cette réduction de l'espace temporel entre les rimes dans le texte de *muwaššah* rend son rythme plus clair. Les rimes varient selon une disposition prédéfinie. Les deux premiers hémistiches se terminent avec un même *rawiyy*¹²¹⁶, le *mīm* (m). Les deux seconds hémistiches partagent également le même son du *rawiyy* : le phonème *sīn* (s).

Plus qu'une simple répétition sonore qui conclut et délimite le vers, la rime dans la *poésie de variation* prend parfois la forme d'une homophonie restreinte, ou plus exactement, une paronomase *ġinās ġayr tāmm* (جناس غير تام). Ce procédé rhétorique est, à la base, une figure de style classée dans les figures de fioriture concrète, mais il est également exploité ici comme une technique rimique. Cette technique se réalise principalement dans le passage d'un mot à un autre par la permutation d'un phonème. C'est-à-dire qu'elle consiste à mettre les sonorités d'un vers ou d'un texte en valeur en exploitant l'aspect homophone de deux mots. Cette pratique est très fréquente dans la *poésie de variation* et même recommandée ; elle contribue à la caractérisation identique du *muwaššah* et du *zaġal*.

Comment fonctionne-t-elle cette technique rhétorique alors ? Et qu'elle est son apport à la rime dans un texte de variation ?

Outre son apport phonétique, l'utilisation de cette figure de style produit un effet sémantique. Dans le poème (44), les deux termes : « *'ašwāq* » et « *'aswāq* » représentent un cas concret de cette figure d'embellissement. En plus d'un esthétisme phonétique, on a là un élément rythmique d'une grande importance. Cette figure de style engage à la fois : la sonorité, la forme du pied qui conclut l'hémistiche et son emplacement dans le vers. La même chose se dit pour les mots : *kās*, *'ās*, et *'ās* qui concluent les premiers hémistiches, et les mots *afrāh*, *rāh*, et *rāh* qui marquent la fin des seconds hémistiches de la strophe suivante. Ces mots sont mis en relation grâce à un balancement syntaxique pour des fins phonétiques et esthétiques. En effet, la paronomase est une répétition

¹²¹⁶ La consonne rimique.

partielle de phonèmes qui engage le discours poétique dans un enjeu sémantico-phonétique. Cette beauté des sons qui rejoint la profondeur du sens resserre le lien entre la forme et le contenu du texte pour assurer son harmonie interne.

Il n'est pas sans importance de signaler à ce propos que la paronomase engendre également un autre effet esthétique à savoir : le devin phono-sémantique. Ce fin procédé rhétorique, qu'on appelle *irṣād* «الإرصاد» en arabe, fait partie des figures d'embellissement sémantiques (المحسنات المعنوية) où les premiers mots du vers permettent, grâce à leur agencement phonétique et sémantique, de deviner spontanément la fin de la séquence. L'utilisation de ce procédé témoigne de l'intelligence du poète et de son raffinement stylistique. La forme fixe et les hémistiches courts facilitent, en quelque sorte, le devin et augmentent sa fréquence dans la *poésie de variation*.

Nous allons étudier ces figures d'embellissement dans leur contexte textuel de manière plus détaillée dans la partie dédiée à l'analyse du *muwaššah* (44).

a) Spécificités des rimes dans les *muḥammasāt* :

Les *muḥammasāt* ou quintiles d'al-Ḥarrāq disposent d'une forme strophique et rimique fixe. Dans cette forme poétique, le poète s'impose une fréquence phonétique finale précise et identique tout en respectant les formes métriques fondées pas al-Ḥalīl. Les critiques relient, souvent, ce genre poétique à l'art du *samā'* et au chant¹²¹⁷. Il témoigne probablement de l'une des premières tentatives de l'invention dans la forme de la poésie traditionnelle au Moyen-Orient.

De manière générale, le *musammaṭ* (ou *musammaṭa*) est un poème composé de plusieurs strophes à forme fixe. Chacune des strophes est composée à son tour de quatre vers-hémistiches *aštār* (أشطار), suivis d'un cinquième vers-hémistiche isolé avec une rime différente des quatre précédents¹²¹⁸.

¹²¹⁷ Voir, Al-Andalusī, *al-Muqataṭaf min azāhir aṭ-ṭuraf*, édition critique de Sayyid Ḥanafī Ḥasanīn, éd. Al-hay'at al-miṣriyya al-'amma li-l-kitāb, le Caire, 1983, p. : 236.

¹²¹⁸ B. Wahb parle plutôt de cinq vers suivis d'un sixième sur une rime différente. (voir : *al-Burhān fī wujūh al-bayān*, p. : 117.

Les deux *musammaṭāt* d'Al-Ḥarrāq n'enfoncent pas cette convention stricte : une rime suivie dans les quatre premiers vers-hémistiches. Quant au cinquième hémistiche - le dernier de la strophe- il rassemble et unifie les strophes par une rime identique. Cette disposition des rimes correspond tout à fait à l'organisation structurelle des quintiles parce qu'elle lui fournit une géométrie textuelle et sonore (aussi bien dans le cas d'une interprétation musicale) qui lui est propre.

Voici un exemple représentatif de la disposition des rimes dans les quintils dans le *dīwān* d'al-Ḥarrāq¹²¹⁹ :

.....aa
.....aa
.....b
.....cc
.....cc
.....b
.....dd
.....dd
.....b

Un autre modèle du *muḥammasa*¹²²⁰ consiste à faire de la première strophe, la rime qui signera la fin de tous les vers isolés par la suite. Le retour permanent de cette rime relie le cinquième vers-hémistiche au reste du poème pour retrouver la cohérence circulaire. C'est le cas du poème (28)¹²²¹.

.....aa

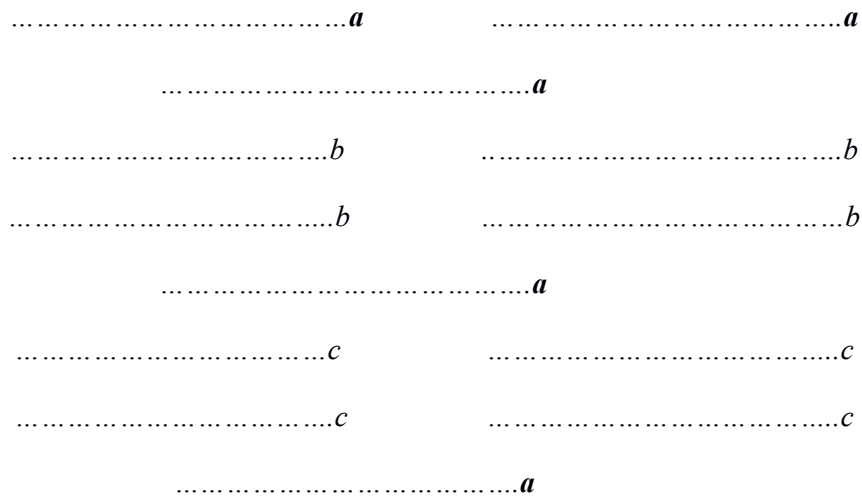
¹²¹⁹ *Dīwān*, p. 21, poème : 17, p. 21.

¹²²⁰ Ce genre de poème apparut à l'époque 'Umayyade (voir *al-'Umda* ; op.cit., p. : 155). Or, certains textes témoignent de l'existence de ce genre poétique à l'époque jahilite déjà comme le célèbre poème attribué à 'Umru' l-Qays :

توهّمت من هند معالم أطلال عفاهنّ طول الدهر من الزمن الخالي

Tawahhamtu min hindin ma'ālimu 'aḡlālin 'afāhunna ṭūlu d-dahri fi z-zamani l-ḡālī

¹²²¹ *Diwan*, poème : 28, p. 26.



Comme nous pouvons le constater, le poète utilise une rime identique dans les deux quintiles en s’astreignant à utiliser la même rime dans chaque *markaz*. Le vers isolé, qui conclut chaque strophe, nous rappelle quant à lui la rime du premier distique. Et c’est justement ce retour/rappel qui lie toutes les strophes du quintile en créant ainsi une sorte de sonorité spiralée. La forme strophique aide à former ce genre de disposition géométrique qui engage à la fois les sonorités et le rythme. Ces tableaux rimiques révèlent des dispositions prédéfinies qui répondent, entre autres, aux exigences des chants. En effet, sur le plan pratique, le cinquième vers-hémistiche constituera souvent le refrain répété par le chœur. Les sonorités rimiques reflètent l’identité esthétique et la nature formelle de cette poésie.

La disposition des rimes dans les quintiles, ou plus généralement dans la *poésie de variation*, constitue un ornement sonore disposé de manière symétrique. Cette opération complexe exige une habileté et une attention particulière de la part du poète pour que l’agencement des éléments rimiques soit pris en compte et que l’aspect phonétique soit mis en valeur. La grande importance que porte al-Ḥarrāq à la rime montre bien qu’il est conscient de la place prépondérante qu’occupe ce procédé d’embellissement phonétique dans la *poésie de variation*.

b) La disposition des rimes dans le *muwaššah*

La rime dans les textes du *muwaššah* varie interminablement et prend des dispositions multiples. En effet, cela dépend du nombre des vers-hémistiches *ğuşn*-s et *simt*-s. Les rimes du *qufl*, en revanche, restent identiques. Ce dernier *-le qufl-* comme

son nom l'indique, conclut le *dawr* (un ensemble de vers-hémistiche) et joue le rôle d'un refrain tout en étant composé sur le même mètre.

Malgré son appartenance au rythme ḥalilien, la mélodie du *muwaššah* donne l'impression qu'elle est plus claire. A l'écoute, l'auditeur aura l'impression que ces textes dégagent plus d'allure et d'aisance rythmique ; chose due, sans doute, à la variation des rimes, la répétition des mêmes pieds, ou encore à des pieds d'une structure syllabique proche. Il faut rajouter à cela la forme syntaxique des phrases et la composition spécifique des mots, comme nous pouvons bien le constater dans le poème (42)¹²²².

*Qasaman bi-man samā fawqa samā*¹²²³ *iḍ sarā min baytiḥi fi-l-ḡalasī*

Ce poème suit le système rimique classique du *muwaššah*: le *qufl* garde toujours la même rime du *maṭla'* ; quant au *dawr*, il marque la variation par une rime différente, après chaque *qufl*, de la manière suivante :

..... <i>a</i> <i>b</i>
..... <i>a</i> <i>b</i>
..... <i>c</i> <i>d</i>
..... <i>c</i> <i>d</i>
..... <i>c</i> <i>d</i>
..... <i>a</i> <i>b</i>
..... <i>a</i> <i>b</i>
..... <i>e</i> <i>f</i>
..... <i>e</i> <i>f</i>

¹²²² *Idem*, p. 35, poème : 42.

¹²²³ Le deuxième lexème homophone *samā* « سما » ciel sans *hamza* (ء) est une licence graphique et sonore qu'accorde la poésie arabe pour une raison esthétique (alléger le mot en le terminant avec une voyelle longue) et métrique pour que cela corresponde à la mesure du schème et surtout au *rawiyy* de la rime choisie.

.....e

.....f

Et ainsi de suite.

Ce jeu rimique dans le *muwaššah* s'élabore d'une façon précise et minutieuse. Le poète fournit un effort considérable pour que les sonorités s'harmonisent dans son texte : il donne beaucoup d'importance au retour des sons identiques et veille à ce qu'il se réalise de manière symétrique. C'est de cette façon que le poète retient l'attention de l'auditeur et charme l'oreille (sensible et attentive aux sons) avant même de susciter son imagination ou de solliciter son attention sur la thématique du poème.

L'aspect musical dans la composition des textes du *muwaššah* semble alors primordial. Les techniques utilisées ne laissent aucun doute sur le lien étroit entre ces deux arts : le *muwaššah* et la musique. Dans le texte du *muwaššah*: plus l'hémistiche-vers (*guṣn* ou *simt*) est court plus l'effet phonétique a de l'impact sur l'auditeur. Le retour rapide des rimes à la fin de chaque hémistiche captive l'attention de l'auditeur et sollicite même sa participation au chant. Le *muwaššah* (44) illustre bien ce cas ¹²²⁴ :

من شدة الأشواق لبهجة الأوطان أمرّ في الأسواق وإبني نشوان
بخمرة للكاس تقرّب الأفرّاح
حتّى يغرّ الأس من روضها بالزّاح
وهل يداوي الأمن كما تداوي الزّاح
تهذبّ الأخلاق وتصلح الأبدان ولونها بزّاق في سائر الأكوان

Min šiddati l-ašwāq li-bahğati l-awtān amurru fi l-aswāq wa annanī našwān

bi-ḥamratin li-l-kās tuqarribu l-'afrāḥ

ḥattā yağara l-'ās min rawḍihā bi-rrāḥ

wa-hal yudāwī l-'ās kamā tudāwī rrāḥ

tuhaddibu l-'ahlāq wa-tuṣliḥu l-'abdān wa-lawnuhā barrāq fī sā'iri l-akwān

¹²²⁴ *Dīwān*, p. : 37, poème : 44.

Ce *muwaššah* contient un *qufl* composé de quatre *asmāt* courts suivis du *dawr* de six *guṣn*-s (hémistiches-branches). Les deux parties qui forment le *bayt* sont toutes composées sur le même mètre. Le fait d'adopter la même rime pour les *qufl*-s et de la varier dans les *dawr*-s (vers-hémistiches) offre au *muwaššah* une variété phonétique qui enrichit les couleurs sonores dans le chant selon un schéma bien précis. Cette variété des sons entre les deux strophes épargne le texte d'une éventuelle monotonie qui pourrait surgir de la poésie monorime. Par ailleurs, la succession des mêmes phonèmes à la fin des hémistiches courts restreint le champ réflexif et empêche le poète de se lancer dans une méditation abondante et étayée. L'auteur du *muwaššah* se voit donc contraint d'écourter son élan poétique au détriment d'un ornement formel.

Nous l'avons compris, la rime joue un rôle majeur dans l'art du *muwaššah*. Elle enrichit la structure phonétique du texte poétique, sans oublier que sa disposition et sa variation animent son aspect rythmique. Par ces qualités formelles, l'aspect musical du *muwaššah* s'affirme, ce qui le rend plus adaptable à l'interprétation musicale et plus convenable au chant.

De point de vue pratique, en observant la structure syntaxique et sémantique des textes de la poésie de variation, nous pouvons presque assurer que le poète a prédisposé des rimes avant même de commencer la composition de ses vers¹²²⁵. Autrement dit, la rime devient l'élément de base autour duquel tous les autres éléments poétiques semblent tourner.

c) La disposition des rimes dans le *zağal* ḥarrāqien

Les rimes dans les textes du *zağals* dans le *dīwān* d'al-Ḥarrāq suivent le même cheminement emprunté dans les textes du *muwaššah* et du *muḥammas*. Si nous prenons par exemple le poème 56, nous constatons que le poète y adopte exactement la même disposition strophique et rimique des textes de la *poésie de variation*. Le poète commence d'abord par un *dawr*-distique où les rimes prennent une position croisée. Ensuite, il poursuit avec la deuxième strophe qu'on appelle dans le lexique du *muwaššah*: *bayt*. Ce dernier est composé de 4 vers inégaux (le premier et le troisième vers = trois hémistiches ; et le deuxième et quatrième vers = un hémistiche).

¹²²⁵ Propos mentionnés par b. Rašīq, voir *al-'Umda*, p. : 181.

Dans ce poème, le poète inventa un nouveau style de la géométrie sonore : il a alterné entre des longues et des courtes parties-hémistiches dans la même strophe. Chacune de ces parties est délimitée par une pause phonique qu'est la rime. Cette dernière devient le repère syntaxique et sémantique qui boucle chaque hémistiche. Par ailleurs, varier la longueur dans les hémistiches offre au texte un certain dynamisme rythmique justement assuré par une disposition symétrique des rimes. Voilà ici une autre fonction de la rime : l'élément phonique final sert également à stimuler la cadence rythmique dans le texte du *zağal*.

La disposition des rimes dans les textes du *zağals* dans ce *dīwān* prend plusieurs formes. La forme la plus fréquente reste celle qui figure en deux colonnes : c'est-à-dire une rime à la fin des premiers hémistiches et une autre pour les seconds. Cela offre un certain équilibre phonétique au poème. Nous avons montré auparavant comment ce genre de disposition valorise les sons du poème interprétés par les chanteurs en les rendant imposants par la voix. Alternier les rimes entre les hémistiches de cette façon aide à rendre le rythme plus clair et les sonorités finales auront, sans doute, plus d'impact sur l'auditeur. Voilà un vers qui illustre bien ce cas :

زَارَ حَبِيبِي بَعْدَمَا جَفَا وَتُبَدَّدَ كَرْبِي
 وَتَيَقَّنْتُ بِخَاطِرِ صَفَا حِينَ بَغَى قُرْبِي
 وَجَدُّنِي بِالصُّنْقِ وَالْوَفَا وَالخَلْعَ عَن حَجْبِي

Zār ḥbībī ba'dama ġfā w tbdad karbī

W tyaqqant b-ḥātro sfā ḥīn bgā qurbī

W ġdbnī b-ṣidq w-lwfā w-ḥla' 'an ḥaġbī'¹²²⁷

Et ainsi de suite jusqu'à la fin du poème. Nous retrouvons cette même disposition rimique dans le poème 62 où les rimes internes et les rimes externes délimitent bien les hémistiches au nombre de syllabes inégal :

كُلِّي فَوْجُودَكَ غَيُّو عَيِّي يَا سَيِّدِي رِضَاكَ¹²²⁸

¹²²⁷ *Idem*, vers : 1-3, poème : 60, p. : 48. Un poème qui jouit d'une popularité insoupçonnée dans les milieux artistiques marocains.

En effet, la liberté apparente des sons et des sonorités rimiques n’est qu’une illusion puisqu’en s’engageant dans de tels schémas rimiques le poète s’impose une forme fixe et une disposition contraignante et bien complexe ; non seulement au niveau de la strophe mais également sur l’ensemble du poème. Or, la disposition rimique de ce poème en particulier reste la forme la plus simple et la plus proche de la structure rimique dans la *qaṣīda* traditionnelle. La contrainte en plus : c’est que le poète a choisi dans ce cas de rimer les deux hémistiches ce qui lui donne un aspect de poème aux rimes croisées.

Il n’est pas sans importance de signaler ici que souvent dans les textes de *zağal* les deux hémistiches du vers sont d’une longueur inégale. Dans le cas de ce poème, le deuxième hémistiche est plus court que le premier. Cela donne un aspect de balancement entre les vers. Cette alternance entre les vers-hémistiches courts et les vers-hémistiches longs crée un rythme qui nous rappelle le mouvement des vagues. Bien plus tard, Verlaine évoquera, dans son « Art poétique »¹²²⁹, la musicalité du vers :

De la musique avant toute chose

Et pour cela préfère l’Impair

Plus vague et plus soluble dans l’air

Sans rien en lui qui pèse ou qui pose

Dans ce passage, Verlaine dévoile clairement sa préférence pour *l’impair* évoquant ainsi la question d’une gradation rythmique : un équilibre instable et un va-et-vient subtil. Cela assure une certaine nuance et une certaine musicalité dans le poème. Nous avons ici une qualité générique indispensable à *l’art poétique*. Une régularité variante sans monotonie.

Comme nous l’avons mentionné auparavant, outre son rôle esthétique, la rime sert de repère dans le texte de *variation* : elle marque les limites de l’hémistiche, indique la structure rimique du texte et enrichit également la dimension sémantique du texte (grâce

¹²²⁸ *Dīwān*, vers : 1, poème : 62, p. : 49.

¹²²⁹ P. Verlaine, *L’Art poétique*, in, *Œuvres poétiques complètes*, éditions Robert Laffont, Paris, 1992.

à l'interprétation donnée aux caractéristiques sonores du phonème choisi comme *rawiyy*). Cette pause phonétique qui s'alterne entre les deux hémistiches de longueur inégale pourrait servir les temps musicaux. Par ailleurs, cette inégalité apparente lors d'une lecture horizontale (au niveau du vers) s'efface par une symétrie évidente lors d'une lecture verticale (au niveau des hémistiches). Cette disposition rimique sera mise à l'avant lors d'une interprétation musicale avec un arrêt court sur le *rawiyy* ou bien prolongée par le *mağrā*. Ce qui est phonétiquement délimité par la rime sera rythmiquement valorisé par la mélodie. Souvent les hémistiches sont partagés entre deux groupes ou entre le musammi' et le chœur (voix masculine / voix féminine ou bien voix grave / voix aigüe). Cela traduit deux tons différents pour accentuer justement l'effet d'une rime différente à la fin de la phrase poétique¹²³⁰.

La rime peut également prendre la position triplet. Dans ce cas, elle s'organise de la manière suivante :

جَادٌ عَلِيٌّ بُرْضَاهُ	الْحَبِيبُ اللَّيِّ حَيِّبْتُ
زَارِنِي وَنَعْمَ لِي بِالْوَصَالِ	حِينَ اشْرَقَ نُورُ ابْنَاهُ
كُلُّ شَيْءٍ بِالْقَهْرِ نَسِيئُو	يَا هَلِي عَقْلِي إِذَا شَفَعْتُو زَالَ
<i>l-ḥbīb llī ḥabbūtū</i>	<i>Ġād 'liyya b-rḍāh</i>
<i>ḥīn šraq nūr bhāh</i>	<i>Zārnī w-'am lī b-lwṣāl</i>
<i>Kul šī ba-l-qahr nsītū yā hlī 'aqlī idā šuftūh zāl</i> ¹²³¹	

Et ainsi de suite jusqu'à la fin de ce poème composé de huit vers.

Concrètement, la disposition des rimes dans ce texte se définit selon le schéma suivant :

..... <i>a</i> <i>b</i>
..... <i>c</i> <i>a</i>

¹²³⁰ On parle ici de la phrase poétique parce qu'elle est syntaxiquement et sémantiquement indépendante des autres hémistiches. En revanche, dans le vers il peut y avoir un enjambement entre les hémistiches d'où l'absence de la rime intérieure.

¹²³¹ *Dīwān*, vers : 1-3, poème : 61, p. : 49.

.....*b**c*

Or, à l'écoute de ces vers, l'organisation phonétique des rimes peut se présenter d'une autre manière. Autrement dit, nous pourrions envisager une disposition différente des vers ; une position qui montre clairement l'emplacement alterné des trois rimes :

.....*a*.....*b**c*
*a*.....*b**c*

Si nous suivons ce schéma, nous arrivons à la fin de la boucle avec le premier hémistiche du huitième vers composé de la rime (l) qui est en position de (c). Nous nous retrouvons donc avec un hémistiche de plus qui constitue en réalité le deuxième hémistiche du huitième vers. Or, ce surplus ne forme, en effet, qu'un complément de la structure classique qui dévoile l'harmonie du poème dans sa globalité. Avec sa forme infinie, la rime de ce dernier hémistiche qui est le *h* (◦) fait écho à la rime même du premier hémistiche pour marquer un retour au début du poème, et rattacher ensuite la fin du texte à son début. Rappelons-nous de la dimension mystique du (هـ /◦) et de sa signification profonde sur ce retour à celui qui est à l'origine de tout (Allâh) le *Huwa* (هو) Perpétuel et Eternel.

Dans d'autres poèmes, la rime prend d'autres dispositions encore plus complexes. Dans le poème 56, al-Ḥarrāq opte pour une nouvelle forme qui consiste à garder la même rime pour le premier hémistiche des vers et l'alterner dans les hémistiches avec *bū* (بُو) ; et puis le poète inverse les sons de la rime à la fin du vers suivant *ūb* (وَبْ). Les premiers hémistiches gardent quant à eux le même *rawiyy yā* (يا) :

حَتَّى ظَهَرُوا لِي كَوَاكِبُ	جن الليل غليًّا
وأقلى لي المرغوب	وألطف ربي بيًّا
ماذا لي وأنا نراقب	بان حبيبي ليًّا
يظفر بالمحبوب	واللي فيه النِّيَّا
عُمري فيها ما نطالب	رُوحى ليه أهديَّا
أنا لومكسوب	إذا يرضى بيًّا

* * *

ğan l-līl 'liyyā *hattā zhrū kwākbū*¹²³²
wa-ltuf rabbī biyyā *wāfā lī l-margūb*
bān ḥbībī liyyā *mādā lī wā-nā nrāqbū*
wa-llī fīh n-niyyā *yazfar b-l-maḥbūb*
rūḥī līh hdiyyā *'umrī fīhā mā nṭālbū*
'idā yardā bi-yyā *'anā lū maksūb*

La structure rimique prend donc la forme suivante :

..... <i>a</i> <i>b</i>
..... <i>a</i> <i>c</i>
..... <i>a</i> <i>b</i>
..... <i>a</i> <i>c</i>
..... <i>a</i> <i>b</i>
..... <i>a</i> <i>c</i>
..... <i>a</i> <i>b</i>
..... <i>a</i> <i>c</i>

A la fin des *'arūd*-s, le poète conserve la même *unité rimique* riche (*iyyā*) ; ce qui annonce la limite des premiers hémistiches. Quant à l'alternance des rimes suffisantes croisées à la fin des *ḍarb*-s (*bū/ ūb*), elles marquent un battement rythmique de la fin du vers en incluant son unité sémantique. L'importance de ces rimes croisées réside dans leur nature et qualité sonore. Si nous observons la première forme rimique : *ūb* nous constatons qu'elle n'est en vrai que la forme inversée de *bū* ; une technique rimique que l'on appelle *rime inversée*. On a là une autre contrainte qui confirme bien la complexité esthétique de la rime dans la *poésie de variation* et qui contribue ainsi à caractériser son identité générique.

¹²³² *Idem*, p. : 45, poème, 56.

Par cette technique al-Ḥarrāq varie les voyelles du *rawiyy* en alternant *fatha/damma* et *fatha/sukūn*. Le deuxième *rawiyy* *b* (ب) oscille ainsi entre le prolongement des voyelles longues avec l'accent (ū) portant une *damma*, et un arrêt subit de la lettre quiescente précédé d'un *ridf* de même nature (ū).

.....ābū
.....āb
.....ābū
.....āb

Ce minutieux choix phonétique prouve qu'al-Ḥarrāq était très soucieux de l'harmonie des sons dans ses poèmes et laisse supposer un travail, sans doute, laborieux. Or, il ne faut pas voir cette disposition rimique comme un jeu phonétique isolé et indépendant des autres éléments qui constituent le texte poétique. En effet, si nous observons bien la structure syntaxique interne du poème, nous constaterons que chaque distique constitue une unité sémantique quasi-indépendante. Cette idée est confirmée par les conjonctions de coordination qui ouvrent le début du deuxième vers de chaque distique, comme si les seconds vers étaient une suite logique des premiers.

.....ābū
wa.....āb
.....ābū
wa.....āb
.....ābū
'idā.....āb

De cela, nous déduisons que ces jeux phonétiques engagent également la structure sémantique et construisent un lien étroit avec elle. La forme et le contenu interagissent de manière organique et permanente pour assurer l'harmonie du texte poétique, garante

de sa réussite. Par ailleurs, cette division (en distique) correspond tout à fait aux séquences musicales, créant ainsi un rythme clair et régulier.

En poursuivant notre lecture du recueil, nous nous rendons compte qu'al-Ḥarrāq n'a pas épargné d'effort pour exploiter d'autres formes rimiques. Et cela dépend, en grande partie, de la forme fixe adoptée dans ses poèmes.

Les *musammaṭāt*, par exemple, exigent une disposition rimique qui correspond au nombre de vers. Dans les quintils, des rimes varient selon une disposition précise qui est adaptée à cette forme poétique fixe. C'est-à-dire deux rimes semblables suivies de deux autres variantes et une dernière différente pour le cinquième hémistiche : cette dernière reste identique à la fin de toutes les strophes. Si le poète respecte la même disposition rimique pour les quatre premiers hémistiches du quintil, il s'engage à utiliser la même rime pour tous les cinquièmes hémistiches créant ainsi un lien entre toutes les strophes du poème. C'est le cas du poème (59) :

نَارُ حُبِّكَ فَالْقَلْبُ كُدَاتُ يَا لِي ذَاتِي فِيهِ فَنَاتُ
 مَايْلِي تَحْتَ حَكَامِ الْقَهْرِ فِي هَوَانِي نَكْوَيْتُ بِجَمْرِ اللَّظَا
 يُعَذِّرُنِي اللَّيُّ يَشُوفُنِي مُوَلِّهُ فِي أَحْوَالِي
 صَوْنٌ سَرِّي فَالْحُبُّ سَكَاتُ وَالْهُوَى صَوْلَاتُ وَصَوْلَاتُ
 كَمْ سَاعَ بَنَابَالٍ مُخَيَّنُ زَمَانِي وَأَنَا زَاهِي بَمَا قَضَا
 نُنْقَلِبُ مَنْ لَعْتَ عَلَيَّ نَارُ هَوَالِي

* * *

Nar ḥubbak f l-qalb gdāt ya llī dātī fīh fnāt

Mayli taht hkam g-qahr fi hwānī nkwīt b-jamr lẓā

Ye 'darnī yallī yuchufnī mwullah fi hwālī

ṣūn serrī f l-hubb skāt w-l-hwā ṣawlātūu ṣawlāt

kal sā 'a bnbāl mḥaynū rmānī wana zāhī b-mā qdā

Dans ce texte, al-Ḥarrāq opte pour des rimes plutôt riches ; c'est souvent le cas dans les poèmes du *muwaššah*. Par ailleurs, il faut dire un mot sur l'importance de leur disposition qui se manifeste seulement si nous prenons en compte l'ensemble du poème. Autrement dit, la correspondance entre les rimes se joue entre les strophes et non pas entre les vers puisque le premier quintile ne représente pas une forme rimique définie en soi. Ce genre de disposition rimique trouve, sans doute, sa splendeur dans les chants où la mélodie mettra en valeur le lien entre les rimes et les séquences musicales. C'est-à-dire les vers ou les hémistiches qui finissent avec les mêmes rimes auront la même stance musicale. Ainsi, chaque vers ou hémistiche sera couronné par une rime qui trouvera son écho dans la strophe suivante dotée d'un rythme et d'une mélodie identiques. Les rimes identiques prennent la même disposition dans les strophes. Ce retour phonique final serait donc attendu par l'auditeur.

Ce genre de disposition rimique, qu'on appelle aussi rime *serpentine*, est un autre aspect du retour répétitif qui assure l'harmonie et l'homogénéité sonore et phonétique de la poésie de variation.

.....a.....b
.....a.....b
.....c
.....a.....b
.....a.....b
.....c

Il faut tout de même préciser ici que ces formes poétiques et ces dispositions rimiques sont le produit d'une tradition musicale et le fruit d'une grande et longue culture populaire. Les poètes n'ont fait qu'adapter leurs textes à ces formes *muḥammasāt* pour récupérer un public plus large et assurer un succès éminent. Le retour

¹²³³ *Idem*, poème : 59, p. : 47.

régulier d'une rime identique avec un intervalle symétrique rend l'emplacement du phonème répété évident à l'oreille et facile à repérer.

En poursuivant les textes du *zağal* ḥarrāqien, nous rencontrons également une autre sorte de rime que l'on appelle : la *rime dérivative*¹²³⁴. Dans ce cas de figure, le poète choisit d'utiliser les mots de la même racine à la fin des vers ou, mieux encore, à la fin de chaque hémistiche. Nous rencontrons ce cas dans le distique (50) :

يا مَنْ غدا في الفؤاد ساكُنْ عن حبّك القلب ما سَكُنْ
إتي غريبٌ من المساكينِ وأنت لي الأهل والسَكُنْ

yā man ḡadā fī l-fu'ādi sākin 'an ḥubbika l-qalbu mā sakan
'inni ḡarībun mina l-masākīni wa 'anta lī l-'ahlu wa s-sakan¹²³⁵

*Ô toi qui résides dans mon cœur
Mon cœur ne cessa pour toi son ardeur
Si je suis étranger et dénué
Tu seras ma famille et mon foyer*

Bencheikh parle, dans ce cas, d'une *rime catégorielle* avec laquelle « le poète semble renforcer encore l'action contraignante de la rime en choisissant des mots de même structure morphologique, qui se réfèrent donc à une même catégorie sémantique »¹²³⁶. Selon Bencheikh toujours, cette technique est voulue par le poète parce qu'« en réalité, il se facilite les choses. En jetant son dévolu sur des paradigmes fortement représentés, il est assuré de ne pas se heurter à trop de difficultés de recherche. Sa rime, d'autre part, prend un relief particulier et renforce le parallélisme des vers »¹²³⁷. La parenté des racines des mots renforce l'effet phonétique et enrichit, par la même occasion, la rime.

On ne peut pas étudier la rime sans dire un mot sur la nature rythmique de la *qāfiya*. Cette qualité nous paraît importante voire inévitable quand il s'agit du texte

¹²³⁴ Aquien Michèle, *Dictionnaire de poésie*, p. : 237.

¹²³⁵ *Dīwān*, poème 50, vers 1-2, p. : 41.

¹²³⁶ *Poétique arabe*, p. : 173.

¹²³⁷ *Idem*, p. : 173.

poétique. Dans six poèmes du *zağal* sur huit, al-Ḥarrāq a choisi une *qāfia mardūfa*, dans laquelle le *rawiyy* est précédé d'une voyelle longue. Il est évident que le choix d'une telle pratique phonétique n'est sûrement pas un fait du hasard ; d'autant plus qu'il s'agit d'une zone importante du vers. Le poète semble prêter son attention à chaque détail et plus précisément à la rime. Le *ridf*, cette voyelle longue qui précède la rime, permet de libérer une charge émotionnelle à la fin de chaque vers. Ce prolongement constitue ainsi une décharge émotionnelle qui précède l'arrêt phonétique accentué du *rawiyy*. Ce dernier serait donc le résultat final concret qui traduit et résume la trame sémantique globale du vers. Cela rejoint ce que nous avons dit dans le deuxième chapitre sur la nature phonétique du *rawiyy* et son lien avec le contenu et le sujet du poème. Cette étude demanderait un traitement particulier dans les textes de la poésie de variation parce qu'elle jouit justement d'une grande variété de rimes. Nous nous contenterons donc d'une étude de cas en analysant le poème (44) à la fin de cette partie.

De manière plus générale, il faut signaler ici qu'al-Ḥarrāq a utilisé dans le poème (59) ce qu'on appelle *ikfā'* (الإكفاء). Cette pratique est déconseillée et considérée comme 'ayb ou 'uyūb *al-qāfiah* (un défaut de la rime). Ce phénomène consiste à ce que le poète utilise deux rimes différentes mais dont la prononciation est proche. C'est le cas dans ce poème entre le *z* (ظ) à la fin du vers (2) et le *d* (ض) à la fin du vers (5). Or, cette pratique sera plutôt négligeable dans un texte où la différence de prononciation entre les deux phonèmes est nuancée voire inexistante dans le langage courant. Le (ظ) se transforme systématiquement en (ض) dans le dialecte de la région du poète (le nord du Maroc)¹²³⁸. On comprend donc que le risque d'un 'ikfā' dans ce cas reste minime et sans conséquences esthétiques remarquables. En revanche, un autre phénomène vient enrichir les sonorités finales, à savoir, la rime riche dans les deux termes : (*hwālit*) et (*hwālit*) à la fin des vers qui bouclent les deux strophes.

Dans certains poèmes, al-Ḥarrāq a opté pour une rime que l'on peut appeler la *rime équilibrée* ; c'est le cas dans ce poème (60) par exemple¹²³⁹ :

رَأَى حُبَيْبِي بَعْدَمَا جُفَا وَتُبَدَّدَ كَرْبِي

¹²³⁸ Contrairement à l'Égypte par exemple, où cette consonne devient un (z), et à la Tunisie où elle se prononce toujours (z).

¹²³⁹ *Idem*, poème : 60, p. : 48.

وَتَيْقَنَّتْ بِخَاطِرُ صَفَا حِينَ بُعِيَ قُرْبِي

وَجَذْبِي بِالصُّنُقِ وَالْوَفَا وَأَخْلَعُ عَنْ حَجْبِي

zār ḥbībī ba‘d mā ġfā w tbded karbī
w tyaqqant b-ḥāṭrū šfā ḥīn bgā qurbī
wa ġḍabnī b-ṣ-ṣidq w-l-wfā w ḥla‘ ‘an ḥġbī

Après la rupture, mon Aimé me visita

Ainsi, mon malheur s’effaça

Et me fiaï donc à son agrément

Quand il accorda mon rapprochement

Il me charme alors sincère et fidèle

Et m’apparaît en enlevant les voiles

Et ainsi de suite jusqu’à la fin du poème. Il est vrai que cette forme ressemble fort à la rime croisée ; seulement les hémistiches ne contiennent pas le même nombre de syllabes. Les rimes servent de limite et de repère dans ce cas.

La *qāfīa*, l’*unité rimique*, se forme dans ces hémistiches selon un pied phonétique identique (/0/0). Dans les premiers hémistiches il prend la forme du schème (*fa’lā*), et à la fin des deuxièmes hémistiches il prend la forme du schème (*fa’lī*). Ainsi, en écoutant le poème, nous entendons des unités rimiques croisées (*fa’lā – fa’lī / fa’lā – fa’lī ...*). L’alternance des deux phonèmes (*fā*) et (*bī*) traduit la confusion des émotions dans un cœur qui chavire entre l’élévation (*fā*) (un *a* prolongé qui laisse entendre une aspiration vers le haut) et la soumission (*bī*) (d’un *i* prolongé qui imite un soupir de faiblesse). Cet aspect rythmique et phonétique reflète bien le sentiment ressenti par le poète et traduit l’esprit thématique global de sa poésie. Le prolongement de la voyelle *ā* et celle du (*ī*) et leur alternance dans ce poème rappelle une sorte de rituel permanent qui se manifeste également dans d’autres poèmes de composition traditionnelle comme nous avons pu le constater dans la première partie de ce *dīwān* incarné dans la notion de *‘inkisār al-muta ‘ālī* (mélancolie transcendante).

A ce propos, nous avons repéré un autre phénomène caractérisant l’*unité rimique* dans la plupart de ses poèmes : la fréquence remarquable du *waṣl* (الوصل), (le

prolongement de la dernière voyelle du *rawiyy*), du *ridf* (الردف) et du *ta'sīs* (التأسييس). Ces trois éléments concernent l'unité rimique et représentent, d'une manière ou d'une autre, un prolongement vocalique.

Pour le premier cas, il concerne toutes rimes dotées d'un signe diacritique. La dernière voyelle de la rime est systématiquement prolongée (*mawṣūla*¹²⁴⁰ قافية مطلقه موصولة). Le *ridf*, que nous allons expliquer de manière plus détaillée dans l'analyse du poème (44) concerne le prolongement qui précède directement la lettre du *rawiyy*. Quant au troisième cas, il concerne également un prolongement séparé du *rawiyy* d'une autre consonne qu'on appelle *daḥīl*. Il faut préciser ici que ces trois prolongations vocaliques deviennent obligatoire pour toutes les rimes une fois que le poète les a utilisées dans le premier vers. Métriquement cela garantit le rythme régulier de la zone rimique et ; esthétiquement il renforce les atouts musicaux des vers-hémistiches et dote les *qāfiya*-s d'une qualité mélodique remarquable.

Nous avons dit que le *waṣl* est systématique dans le cas des rimes aux *rawiyy*-s qui portent un signe désinentiel. Ce dernier prend donc le nom de *qāfiya muṭlaqa* (القافية المطلقة). Ce même *rawiyy* peut être précédé d'un *ridf* ou d'un *ta'sīs*. Il est vrai que dans le cas où le *rawiyy* est apocopé, ce dernier est souvent précédé d'un *ridf* : c'est le cas du poème (44) où toutes les rimes quiescentes sont précédées d'un *ā* (ا) prolongé comme nous allons le détailler plus loin dans l'analyse de ce *muwašṣaḥ*.

Sinon, le *rawiyy* apocopé sera précédé d'un *ta'sīs* comme l'illustre le poème (46) ; composé sur le mètre du *muḡtatt* :

1241 قلب المحبين ناظر لحسن تلك المناظر¹²⁴¹
 qalbu l-muḥibbīna **nāzīr** li-ḥusni tilka l-man**nāzīr**

Le cœur des amoureux envisage

La pure beauté des paysages

¹²⁴⁰ Rime suivie d'une voyelle longue : (ا), (و) ou (ي) qui sert de prolongation pour la voyelle brève du *rawiyy*. Ce cas facilite la déclamation et le chant d'un poème. Les poètes eux-mêmes optaient pour cette option quand ils avaient l'intention d'interpréter leur poésie (voir *Kitāb san'at aš-ši'r*, Abū Sa'īd as-Sīrāfī, étude critique de Jaafar Majid, éd. Dār al-ḡarb al-islāmī, Beyrouth, 1995, p. 308).

¹²⁴¹ *Dīwān*, vers 1, poème 46, p. : 39.

La *qāfīa* de ce vers est l'unité rimique *nāzīr* (نَازِر). Le *taṣrīr* crée ici une sorte d'homophonie entre les deux mots de la fin : *nāzīr* et *manāzīr*. Nous constatons que le *alif* du *ta'sīs* sera toujours séparé du *rawiyy* par un *daḥīl* (la consonne placée entre le *rawiyy* et le *alif* du *ta'sīs*). Il est à noter à ce propos qu'al-Ḥarrāq était tellement soucieux d'affiner les sonorités de sa poésie qu'il s'imposait des règles non obligatoires en appliquant une autre figure de style qui consiste à la notion de "*luzūm mā la yalzam*" (لزوم ما لا يلزم) ; autrement dit *les obligations superfétatoires*¹²⁴². Cela dans le but d'embellir et de parfaire son discours stylistique.

Pour ne donner qu'un exemple de ce cas, nous constatons que le poète adoptera la *kasra* comme *'šbā*¹²⁴³ pour conserver les mêmes sonorités de la fin (cas fréquent dans la poésie arabe ; même si l'alternance entre la *kasra* et la *ḍamma* est permise). Ainsi, tous les vers du poème (46) se concluent avec des voyelles identiques du schème *fā'il* (فَاعِلْ) ; enrichissant ainsi la répétition phonétique en plus de sa forme rythmique répétitive.

Si le choix d'al-Ḥarrāq penchait plutôt pour les consonnes sourdes (quiescentes) et les voyelles longues, il semble prêter également une attention particulière au *maḡrā* (المجرى) : la voyelle de la rime. Sachant que cette dernière voyelle brève se transforme systématiquement en voyelle longue à la fin des deux hémistiches. Cela permet au chanteur, par exemple, de prolonger certains phonèmes grâce aux voyelles longues ou encore d'insister sur la (*ḡunna*) dans le cas où le dernier mot se conclut avec une gémination (double consonne). Le *musammi'* va au-delà du caractère segmental du dernier phonème du vers pour lui offrir un aspect plus fin et plus esthétique qui est l'aspect mélodique assisté par un prolongement vocalique.

Par ses qualités sonores, le poème ḥarrāquien joint le rythme phonétique au rythme mélodique. Grâce aux techniques linguistiques et rhétoriques exploitées, le poète exploite l'aspect mélodique de la langue pour susciter l'émotion de l'auditeur. En

¹²⁴² Une autre figure de style qui concerne non seulement la séquence rimique *qāfīya* ; mais aussi la prose rimée et agencée (*saḡ'*). Ce procédé consiste à ce que le locuteur littéraire « s'impose des règles non prescrites » (voir l'Encyclopédie de l'Islam en ligne). L'aspect le plus courant de cette figure de style est le fait d'adopter la même lettre -voire même plusieurs lettres- qui précèdent le *rawiyy*. Ces consonnes répétées demeurent invariables tout au long du poème. Cela renforce la charge phonétique à la fin de la séquence et lui procure une sonorité agréable à l'écoute.

¹²⁴³ La voyelle du *daḥīl*.

pratiquant cette technique, le poète touche à un élément qui constitue l'essence de l'art poétique.

Si al-Ḥarrāq a multiplié les *sukūn* de la rime en choisissant des mots apocopés, il a souvent fait précéder cette consonne quiescente par une voyelle longue *ridf*. Cette forme rimique, qu'on appelle *qāfiya mutarādifa* (قافية مترادفة), est très fréquente dans sa poésie, et plus particulièrement dans la *poésie de variation*. C'est le cas du vers (3, 4 et 5) du poème (57) par exemple :

طاب السُرورُ * * * معَ البدورُ * * * بيض النُحورُ

tāb s-srūr m'a l-bdūr bīḍ n-nḥūr¹²⁴⁴

Voilà l'allégresse opportune

En compagnie des pleines lunes

Aux cous blancs et aux belles dunes

Sur l'ensemble de la *poésie de variation* (21 poèmes)¹²⁴⁵, plus de la moitié (11 poèmes) contient un *rawiyy* apocopé précédé d'une voyelle longue. Cela forme ce qu'on appelle une *qāfiya mutarādifa* qui se termine avec deux sons légers. Il est évident que le *tarāduf* (la rencontre d'une voyelle longue et d'une consonne apocopée qui concluent la fin du vers) adoucit les sons et constitue un élément favorable au chant. Dans ce contexte, nous reprenons ce que nous avons signalé plus haut, à savoir, que cette technique rimique permet au chanteur de libérer sa voix en prolongeant le *ḥadw*¹²⁴⁶ (الحدو) avant de s'arrêter sur la consonne finale d'appui qui est apocopée. Et quand on sait qu'al-Ḥarrāq interprétait lui-même ses propres textes poétiques, nous comprenons la raison de ce choix rimique.

Par ailleurs, il faut préciser ici que le choix du poète pour une rime apocopée *qāfiya muqayyada* dans la *poésie de variation* ne constitue nullement une simple pratique hasardeuse, mais bien une ruse métrique qui lui permet d'éviter un défaut de la

¹²⁴⁴ *Dīwān*, vers 3, poème 57, p. : 45.

¹²⁴⁵ Nous avons mentionné dans le deuxième chapitre que la poésie de variation représente un tiers du *dīwān*.

¹²⁴⁶ La voyelle qui précède le *ridf*.

rime que l'on appelle soit *'iṭā'*¹²⁴⁷ soit *'iṣrāf'*¹²⁴⁸. Une poésie qui donne beaucoup d'importance à l'esthétique de la parole et à l'art de l'énoncé, s'intéressera moins aux détails grammaticaux et privilégiera plutôt les sonorités en optant pour un langage non décliné *luḡa ḡayr mu'raba* (لغة غير معربة). Il est très probable que le poète ait fait appel aux rimes apocopées pour contourner les contraintes des déclinaisons grammaticales. Les flexions constituent un véritable obstacle pour l'harmonie des sons dans la zone rimique. Dans le cas où le poète voudrait unifier le signe désinentiel des rimes et éviter leurs signes diacritiques différents, il doit recourir à des prouesses syntaxiques lourdes et forcées. Cette déclinaison variée cause ce que l'on appelle *'qwā'* et *'iṣrāf'* : considérés comme des défauts vivement déconseillés par les métriciens ; quoique le premier soit moins grave que le deuxième pour des raisons qu'on avait expliquées plus haut. Le *rawiyy* apocopé semble être donc une belle astuce pour éviter cette éventuelle anomalie. Cette possibilité poétique permet au poète d'unifier le son de ses *rawiyy*s et d'offrir un rythme régulier aux fins des vers. Les vers (6) et (7) du poème (48) illustre bien ce cas :

مشارك الكون والمغارب كلُّ إلى نورك افتقر
وأنت فوق الجميع غالب لأنك العين والأثر

Maṣāriqu l-kawni wa-l-maḡārib kullun 'ilā nūrika ftaqar (rā)

*Wa-'anta fawqa l-ḡamī'i ḡālib li-'annaka l-'aynu wa-l-'atar (rū)*¹²⁴⁹

Planète et terre entières

Aspirent Tes lumières

Tu les surpasse par Ta grâce Car tu es l'Essence et la trace

C'est ainsi que le choix d'une rime apocopée *qāfiya muqayyada*, non vocalisée (î) accomplit un rôle esthétique en dissimulant le signe désinentiel (*rā*) et (*rū*). Cette technique permet d'éloigner la discordance phonétique inévitable dans le cas de la variation de la déclinaison grammaticale : *i'rāb* (الإعراب).

¹²⁴⁷ Changer la voyelle de la rime d'un *u* vers un *i* ou l'inverse.

¹²⁴⁸ Changer la voyelle de la rime d'un *u* ou d'un *i* vers un *a* ou l'inverse.

¹²⁴⁹ *Dīwān*, vers 6 et 7, poème 48, p. 40.

Dans un texte où le *taṣrī*¹²⁵⁰ (التصريح) est systématique, le phénomène du *iqwā'* peut concerner également la rime des premiers hémistiches des vers : *ṣadr* (الصدر), dans sa version de base. Les rimes du dernier *qufl* du poème (48) le montrent bien :

هجرتُ من أهلك الحبايبُ إذ ليس لي دونكم وطرُ
وصار عندي من العجايبُ وجودُ مرءٍ عنكم صبرُ

Hağartu min 'ağlika l-ḥabā'ib (bā) 'id laysa lī dūnakum waṭar (rū)
Wa-ṣāra 'indī mina l-'ağā'ib (bī) wuğūdu mar'in 'ankum ṣabar (rā)¹²⁵¹

Pour ton amour, tous mes chers proches je voue,

Puisque je ne possède nul but à part vous

Comment pourrais-je garder en conscience

Qu'à Votre absence on eut encore patience

Dans certains cas, le poète peut recourir à d'autres techniques pour que les mots de la rime aient le même son final. Dans le *muwašṣaḥ* (41), par exemple, le poète choisit le phonème *y* (ي) apocopé comme rime :

نفحت نسمةً من أهوى علي فغدا الحبّ بها منّي إلي
ولوت كلّي إليها ليّةً طوت الكون بها عني طي

nafaḥat nasmatu man ahwā 'alayy fa-ğadā l-ḥubbu bi-hā minnī ilay
wa-lawat kullī 'ilayhā layyatan ṭawat l-kawna bi-hā 'annī ṭay¹²⁵²

Le souffle de mon aimé s'empara de moi

Et évoqua en moi tous les émois

Il plia tout mon être dans sa sphère

Et m'enveloppa dans son univers

¹²⁵⁰ Un procédé qui concerne particulièrement la poésie de variation et qui consiste à rimer la fin des deux hémistiches.

¹²⁵¹ *Dīwān*, p. 40.

¹²⁵² *Idem*, vers 1 et 2, poème 41, p. 34.

Dans ce cas, il faut savoir que la rime ne fait pas toujours partie de la racine du mot. Par exemple la consonne (y) à la fin des deux premiers hémistiches du premier vers est, en effet, un pronom affixe. Quant au (y) qui rime le deuxième vers est un (y) originel parce qu'il fait partie de la racine du mot *tawā* (طوى). Le son y (ي) réapparaît de nouveau à la fin du deuxième hémistiche, quand le verbe irrégulier prend la forme d'un *complément absolu* (المفعول المطلق)¹²⁵³. Ce dernier perd donc sa désinence à l'accusatif par licence poétique (الضرورة الشعرية).

Par ailleurs, Al-Ḥarrāq fait même parfois appel à d'autres techniques pour retrouver le y du *rawiyy*. Ainsi, dans le vers (5), le poète va chercher le diminutif 'uḥay (أُحَي) pour retrouver le y en tant que semi-consonne (ئ); alors que dans le mot 'aḥī (أَحِي) il ne représente en fait qu'une voyelle longue y (ي) du pronom possessif. Dans ce dernier cas, le y ne peut pas être considéré comme *rawiyy*.

لست بالعين تراها إن بدت إذ غدت للكّل عيناً يا أُحَي

Lasta bi-l-'ayni tarāhā in badat id ḡadat li-l-kulli 'aynan yā uḥay¹²⁵⁴

On ne la voit à l'œil, à son apparition

Car elle est l'essence de tout, ô compagnon !

Il faut tout de même préciser ici que le texte original est démuné de toute ponctuation. Dans ce cas le lecteur-chanteur se trouve livré à lui-même pour marquer les pauses respiratoires, et par conséquent, le rythme qui en découle ; cela peut offrir plusieurs choix sémantiques. Le rôle de la déclamation -ou du chant- s'avère primordial puisqu'il marquera la cadence du texte selon l'interprétation du lecteur-chanteur. Le rôle du rythme n'est ni restreint ni limité à la fonction formelle ; il façonne et participe même à la construction du fond sémantique. Le rythme devient ainsi un vecteur des émotions ; il émet le ressenti du poète et met les sentiments en relief à l'aide de l'assertion, de l'interrogation ou encore de l'injonction. Cela contribue grandement à la musicalité du texte poétique. L'intervention du poète avec l'allitération et/ou l'assonance par exemple serait dans le but de lier le son au sens dans une texture

¹²⁵³ Le complément *absolu* -qu'en trouve en grec ancien- est un nom à l'accusatif qui est calqué sur le verbe pour sa morphologie et qui vient après le verbe pour le renforcer ou préciser sa modalité ou sa fréquence. (Voir *La Grammaire limpide de l'arabe*, p. : 166).

¹²⁵⁴ *Dīwān*, vers 5, poème 41, p. 34.

littéraire esthétiquement harmonieuse. On ne le dira jamais assez : les sentiments déployés dans la poésie d'al-Ḥarrāq jouissent d'un ornement sonore qui met en valeur leurs qualités. Ces qualités sont traduites et transmises de manière audible¹²⁵⁵. Et ce sont justement ces qualités rythmiques et phonétiques qui caractérisent la production de chaque poète et lui donnent sa petite empreinte personnelle. Autrement dit, les éléments formels définissent la particularité de chaque texte et marquent le style poétique de chaque poète. L'aspect sémantique et l'aspect rythmique se lient ainsi et deviennent indissociables dans le texte ḥarrāquien. Les deux aspects entrent dans un échange interactif pour constituer au final deux faces du même élément littéraire et assurer ainsi une image poétique solide et cohérente.

Nous concluons donc que l'attention d'al-Ḥarrāq pour le rythme et la musique de sa poésie était une attention quasi obsessionnelle. Sa préférence pour les rythmes légers l'a poussé à composer des textes courts enrichis de consonnes quiescentes et de voyelles longues. Ces qualités sonores et ces spécificités rythmiques ont empreint cette poésie d'un aspect mélodieux ; ce qui l'a rendu adaptable aux chants et aux récitations du *samā'*.

Al-Ḥarrāq a également réservé une place importante à l'emplacement des rimes plus particulièrement dans le *muwašṣaḥ* et le *zağal*. Compte tenu de leur valeur phonétique importante, les rimes jouent un rôle incontestable dans ce genre poétique. Par ailleurs, la disposition spécifique de ces rimes dans la poésie de variation contribue à sa construction rythmique. Ces rimes qui servent de repères servaient aussi de délimitation phrasée en marquant le temps respiratoire dans un texte démuné de toute forme de ponctuation.

En plus de son rôle rythmique et esthétique, la rime finale et la rime interne, qui s'articulent au sein du tissu textuel, entraînent en lien avec la forme (rythmique et phonétique) et le contenu sémantique du texte. Cela offre au poète une liberté et une multitude de choix phonétiques pour varier de manière à la fois mesurée et esthétique les sonorités qui contribuent au rythme du texte.

¹²⁵⁵ Cela nous rappelle ce que Baudelaire désigne comme « sorcellerie évocatoire » et ce que Verlaine appelle « *de la musique avant toute chose* ».

A la lumière de tout ce que nous avons vu jusqu'ici, il ressort qu'al-Ḥarrāq avait accordé une importance particulière à la structure métrique et rythmique de sa poésie. Si le poète veille au respect de la métrique conventionnelle ; un léger souffle de rénovation s'avère bourgeonner aux creux de certains poèmes et sur l'ensemble de son *dīwān*.

Nous avons remarqué que ces interventions éparses répondaient surtout aux exigences d'une pratique artistique. Contenir un imaginaire poétique dans un moule métrique traditionnel, qui consiste à combiner une succession de segments mesurés, n'a pas empêché al-Ḥarrāq d'écouter une petite voix intérieure qui lui dicte quelques légères adaptations pour que sa poésie corresponde au chant et à la musique. Les quelques « *dérives métriques* » constatées lors de notre étude analytique, n'entachent pourtant pas le rythme du poème. Bien au contraire, ces initiatives métriques personnelles contribuent -dans leur contexte musical- à la cohésion globale du *poème-chanson*. Céder par moment à l'instinct rythmique, signifie se plier et répondre à un mode d'organisation discursif qui émane de l'interaction de plusieurs éléments : métriques, rhétoriques, lexiques, syntaxiques et autres. En effet, le rythme se forme et se manifeste de manière très subtile.

En somme, si la métrique constituait la forme conventionnelle et la base concrète sur laquelle tous les poètes mesuraient leurs paroles, le rythme marquerait la particularité de chaque poète. La particularité du rythme réside dans le fait qu'il nous permet de distinguer la cadence et la musicalité spécifique de deux poèmes composés sur le même mètre. Mieux encore, nous pourrions tirer la particularité mélodique de chaque vers du même poème.

Dans ce contexte, certaines interrogations s'imposent avec insistance telles que :

Peut-on considérer la métrique comme un simple réceptacle ?

Ou parle-t-on plutôt d'une étape transitoire où une conjonction mètre-rythme serait envisageable ?

Pourrions-nous évoquer ici -dans le cas de *muwašṣah* - la question d'une liberté effrénée ou bien le fait d'une évolution mesurée ; toujours en lien avec la métrique traditionnelle ?

En effet, ces interrogations sont suggestives, il faut bien admettre que l'idée de considérer le mètre comme un simple réceptacle serait très simpliste. Nous sommes conscients que la diversité des mètres arabes propose des bases rythmiques variées : un mètre dont le premier pied commence par une syllabe longue, par exemple, ne peut avoir les mêmes effets rythmiques que celui qui commence par un *watid maġmū'*. Par ailleurs, le même mètre peut avoir plusieurs formes rythmiques ; d'où l'importance des règles qui harmonisent les *dérogations métriques* (*ziḥāf-s* et *'illa-s*) et concordent l'organisation des pieds selon leur nature rythmique et leur disposition dans les pieds. Il est d'autant plus vrai qu'un même mètre peut contenir deux sujets différents ou exprimer deux sentiments contradictoire, tout dépend comment le poète l'exploite et le manie.

Si, dans le chapitre précédent, le système métrique traditionnel permettait de retrouver une certaine régularité cyclique, le présent chapitre nous révèle une sorte de répétitions métriques plus complexes. En effet, que ce soit sur le plan strophique, métrique ou rimique, la *muwaššah* et le *zaġal* constituent des nouvelles formes poétiques qui tentent d'autres horizons rythmiques fondés sur une variation phonétique organisée.

Partant d'une base rythmique bien définie, l'auteur du *muwaššah* compose son poème selon son inspiration et sans, toutefois, étouffer la voix de son esprit. Il part des mesures conventionnelles comme d'une base solide pour s'ouvrir sur d'autres formes métriques créant ainsi son propre rythme poétique. Lors d'une déclamation poétique ou d'une interprétation musicale, le *musammi'* (le récitant) se laisse emporter par l'effet d'une extase spirituelle tout en s'inspirant d'une voix mélodieuse.

Le poète soufi exploite tous les éléments métriques, sémantiques et phonétiques dans son discours créatif pour faire du rythme un emprunt personnel. Il résulte de cela que le rythme est lié à d'autres éléments d'une grande influence sur la structure du *muwaššah* tel que l'aspect phonétique des mots (selon le choix du poète) comme nous avons pu le constater dans ce chapitre ; ou encore sur les figures d'embellissement dans leur aspect répétitif multiple, que nous allons analyser en détail dans le prochain chapitre.

Parler du *muwaššah* évoque donc systématiquement la question des *figures d'embellissement*. Les procédés rhétoriques aux dimensions esthétiques nous semblent indispensables à l'étude de la *poésie de variation* et incontournables pour l'analyse du rythme et son aspect circulaire.

Annexe III

Partitions de deux textes musicaux

(notes andalusī)

Nous avons choisi dans ces annexes deux poèmes du *muwaššah* interprétés lors des séances du samā‘ dans la *zāwiya* al-ḥarrāqiyya. Le premier commence ainsi : « a tārikī sāhir al-layālī » « أتركي ساهر الليالي » ; le deuxième commence avec l’hémistiche suivant : *ḡama‘ta fī ḥusnika l-maṭālib* « جمعت في حسنك المطالب ».

Il est à préciser ici que la musique pratiquée dans la *zāwiya* utilise les modes andalous. Par conséquent, les deux poèmes cités ci-dessous sont enregistrés sous le mode du *istihlāl*, aux origines andalouses d’où cet aspect mélancolique qui émane de ses mélodies.

Il est à noter également qu’en écoutant les deux poèmes interprétés musicalement, nous nous rendons compte de la capacité d’adaptation du rythme ḥarrāqien aux différents modes musicaux ; et inversement¹²⁵⁶.

مِيزَانُ الْقَائِمِ وَفَضْفُ

في الموسع والمهزوز: ||: 

¹²⁵⁶ Nous remercions ici notre ami Marwān Duhrī qui nous a transcrit les notes musicales des deux *muwaššah*-s.

موشحة: «جمعت في حسنك المطالب»

الشعر: محمد الحراق
اللحن: مصدر أندلسي

الطبع: الإستهلال
الميزان: القائم ونصف

جمعت في حسنك المطالب
وكلُّ شيءٍ نراه غائباً
يا سيِّداً كلَّما تجلَّى
أنت بعزِّ الكمالِ أغلَى
وكلُّ حُسنٍ بكم تحلَّى
مشاركِ الكونِ والمغاربِ
وأنت فوق الجميعِ غالبِ
يانورِ عَيْنِ العيونِ طُراً
سقيتني من بهاكِ خمراً
فلم أجِدْ في مَواكِ صبراً
هجرتُ من أجلكِ الحَبائبِ
وصارَ عندي من العجائبِ
فمآلنا للسَّوى نَظَرُ
لمآبداً وجَهكِ الأغرِ
إلى مُحبٍّ له خَضَعُ
عن كُمدٍ من في العُلَى ارتَفَعُ
طوبى لِمَرءٍ بِكَ اجتمعِ
كُلِّ إلى نُوركِ افْتَقَرِ
لأنَّكَ العَيْنُ والأثرُ
يا غايَةَ القُصدِ والمُرادِ
أحالتِ النَّومَ للسُّهادِ
يا ساكِنِ الجِسمِ والفُؤادِ
إذ لَيْسَ لي دُونُكمِ وطَرُ
وجُودِ مرءٍ عنكمِ صَبَرُ

موشحة: «أتاركي ساهر الليالي»

الشعر: محمد الحراق
الطبع: الإستهلال
اللحن: مصدر أندلسي
الميزان: القائم ونصف

أَتَارِكِي سَاهِرَ اللَّيَالِي وَقَاتِلِي وَهَوَ لَا يُبَالِي
بِاللَّهِ يَا نَعْمَ الْحَبِيبِ وَمَنْ لَهُ الْحُسْنُ الْعَجِيبِ
صَلِّ الْمَتِيمَ الْكَئِيبِ رَغْمًا عَلَى أَنْفِ الرَّقِيبِ
وَكُلِّ قَالِي

لَزِمْتُ قَلْبِي فَمَا حَلَّ لِي سِوَاكَ بَدَلَيْسَ بِالْحَلَالِ
أَيْسَلُّو عِبْدَكَ الدَّلِيلَ عَنِ ذَلِكَ الْوَجْهِ الْجَمِيلِ
يَا مَنْ بَوَاضِحِ الدَّلِيلِ يَفُوقُ طَرْفَهُ الْكَحِيلِ
سَمِرَ الْعَوَالِي

عَلِمْتُ أَنِّي بِالْعَشْقِ صَالِي وَأَنْ قَتَلِي مِنَ النَّبَالِ
لَمَّا رَأَيْتَ ذَا الْحَوْرِ سَدَدَ لِلرَّمِي النَّظْرِ
وَجَسَّ بِالْكَفِّ الْوَتْرَ وَقَالَ مَنِّي لَا مَفْرَ
بَدْرُ الْكَمَالِ

رَعَاكَ رَبِّي رُوحِي وَمَالِي فِدَاكَ يَا بَاهِرَ الْجَمَالِ
أَخْرَقْتَ بِالْهَجْرِ الْبَدْنَ وَبَيْنَ طَرْفِي وَالْوَسْنَ
قَدْ حُلَّتْ بِالْوَجْهِ الْحَسَنِ فَكُ أَسْرِي وَأَرْحَمَنِ
وَأَنْظُرَ لِحَالِي

بِئْسَ صَدُغَيْكَ وَاحْتِفَالِي بِحُسْنِكَ الْفَاقِدِ الْمَثَالِ
أَنْسَ غَرِيبًا طَالَمَا بِالِدَمْعِ جَفْنَهُ هَمًّا
وَكَاذِبُ يَقْضِي سَقَمًا حَتَّى تَرْقَى وَسَمًّا
عَنِ الْخِيَالِ

صنعة: «جمعت في حسنك المطالب»

Handwritten musical notation for the piece "جمعت في حسنك المطالب". It consists of four staves of music. The first staff is in treble clef, and the second is in bass clef. The third and fourth staves are in treble clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and a fermata symbol above the final note of the fourth staff.

صنعة: «أتاركي ساهر الليالي»

Handwritten musical notation for the piece "أتاركي ساهر الليالي". It consists of five staves of music. The first staff is in treble clef, and the second is in bass clef. The third, fourth, and fifth staves are in treble clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and a fermata symbol above the final note of the fifth staff.

Chapitre IV

Figures d'embellissement et rythmicité rhétorique :

Dilemme du sens et des sons

Introduction :

Nous avons étudié, dans les deux chapitres précédents, quelques caractéristiques métriques dans la poésie d'al-Ḥarrāq. Cette analyse nous a permis de relever certaines particularités rythmiques propres à sa création poétique aussi bien dans sa forme traditionnelle que dans sa forme *variante*. Nous avons constaté lors de cette analyse que la plupart des interventions initiatives d'al-Ḥarrāq sur la métrique traditionnelle semblent justifiables compte tenu du contexte textuel (sous l'influence de la poésie strophique qui va céder la place à une variation linguistique, rythmique, rimique, etc...), historique (la pratique de ces modifications est également constatée chez d'autres poètes de cette époque¹²⁵⁷), et artistique (adaptation au chant et à la musique).

Dans ce troisième chapitre, nous comptons relever d'autres éléments qui influent sur le rythme dans la poésie d'al-Ḥarrāq et qui jouent également un rôle important dans la constitution de l'image poétique. Des éléments qui ne s'éloignent guère de la fonction rythmique dans le fait créatif. Cette approche concerne concrètement les *figures d'embellissement* « المحسنات البديعية ».

Ce genre de figures de style, qu'on peut désigner également par fioritures du discours, ont connu une évolution remarquable pendant le IX^{ème} et X^{ème} siècle. Un nouveau courant littéraire venait de naître. A cette époque, l'esthétique de la parole commençait à prendre une place de privilège dans le discours littéraire, et plus particulièrement dans le genre poétique. Une révolution -ou plutôt évolution- littéraire avait déjà mûri à l'époque abbasside¹²⁵⁸ avec Abū Nuwās, Abū Tammām¹²⁵⁹ et al-Buḥturī¹²⁶⁰ avant de s'affirmer de manière imposante dans la poésie andalouse.

¹²⁵⁷ Même phénomène constaté chez d'autres poètes de cette époque comme b. 'Aḡība et Ḥamdūn b. Ḥāḡ as-Sullamī, pour ne donner que ces deux exemples.

¹²⁵⁸ Le premier qui a installé les bases de cette science fut Ibn al-Mu'tazz (m. 296 de l'hégire) appelé le calife d'un jour parce qu'il a été assassiné au lendemain de son installation sur le trône du califat. Il est surtout connu pour sa poésie et sa critique littéraire ; plus précisément son œuvre sur l'esthétique de la rhétorique : *Kitāb al-badī'*.

¹²⁵⁹ Poète et anthologue arabe de l'époque abbasside. Il serait né en 804 et mort en 846 à Mossoul (en Iraq). Connu pour sa poésie mais aussi pour son œuvre anthologique *dīwān al-Ḥamāsa*.

¹²⁶⁰ Un contemporain d'Abū Tammām (820-897) et influencé par lui, mais il évitait le discours poétique complexe et préférait la beauté de l'énoncé et la limpidité du discours.

A cette époque, plusieurs poètes apportaient leur pierre à l'édifice pour contribuer ainsi la construction de nouvelles formes poétiques ornées de figures de style ; devenues dès lors une pratique à la mode. Citons, à titre d'exemple ici, Baššār b. Burd, Muslim b. l-Walīd et plus particulièrement Abū Nuwās et Abū Tammām qui représentent merveilleusement ce courant reflétant ainsi l'aspect d'un nouvel environnement civilisationnel. Un changement important peint le nouveau paysage littéraire et plus particulièrement avec la production poétique qui jouissait d'une place sans rivale parmi les autres arts à cette époque.

Sur le plan thématique, nous allons assister à un soulèvement contre la forme classique de la poésie : certains poètes vont chambouler les principes des sujets classiques comme le thème des lamentations sur les vestiges, maintes fois critiqué par Abū Nuwās¹²⁶¹. Et pourtant, le modernisme a atteint son summum, c'était sur le plan formel. Ce modernisme se manifestait à plusieurs niveaux : dans la création de nouveaux mètres (*al-buḥūr al-muwallada*), l'utilisation excessive des *figures d'embellissement* et l'utilisation d'un langage poétique plus léger et plus raffiné. Ce phénomène était le résultat d'un long parcours qu'a traversé l'expérience poétique arabe depuis l'époque jahilite. En effet, l'art poétique s'adaptait à chaque époque, et répondait aux lois d'une critique plus exigeante et cédait au goût d'un public plus large et plus hétérogène, grâce aux conquêtes qui ont ouvert la communauté sur d'autres populations et d'autres cultures. Le nouveau mode de vie et la richesse des apports extérieures vont marquer les gens jusqu'aux esprits les plus fins : les poètes. A l'image de cette société plus variée et plus raffinée, les poètes vont ciseler, minutieusement, leurs compositions poétiques en les ornant de figures de style reflétant ainsi l'esthétique et le goût de l'époque. Cette nouvelle tendance avait comme conséquence d'attirer l'attention des critiques qui vont accorder à ce phénomène davantage d'importance. Compte tenu de sa spécificité esthétique, les rhétoriciens vont attribuer à ce nouveau volet de la rhétorique le nom de *la science d'embellissement* : 'ilm al-badī' « علم البديع ». Cette catégorie classée comme la troisième partie dans les œuvres traitant la rhétorique arabe ; les deux autres étant : 'ilm al-ma'ānī « علم المعاني » et 'ilm al-alfāz « علم الألفاظ ».

¹²⁶¹ Nous pensons plus particulièrement ici à son fameux poème qui débute ainsi :

عاج الشقيّ على رسم يسائله وعجت أسأل عن خمارة البلد

Le poète et calife abbasside Ibn al-Mu‘tazz (861-908)¹²⁶² fut le premier qui a écrit sur les figures d’embellissement et l’esthétique du discours dans son *Livre du style fleuri* ou : *Kitāb al-badī‘* : كتاب البديع¹²⁶³. Dans ce premier ouvrage en la matière, al-Mu‘tazz a recensé treize figures d’embellissement pour faire de cette science un art à part entière. Une autre grande figure de la rhétorique fut Qudama b. Ğa‘far¹²⁶⁴ (873-940 ?) - contemporain d’Ibn al-Mu‘tazz- qui détailla un peu plus les procédés du *badī‘* dans sa *Critique de la poésie* (Naqd aš-Ši‘r : نقد الشعر) où il traite les figures de style dans le discours poétique. Ibn. Rašīq al-Qayrawānī consacra également plusieurs chapitre aux figures d’embellissement, dans son fameux « *al-‘Umda* : العمدة في صناعة الشعر ونقده ».

En effet, les rhétoriciens qui ont énuméré et développé cette science rhétorique sont nombreux. Or, un parmi eux joua un rôle déterminant dans l’évolution conceptuelle du style fleuri et reste ainsi distingué à nos yeux : ‘Abd al-Qāhir al-Ĝurġānī (1009-1078). Ce dernier rédigea deux grands traités de référence dans le domaine : *Les Preuves de l’inimitabilité stylistique du Coran* (Dalā’il al-i‘ġāz : دلائل الإعجاز) et un autre consacré aux figures : *Les Secrets de l’éloquence* (‘Asrār al-balāġa : أسرار البلاغة). L’apport de Ĝurġānī s’incarne dans le rôle rhétorique que joue le *badī‘* dans le discours littéraire. Il attribue ainsi à la rhétorique deux fonctions : l’une expressive, et l’autre noétique. Najmeddine le mentionne dans son ouvrage : *La Théorie sémantique de ‘Abd al-Qāhir al-Ĝurġānī* :

Ĝurġānī conçoit l’expression figurée comme un double processus qui, tout en donnant une forme éloquente au discours, produit des pensées sinon véridiques du moins vraisemblables. Ces deux fonctions indissociables (expressive et noétique) émanent de la capacité du locuteur à formuler des choix rhétoriques pertinents permettant d’exprimer, de manière soignée, des pensées littéraires appuyées sur le réseau de relations logiques¹²⁶⁵.

En effet, la science de la rhétorique arabe évoquait une problématique de base chez les anciens critiques. A savoir la notion du *ṭab‘* : la disposition innée ; et de la

¹²⁶² Voir *Dīwān Ibn al-Mu‘tazz*, p. : 5.

¹²⁶³ Voir *al-‘Umda*, op.cit., p. : 222.

¹²⁶⁴ Fondateur de la critique arabe classique et considéré comme le pionnier des études rhétoriques. Ses œuvres témoignent qu’il était également un grand historien et philologue.

¹²⁶⁵ Abd al-Qāhir al-Ĝurġānī, *La Théorie sémantique*, p. 224.

ṣan‘a : la construction réfléchie voire forcée du poème. L’auteur d’*al-‘Umda* voit en b. al-Mu‘tazz le meilleur poètes de *ṣan‘a*¹²⁶⁶. Par sa nature esthétique, cette dernière est considérée comme un art des belles paroles : mots bien agencés, discours chargé d’embellissement stylistique sans qu’il y ait un sentiment de forçat. Cet aspect travaillé et retravaillé de la poésie a fait d’elle un « métier poétique » pour reprendre l’expression de Bencheikh¹²⁶⁷. Ce dernier explique bien, dans un passage de son œuvre critique *Poétique arabe*, l’importance de ce thème pour les anciens critiques. Voilà un extrait :

Il ne fait guère de doute que les critiques arabes donnent à *ṣinā‘a* le sens inclus dans le ποιεῖν d’Aristote. Ils l’emploient au sens artisanal du terme, et la comparaison de l’art poétique avec divers métiers se retrouve chez al-Ġumaḥī, al-Ġāḥiz, Qudama b. Ġa‘far, b. Ṭabāṭabā, al-Āmidī, al-Ġurġānī, al-Farābī, b. Ḥaldūn, etc¹²⁶⁸. Pour tous ces hommes, la création, si elle implique un don, ne saurait être réduite à celui-ci. La connaissance, l’expérience et l’exercice sont seuls assurés de faire d’un individu doué un véritable poète.¹²⁶⁹

Les *figures d’embellissement* s’imposaient donc dans le nouveau paysage littéraire arabe comme un nouveau phénomène littéraire ; ou plutôt comme un procédé accentué. En effet, cette tendance stylistique répondait à un goût qui reflétait la mosaïque d’une société multiculturelle et qui tendait de plus en plus vers l’art de l’ornement dans tous les domaines. La critique de la rhétorique arabe¹²⁷⁰ se développe alors et trouve dans la nouvelle société un champ fertile où les poètes vont s’épanouir en exploitant leurs talents poétiques aux couleurs locales. C’est ainsi que l’art de la poésie devient un travail laborieux fondé non seulement sur un don, mais surtout sur une pratique d’écriture et de réécriture persévérante. Cette nouvelle tendance poétique a poussé les

¹²⁶⁶ Voir, *al-‘Umda*, p. : 116.

¹²⁶⁷ *Poétique arabe*, p. : 82.

¹²⁶⁸ Ġumaḥī, *Fuḥūl*, p. : 6 ; Ġāḥiz, *Ḥayawān* III, p. 131-132 ; Qudāma, *Naqd aš-Ši‘r*, p. 4-5 ; ‘Iyār, p. 4 ; Muwāzana, I, p. 402-404 ; Muqaddima, III, p. 328-329.

¹²⁶⁹ *Poétique arabe*, p. : 82.

¹²⁷⁰ La première branche étant la science appelée *science des sens* ‘ilm al-ma‘ānī (علم المعاني) une science qui permet de trouver l’expression propre à répondre aux exigences d’une situation donnée. Elle correspond à une sémantique de la syntaxe en traitant les différentes sortes de phrases et leurs emplois. La troisième branche (‘ilm al-bayān) quant à elle traite de l’éloquence du discours et s’intéresse à l’expression figurée.

poètes à s'éloigner de la spontanéité et de s'engager dans une création réfléchie : les mots sont mesurés et les idées recherchées.

Il faut tout de même préciser ici que la pratique de ces figures de style, dites d'embellissement, a connu une floraison sans pareil avec l'art de *badī'iyāt*¹²⁷¹. Ce dernier est apparu avec Ṣafīyy ad-Dīn al-Ḥillīyy (1277-1339)¹²⁷², selon l'étude de 'Alī Abū Zayd¹²⁷³. En lisant les textes de ce nouveau genre littéraire, nous nous rendons compte du lien étroit qu'entretient cet art avec le poème religieux, ou plus particulièrement les poèmes de l'éloge du Prophète Muḥammad. Le nouveau sujet devient alors une thématique poétique à part entière dans la poésie arabe. Cette poésie a connu une propagation hors norme pour des raisons historiques et politiques qu'on connaît bien¹²⁷⁴. Cependant, ces poèmes n'étaient pas destinés au grand public ; la compréhension de ces textes restait réservée aux savants à cause de leur profondeur sémantique et de leur structure textuelle complexe.

Quelles sont les caractéristiques de ces procédés rhétoriques et comment se manifestent-ils dans le texte poétique ?

La science de l'embellissement constitue le troisième volet dans la rhétorique arabe. Elle concerne l'étude de l'esthétique du discours littéraire et regroupe à son tour deux grandes parties qui sont les suivantes :

D'abord, les *figures d'embellissement* dites *verbales* : *muḥassināt lafẓīyya* (المحسنات اللفظية). Il s'agit ici de procédés reconnaissables phonétiquement, basés principalement sur des effets de sonorités telles que l'homophonie *ḡinās tāmm* (الجناس التام), la paronomase *ḡinās ḡayr tāmm* (الجناس غير التام), l'intertextualité (sous forme de citations connues intégrées dans le texte) qu'on appelle *taḍmīn* (التضمين) : locutions ou prises à la lettre ; ou bien un *'iqtibās* (الاقتباس) : propos inspirés d'un texte célèbre ou d'une expression connue.

¹²⁷¹ Poème panégyriques destinés au louange du Prophète dont chaque vers contient une figure d'embellissement.

¹²⁷² Poète, musicien et compositeur de la ville de Ḥilla en Iraq. Les critiques le considèrent comme le plus important des savants et le plus influent des écrivains en Orient à l'époque postclassique, c'est-à-dire après la chute de Bagdad des abbassides.

¹²⁷³ Voir 'Alī Abū Zayd, *al-Badī'iyāt*, éd. 'Ālam al-kutub, Beyrouth, 1983, p. 69.

¹²⁷⁴ La période de la propagation de ce genre poétique a coïncidé avec le début de la décadence de la civilisation dans le monde arabe. Les poètes trouvaient, en cette thématique, un refuge où ils pouvaient exprimer leur souffrance et leur désarroi tout en se consolant d'obtenir l'intersession du Prophète.

Ensuite, il y a les *figures d'embellissement* dites *sémantiques* : *muḥassināt ma'nawiyya* (المحسنات المعنوية). Par les *figures abstraites*, on entend des outils rhétoriques s'appuyant sur des effets de sens comme *tawriya* (le fait de jouer sur plusieurs sens du même mot), ou encore l'antithèse *tibāq* (الطباق).

L'utilisation de ces procédés rhétoriques montre la qualité et le degré de la créativité stylistique en mettant à l'épreuve les capacités lexicales, syntaxiques et linguistiques du poète. Ce dernier exploite ses compétences linguistiques et ses énergies artistiques pour accaparer l'attention de ses lecteurs/auditeurs en suscitant leurs émotions et invoquer leurs sensibilités artistiques par le biais des acrobaties rhétoriques. L'aspect formel du texte entre en jeu alors avec le contenu et constitue un outil efficace dans l'harmonie et la beauté globale du texte. Le lecteur/auditeur ne saurait échapper à cette beauté phonético-sémantique qui saisit et chavire les esprits. Outre que leur rôle esthétique, les figures dites *verbales* contribuent naturellement à la musicalité et au rythme du discours littéraire.

Nous voyons en ces procédés d'embellissement des outils esthétiques qui ont en commun le même fonctionnement rhétorique, à savoir : la *répétition*. En effet, la plupart de ces figures de style représente au fond -d'une manière ou d'une autre- un aspect répétitif de l'énoncé. En tant qu'un élément rhétorique, la répétition crée un lien entre la forme et le contenu ; entre l'aspect phonétique et l'aspect sémantique du mot. Étroitement liés et ornés de *figures d'embellissement*, les deux aspects s'enrichissent mutuellement grâce à ces mêmes procédés stylistiques qui constituent ainsi un apport esthétique cristallisant le sens du discours poétique.

Les poètes mystiques l'ont compris, les figures d'embellissement constituent une mine d'or pour jouer avec les sonorités mais aussi pour affiner le style. Ils n'ont pas épargné d'efforts pour exploiter ces formes rhétoriques afin de polir leur production poétique ; d'autant plus que leurs textes accueillent un discours alliant beauté stylistique et profondeur sémantique.

Or, les figures fioriture représentent une arme à deux tranchants : l'abus de ces outils d'embellissement risque de piéger l'auteur dans une langue pesante et lourde. Dans ce cas, l'écrivain utilise « un énoncé accusé de *takalluf* » ; c'est-à-dire « celui qui

suit la trajectoire la plus longue avant d'atteindre le sens visé »¹²⁷⁵. C'est ainsi que l'excès de ces figures de style rend le discours complexe et le langage superficiel – comme nous le constatons par exemples dans les textes des *maqāmāt* (séances)¹²⁷⁶ vers la fin de l'époque abbasside. C'est une caractéristique de la quasi-totalité de la production littéraire à l'époque de la décadence. Ce genre de texte perd en spontanéité discursive et en profondeur sémantique. Des textes où l'écrivain s'efforce à rédiger dans un style trop recherché, qui va jusqu'à l'afféterie et se voit exercer une vraie gymnastique linguistique et phonétique.

D'autres, plus doués, en exploitant l'aspect esthétique du langage, ont su faire de ces procédés des éléments resserrant le lien entre la forme et le contenu. Ce faisant, la fonction des sonorités se dédouble : embellir l'aspect formel et esthétique du texte valorisera, en même temps, le sens qui en découle.

En effet, les *figures d'embellissement* constituent des procédés efficaces pour accéder au sens profond du texte mystique tout en lui fournissant une dimension à la fois esthétique et savante. Ce faisant, la clarté sémantique jaillit justement de la beauté formelle du texte. Les procédés rhétoriques offrent une occasion pour déployer ses capacités linguistiques et ses compétences poétiques, sans défaillance de maniabilité syntaxique ni exagération dans la dimension sémantique.

Nombreux sont les poètes qui se sont adonnés à ce genre de pratiques rhétoriques. Mais ce qui nous interpelle ici c'est l'intérêt que les poètes mystiques ont accordé à ce genre de pratique comme : Ibn 'Arabī, al-Hallāğ, Ibn al-Fāriğ et, plus particulièrement, celui à qui nous avons consacré cette étude : al-Ḥarrāq.

La présence des *figures d'embellissement* dans la poésie d'al-Ḥarrāq ne se fait pas discrète : elle est intensément présente et facilement repérable dans l'ensemble de ses poèmes ; elle occupe ainsi une place privilégiée dans son discours poétique. Ce phénomène mérite que l'on s'y arrête un instant pour mieux comprendre sa fonction esthétique et sa dimension sémantique.

¹²⁷⁵ C'est la définition que donne Bencheikh au concept du «*takalluf*». *Poétique arabe*, op.cit., p. : XXXI.

¹²⁷⁶ Genre littéraire arabe satirique apparu dans la deuxième moitié du X siècle qui est une sorte de récit composé en *sağ'* (séquences rythmées et rimées).

Avant de relever et d'analyser ces figures de style, il nous semble important de connaître la provenance de ce phénomène et son influence sur la poésie d'al-Ḥarrāq.

Après une lecture attentive de l'ensemble du *dīwān*, il nous a semblé, très probablement, que cette tendance littéraire a été transmise aux textes d'al-Ḥarrāq par deux voix essentielles :

- 1- Par le biais de l'héritage andalou qui accordait une place importante aux ornements formels des textes. Ce phénomène se manifeste de manière particulièrement flagrante dans les poèmes du *muwašṣaḥ* comme nous l'avons mentionné plus haut.
- 2- Par le biais de la poésie soufie et plus particulièrement celle d'Ibn al-Fāriḍ duquel on trouve des traces dans la production ḥarrāqienne.

Quoi qu'il en soit, l'expérience ḥarrāqienne reste unique et sans pareil dans son genre, compte tenu de ses apports linguistiques et expressifs aux dimensions mystiques avec des spécificités linguistiques et culturelles locales.

Tout d'abord, nous aimerions revenir ici à une idée qui s'imposait au fur et à mesure de notre avancement dans l'analyse de ce *dīwān* : la *répétition*.

Comment se présente la *répétition* dans le corps du texte littéraire ? Et quels sont ses effets esthétiques et sémantiques dans le discours créatif ?

La *répétition* constitue un des éléments essentiels dans le discours poétique de manière générale. La définition de R. Jakobson nous explique et résume la fonction de la *répétition* dans le discours poétique de la manière suivante : « A tous les niveaux de la langue l'essence, en poésie, de la technique artistique réside en des retours réitérés »¹²⁷⁷. Parce qu'elle « semble fondatrice, définitoire. Elle engendre l'alternance et la périodicité »¹²⁷⁸.

A partir de cette définition, qui nous semble à fois générale et précise, la répétition nous paraît comme une figure de style générale et qui pourrait prendre ensuite plusieurs aspects :

¹²⁷⁷ *Question de poétique*, éd. Du Seuil, p. 234.

¹²⁷⁸ G. Dessons & H. Meschonnic, *Traité du rythme, des vers et des proses*, op.cip., p. 52.

- Répétition d'un phonème ; créant un rythme ponctuel soit au niveau horizontal (assonances, allitérations...) ou vertical (rime, rime interne...).
- Répétition de mots (*antanaclase*), en homophonie totale ou partielle (paronomase) qui jouent un rôle majeur sur le rythme et les sonorités du texte.
- Répétition de mots ou de syntagmes à un endroit précis du texte (anaphore, épiphore, symploque...) qui constitue un rappel phonétique et un retour symétrique au niveau de la syntaxe du texte.
- Répétition de vers au début ou à la fin de chaque couplet (refrain, antépiphore...), qui constitue un retour régulier créant ainsi un rythme au niveau strophique ; c'est le cas de certains *muwaššah*-s.
- Répétition du même pied (dans les mètres simples). Cela engendre un rythme régulier et simple ; non seulement *horizontalement* au niveau du vers, mais aussi *verticalement* au niveau du poème.
- Répétition rythmique des vers composés sur le même mètre. C'est le cas de la poésie classique qui est basée sur un rythme vertical identique au niveau du poème.
- Répétition au niveau de la structure syntaxique (chiasme, parallélisme, strophe...) qui relie, généralement, les formes syntaxiques aux enjeux rythmiques.

En effet, nous pouvons aller plus loin dans les aspects de répétition si nous approfondissons ce concept et nous le généralisons sur d'autres phénomènes rhétoriques ; comme la répétition sémantique dont le rôle n'est sûrement pas moins influent sur le rythme du texte poétique. Nous allons aborder et détailler ses aspects plus loin dans les analyses.

Cette liste énumérative des aspects de la répétition nous permet de les catégoriser sous trois formes plus générales qui dépendent des différents domaines linguistiques ; ils sont à la fois indépendants et complémentaires :

Une répétition phonétique (allitérations, rimes, homophonie, anaphore...) ;

Une répétition sémantique (antithèse, oxymore, intertextualité...) ;

Et, une répétition rythmique (syllabe, schème, vers, mètre...).

Les deux premiers aspects rentrent dans la science rhétorique et font partie de ce qu'on appelle la *science de l'embellissement* ; avec ses deux volets : les *figures verbales* (المحسنات اللفظية) et les *figures sémantiques* (المحسنات المعنوية).

Le troisième aspect de répétition quant à lui rentre dans la science de la prosodie (علم العروض) comme nous l'avons détaillé dans les chapitres précédents.

Le fait de choisir les figures d'embellissement comme sujet d'analyse revient à deux points. D'abord, leur fréquence élevée et remarquable dans la poésie mystique en général, et dans la poésie d'al-Ḥarrāq en particulier. Et puis le lien étroit et direct qu'entretiennent les figures d'embellissement avec le rythme. A ce propos, il est important de rappeler ici la définition qu'a donnée Meschonnic de la notion du rythme en faisant allusion au rôle des figures de style et leur contribution à la structure rythmique. Pour ce dernier, la prosodie est « l'organisation vocalique et consonantique du texte ; élément du rythme, essentiellement par le consonantisme ; élément du sens, par les figures de signifiant »¹²⁷⁹. Cette pensée soutiendrait alors notre démarche sur la fonction de la répétition en tant qu'élément rythmique.

Dans le texte poétique, la répétition phonétique et sémantique semble être fondatrice et même indispensable au discours créatif mystique d'al-Ḥarrāq. Elle engendre, comme dans toute production poétique, une alternance rythmique et une variation phonétique réglementée.

Pouvons-nous donc considérer les *figures d'embellissement* comme une sorte de répétition ?

Une réponse affirmative à cette interrogation nous semble légitime et justifiable. Si *l'homophonie* nous semble une sorte de répétition phonétique évidente de par son caractère phonétique concret, *l'antithèse* et *l'oxymore* se montrent par leur caractère abstrait, beaucoup plus subtiles. Cependant, une autre interrogation surgit de cette observation : ces deux figures d'embellissement ne sont-elles pas elles-mêmes une sorte de répétition par le sens contraire du mot ? Compte tenu de l'expression arabe « par leur contraire on reconnaît les choses ». Dans cette perspective, le mot et son contraire ne représentent en effet que deux aspects d'une même thématique.

¹²⁷⁹ H. Meschonnic, *Pour la poésie* I, Gallimard, 1970, p. 65.

La poésie d'al-Ḥarrāq va nous confirmer ces propos comme nous allons le découvrir plus loin.

*L'intertextualité*¹²⁸⁰ en tant que citation et intégrée dans le discours créatif fait partie des figures d'embellissement concrètes dans la rhétorique arabe : elle prend le nom de *taḍmīn* quand il s'agit d'une répétition littérale d'un verset, d'un proverbe ou bien d'une expression ou d'un vers célèbre. Et elle se nomme *iqtibās* quand il est question d'une répétition sémantique qui a subi une modification ou une adaptation par rapport à l'expression d'origine. Ces deux figures rhétoriques rentrent dans le même cas stylistique ; c'est-à-dire que nous pouvons les considérer comme une forme de répétition parce qu'elles représentent une sorte de reprise plus ou moins littérale d'une formule censée être connue par le lecteur (verset, vers, proverbe...). Par cette technique rhétorique, le poète implique son interlocuteur dans son projet créatif en suscitant sa mémoire et en stimulant sa culture commune : l'auteur engage donc implicitement la connaissance de son auditeur/interlocuteur créant ainsi une sorte de complicité intellectuelle basée sur des données référentielles communes. Cela constitue non seulement un outil esthétique qui embellit la forme textuelle, mais elle joue également un rôle de soutien et d'appui des propos thématiques.

Ainsi l'intertextualité *taḍmīn* serait une répétition, expressivement concrète puisqu'elle se base sur une répétition phonétique et littérale des énoncés ; alors que le *'iqtibās* serait plutôt une répétition sémantique puisque l'auteur emprunte le sens sans reprendre la formule originelle de l'expression.

A partir de là, nous pouvons dire, dans un sens plus large du terme, que la pratique de ces *figures d'embellissement* constitue, d'une manière ou d'une autre, une sorte de *répétition rhétorique*. Ce procédé esthétique enrichi, certes, la forme phonétique du texte poétique, mais participe également à établir une nouvelle conception des termes mystiques abordés et traités par le poète. Le travail esthétique rejoint la vision conceptuelle ; afin que la forme embellisse et renforce le contenu du texte poétique.

¹²⁸⁰ R. Barthes la nomme *intertexte* : « Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu de citations révolues » ; voir *Encyclopædia universalis*, article « Texte ».

Commençons d'abord par le procédé de la *répétition* dans son aspect le plus simple et le plus basique : *l'allitération*, *l'assonance*, répétition de mots, répétition de vers... ensuite, nous pourrions traiter et analyser d'autres répétitions aux aspects plus ou moins complexes telles *l'homophonie* et *l'antithèse*... Ceci dit, il n'est évidemment pas dans notre intention de procéder à une analyse systématique : elle exigerait un espace considérable. Nous nous bornerons donc à faire l'analyse d'exemples significatifs.

1) Aspects de la répétition phonétique simple :

Dans cette figure de style nous englobons trois sortes de répétitions :

a) La répétition d'un phonème :

La répétition d'une lettre consonne qu'on appelle *allitération*, est la forme la plus courte et la plus simple des répétitions ; elle est composée d'un phonème, répété à une fréquence plus au moins régulière dans une phrase ou dans un vers. Cela produit un effet sonore non sans importance. Nous pouvons illustrer ce cas par la lettre (*h*) dans le vers suivant par exemple :

راخُوا بأفضلِ حالةٍ إذْ أصبحُوا ولهم بأفراحِ المحبَّةِ راحُ

rāḥū bi-afḍali ḥālatin id aṣbaḥū wa la-hum bi-afraḥi l'maḥabbati rāḥū¹²⁸¹

On jouit d'allégresse au petit matin

Et pour les joies d'amour, on sert le vin

Le lecteur/auditeur pourrait, sans grand effort, constater la fréquence importante de la lettre « *h* » ; elle est répétée six fois dans le même vers. Il faut tout de même signaler à ce propos que ce vers est relativement court puisqu'il est composé de six schèmes seulement (mètre du *kāmil*). Cela fait la moyenne d'une lettre répétée par schème. Ajoutons à cela la répartition équilibrée de la consonne répétée. Cette disposition quasi symétrique du *h* offre une harmonie phonétique évidente au vers.

Pour mieux se rendre compte de sa disposition, nous allons observer son emplacement de plus près. Désignons alors les mots qui contiennent la lettre « *h* » par un (+) et les mots qui n'en disposent pas par un (-) :

+ - + - + - + + +

La disposition du phonème (*h*) dans le vers met, sans doute, sa sonorité en avant. D'autant plus que cette fréquence s'intensifie vers la zone rimique. De plus, la rime répète, à son tour, le même phonème, cela accentue certainement la sonorité de la

¹²⁸¹ *Dīwān*, vers 6, poème 19, p. 23.

consonne répétée et la met en valeur. Par ailleurs, la nature gutturale de la lettre *ḥ* et son aspect grinçant, cette lettre au caractère bien prononcé, valorise le sujet du poème. La qualité phonétique du «ḥ» et sa fréquence importante dévoilent la douleur profonde du poète.

Parmi les lettres qui plaisaient bien apparemment au poète, nous retrouvons également la consonne douce nasale «*n*» ; dont la fréquence semble assez importante dans l'ensemble du *dīwān* de manière générale. Voilà un vers, parmi d'autres, qui illustre bien ce cas :

نُورٌ تتَوَّرُه الكَلِيمُ فَخَالِه مِنْ فَرَطٍ مَا قَد بَانَ عَيْنَ النَّارِ

Nūrun tanawwarahu l'kalīmu fa ḥālahu min farṭi mā qad bāna 'aynu nnārī¹²⁸²

Quand l'Interlocuteur¹²⁸³ vit la lumière éclatante

Il la crut feu tellement elle fut éblouissante

Phonétiquement, la langue arabe nous compte deux sortes de *nūn* : le *nūn* visibles qui apparaît clairement à l'écrit tel que celui que l'on retrouve dans la préposition *min* (من) ; et puis il y a les *nūn*-s dissimulés qui sont prononcés soit par une double voyelle *tanwīn* (le cas du «*tanwīn*» dans le mot *nūrun*) ; soit par une gémiation *chadda* (le cas du *nūn* contracté dans le dernier mot *n-nārī*¹²⁸⁴). Ces derniers, les *nūns* gémisés ou cachés à l'écrit, réapparaissent à la scansion des vers en les décontractant. Ainsi, la fréquence des *nūns* prononcés s'élève au nombre de huit *nūns* dans ce vers. Sans oublier d'attirer l'attention sur le fait qu'ils sont, comme dans le vers précédent, concentrés dans la zone rimique. Cela augmente, bien évidemment, l'effet des sonorités produit par la fréquence de consonnes semblables.

Cela nous amène à accepter le fait que la poésie d'al-Ḥarrāq soit d'abord un art de l'oralité et de l'écoute. Cette poésie chantée permet à l'auteur de mettre en valeur ses qualités sonores lors des séances du *samā'*. C'est la raison pour laquelle al-Ḥarrāq accorde une très grande importance aux sons et aux sonorités qui se manifestent de

¹²⁸² *Dīwān*, vers : 1, poème 24, p. : 25.

¹²⁸³ *L'interlocuteur de Dieu* est le surnom de Moïse (كَلِيمُ اللَّهِ) ; celui qui parla à Dieu.

¹²⁸⁴ Dans ce cas le premier (*n*) remplace systématiquement le (*l*) de l'article (ال) en arabe, parce qu'il fait partie des lettres solaires qui sont gémisées à chaque fois qu'elles sont précédées de l'article défini.

manière harmonieuse. Dans une perspective rythmique, et en dehors de la métrique quantitative, la fréquence d'une *homophonie* contribue à la création d'une musicalité imposante et importante. Et c'est justement cette musicalité qui est exploitée lors d'une lecture à haute voix (une déclamation) ou pendant l'interprétation musicale du poème. Il ne faut pas oublier que la disposition des consonnes répétées peut correspondre parfois à la structure métrique du vers pour accentuer la symétrie métrique.

Reste à préciser qu'il faut prendre en considération, dans ce genre de *répétition* des phonèmes, deux aspects : d'abord, la nature de la lettre répétée (dans le cas de notre exemple le *nūn* appuie et renforce le sens du vers) ; et puis la proximité des occurrences qui rythment justement le vers d'une certaine manière.

La répétition phonique crée ce qu'on appelle l'*accent prosodique*, et la fréquence de ces accents crée, sans doute, un rythme propre au vers. Il est évident, que l'énonciateur ou plutôt le locuteur, peut valoriser les sons répétés en insistant avec la voix.

Nous retrouvons le même élément consonantique dans d'autres vers de ce recueil. Prenons par exemple ce vers qui illustre bien le rôle majeur que joue l'allitération dans le texte poétique :

كنت ما بيني وبينني غائباً عنّي بأيني

Kuntu mā bayni wa baynī ḡā'iban annī bi-aynī ¹²⁸⁵

Entre moi-même et ma quintessence

J'étais absent par ma dépendance

Le phonème (*n*) *nūn* est présent quasiment dans tous les mots du vers. Sa fréquence atteint le nombre de sept répétitions, dans un vers composé de quatre pieds seulement. La succession rapprochée de la consonne (*n*) dans un vers limité en nombre de pieds rend, sans doute, la fréquence du phonème répété plus importante et met sa sonorité en valeur.

¹²⁸⁵ *Dīwān*, p. : 41, poème 51, vers : 1.

Il faut dire qu'avec sa caractéristique nasale, le *nūn* convient parfaitement aux sujets traitant les sentiments doux et aux thèmes évoquant les émotions nostalgiques, voire même mélancoliques. Dans le cas de ce vers, la répétition du *nūn* provoque un sentiment de faiblesse et laisse entendre un certain gémissement comme nous l'avons souligné dans le deuxième chapitre. Il est important de noter à ce propos que le choix d'al-Ḥarrāq pour cette consonne comme rime est très fréquent et recouvre plusieurs poèmes de son *dīwān*. Cela nous donne un indice sur la tendance thématique qui domine son recueil et sur les qualités stylistiques qui marquent sa poésie.

Nous pouvons confirmer ici qu'en plus de son aspect esthétique qui joue un rôle rhétorique -par ses qualités sonores-, la répétition d'une consonne renforce également le lien forme/contenu du vers en appuyant et en reflétant les propos sémantiques. Par sa nature phonétique, l'allitération enrichit la dimension sémantique et concrétise phonétiquement les sentiments évoqués.

Traditionnellement considérée comme faisant partie de des figures d'embellissement (phonétique), l'allitération n'est pas considérée, obligatoirement, comme un facteur agissant sur le rythme. Dans un vers de poésie, où le nombre de syllabes est limité et précis, la répétition phonétique des lettres (allitération ou assonance) devient perceptible et facilement repérable grâce à l'intervalle réduit entre ces phonèmes répétés. Cette caractéristique peut être considérée comme une faveur esthétique pour le texte poétique. Or, on a souvent tendance à négliger l'aspect rythmique de cet élément phonétique. La qualité phonétique de l'allitération et de l'assonance et leur positionnement contribuent à la composition du rythme dans le vers et augmente sa musicalité. Et cela ne représente qu'une partie de la mosaïque qui embellit tout le poème.

Ainsi, en tant qu'élément rythmique, la répétition d'un phonème joue un rôle majeur dans l'empreinte phonétique et rythmique personnelle du poète ; elle caractérise son propre style. Al-Ḥarrāq s'approprie alors la langue commune et la façonne à sa manière pour en faire une identité poétique à part. Pour ce faire, il exploite alors les figures de style. Par le rythme qui découle des procédés rhétoriques, le poète signe la marque de sa singularité dans un langage à dimension mystique.

b) Répétition de mots

Répéter, dans le sens large du terme, c'est redire phonétiquement (homophone) et/ou sémantiquement (synonyme) le même élément linguistique : mot, phrase. Employer ce même énoncé à plusieurs reprises constitue un choix stylistique qui traduit souvent une intention plus au moins implicite. Cette pratique aurait donc plusieurs rôles fonctionnels : faciliter l'assimilation du message, insister sur un mot pour le mettre en valeur ou tout simplement engager les sonorités du mot esthétiquement. Naturelle et courante à l'oral, la répétition devient à l'écrit un procédé rhétorique qui embellit le discours littéraire.

La *tā'iyyah* d'al-Ḥarrāq (premier poème de son recueil) regorge de mots répétés. La répétition accomplit ici un rôle esthétique et communicatif primordial et contribue, en même temps, à la structure rythmique du texte. Prenons un extrait du premier poème de ce *dīwān* pour voir le fonctionnement de la *répétition* dans la production poétique ḥarrāqienne.

On assiste ici à une sorte de polyptote où le poète emploie plusieurs formes grammaticales d'un même mot. Il en va ainsi des deux verbes *šariba* (boire) et *šā'a* (vouloir)¹²⁸⁶ :

أباح لي الخمر منه تفضلاً جناها فصار الشرب ديني و ملتي
فإن شئتُها صرفاً شربت وإن أشأ مزجت لأن الكل في طي قبضتي
وإن شئت أطوي الكون طياً وإن أشأ نشرت جميع الكائنات بنظرة
شربتُ صفاء في صفاءٍ ومن يرد من القوم شرباً لم يجد غير فضلاتي

* * *

'abāḥa li-ya l-ḥammāru min-hu tafaḍḍulan janā-hā, fa-šāra š-šurbu dīnī wa-millatī
fa-'in šī'tu-hā širfan šaribtu, wa-'in 'ašā majaztu, li-'anna l-kulla fī ṭayyi qabḍatī
wa-'in šī'tu 'aṭwī l-kawna ṭayyan, wa-'aša našartu ḡamī'a l-kā'inatī bi-naẓratī
šaribtu šafā'an fī šafā'in wa-man yurid mina l-qawmi šurban lam yajid ḡayra faḍlatī

¹²⁸⁶ *Dīwān*, vers : 28/31, poème : 1, p. : 8.

Il en va de même pour les mots *nūr* (lumière), *sirr* (secret, mystère), *rahma* (clémence, miséricorde)... répétés dans les vers suivants ; sauf que cette fois-ci, il s'agit de noms et non pas de verbes :

ترقى إلى أن صار للكليّ جامعاً لسرّي أتى من همّة أحمديّة 1-
وأصل وجود الشّيء رحمة نفسه لذلك كان رحمةً للبريّة
ورحمته من رحمة المصطفى أتت لأن سرّه من سرّ عين لرحمة
لذلك كان القطب يبصر دائماً له سرّ الاستخلاف في كلّ برزّة
لأته عن خير الأنام خليفة وهو عن الرحمن خير خليفة
فنور سرى في الكون صورة أحمد به تهتدى لله كلّ بصيرتي
فهو الهدى والنور من حيث إنّه على ذاته تجلّى معاني الحقيقة
فلا مهتدٍ إلّا بأضواء نوره لأنّ نعوت النور باب الأدلّة

Taraqqa ilā an šāra li-l-kulli ‘gāmi ‘an	li-sirrin atā min himmatin aḥmadiyyati
Wa- ’aşlu wujğūdi š-šay’i rahmatu nafsihī	li-dālika kāana rahmatan li-l-bariyyati
Wa-rahmatihī min rahmati l-mustafā atat	li-anna sirrahu min sirri ‘aynin li- rahmati
li-dālika kāna l-quṭbu yubširu dā’iman	la-hū sirru l-istiḥlāfi fī kulli barzatī
li- ’annahu ‘an ḥayri l-’anāmi ḥalīfatan	wa-huwwa ‘ani r- Raḥmān ḥayru ḥalīfatī
fa-nūrun šāra fi-l-kawni šūrata aḥmadin	bihi tahtadī li-Llāhi kullu bašīratī
fa-huwwa l-hudā wa-n- nūru min ḥaytu ’innahu	‘alā dātihi tuḡlā ma’āni l-ḥaqīqatī
fa-lā muhtadin illā bi-aḍwā’i nūrihī	li-anna nu’ūta n-nūri bābu l-adillatī ¹²⁸⁷

*Il s'éleva à en embrasser tous les siens
D'un mystère venant d'un zèle aḥmadien*¹²⁸⁸.

*Raison de tout existant, Sa miséricorde.
Ainsi, fut Sa compassion envers tout le monde.*

Elle provient de l'élu et sa commisération

¹²⁸⁷ *Idem*, vers : 112/119, poème : 1, p. : 12.

¹²⁸⁸ Terme et adjectif soufi, relatif à Aḥmad, il signifie « le plus loué » et c'est le nom du Prophète aux cieux.

*De son **mystère**, l'essence de **compassion***
Ainsi, au pôle,¹²⁸⁹ se dévoile la justesse
*En héritant le **secret** de toute sagesse*

*Pour les gens, il fut le meilleur **représentant***
*Ainsi que pour Dieu, le meilleur **représentant**¹²⁹⁰.*

*Une **lumière** fraya la nuit à l'image d'**Aḥmad***
*Elle fut mon **guide** vers Dieu, et mon remède.*

*Il est le Juste qui nous **guide** avec clarté*
Par Son essence, dont les sens de vérité.

*Le seul **guide** fut la lueur de sa **lumière***
*Elle prouve les attributs de la **Lumière**¹²⁹¹.*

Nous constatons, sans difficulté, la fréquence remarquable du terme *sirr* (*secret* ou *mystère* dans la traduction) répété quatre fois dans les quatre premiers vers et du mot *nūr* (lumière) répété également quatre fois dans les trois derniers vers. Certes, nous pouvons justifier cette répétition par un choix lexical ciblé qui renforce le contenu mystique du poème en mettant les deux termes en exergue. Cependant, peut-on limiter l'utilisation de ce procédé à cette fonction ? L'interprétation de ce phénomène n'est pas aussi simple que cela ; la pratique de ce procédé s'avère accomplir un autre rôle plus important.

Si nous observons bien les mots répétés, nous constatons bien qu'il s'agit ici des *mots-clés* dans le domaine mystique. La répétition de ces deux termes, dans ce poème en particulier, se ressent comme une sorte de litanie en harmonie avec le rituel soufi. La répétition ici, outre son rôle sémantique, constitue une sorte de rappel incessant *dikr* (ذِكْر) (invocation/rappel), une sorte d'« hymnologie chantée où les protagonistes restent

¹²⁸⁹ *Qutb* (قُطْب) pôle, est le seigneur parmi les gens et leur guide, le centre et la référence. Dans le langage soufi, c'est celui qui possède le pouvoir de percevoir la vérité. Autrement dit, celui qui a atteint l'objectif du cheminement soufi.

¹²⁹⁰ Le prophète Muḥammad est le représentant des créatures auprès de Dieu et le représentant de Dieu sur terre.

¹²⁹¹ Le deuxième terme « Lumières » désigne les attributs du Prophète Muḥammad transmis par Sa lumière aux pôles soufis.

assis »¹²⁹² qui contribue en même temps à la création rythmique du poème. L'intervention de ce procédé consolide, d'une certaine manière, le rappel invocateur dans les séances du *dikr* mystique.

Dans le deuxième et le troisième vers, le mot *rahma* « clémence » est répété cinq fois. Cela laisse suggérer plusieurs significations, toujours en rapport avec le thème global du poème. Deux vers plus loin, nous retrouvons le même terme ce qui implique la répétition du même mot six fois en l'espace de quatre vers seulement ; sachant qu'un de ces vers contient en lui seul trois de ces termes répétés. Cette fréquence élevée aurait pour but de montrer le lien solide du poète avec le Créateur en créant une affinité et rappelant sa dépendance à Son égard. Répéter, c'est aussi garder l'espoir, en permanence, et insister sur Sa Clémence promise : le dernier mot revient en tant qu'attribut divin pour confirmer les propos avancés et assurer l'harmonie, à la fois, thématique et rythmique des vers.

Par ailleurs, d'autres mots -des particules cette fois-ci- se répètent dans ces vers et prennent des emplacements bien précis : la répétition se produit toujours dans le même endroit. Prenons par exemple les deux conjonctions de coordination *wa* et *fa* répétées au début des vers de cet extrait (vers 3 et 4 pour le *wa* et vers 6, 7 et 8 pour le *fa*). Rajoutons à cela également la préposition *li* qui, elle aussi, se place toujours au début de l'hémistiche (dans 7 vers sur les huit). La disposition de ces particules ne peut pas passer inaperçue à l'écoute de ces vers, ni à l'écrit d'ailleurs. Cet aspect anaphorique rythme les vers et imprime la sonorité du son dans la mémoire de l'auditeur. De point de vue de la réceptivité, les répétitions phonétiques sollicitent l'adhésion de l'auditeur en attirant son attention ; cela tisse une tension phonético-poétique entre le texte et le récepteur.

Si nous rajoutons à cela la répétition de la rime à la fin de chaque vers, nous obtiendrons des sonorités qui créent un rythme d'abord au niveau du vers puisque les extrémités répètent les mêmes sons ; et puis une autre répétition au niveau de ces vers formant ainsi deux colonnes aux sons similaires : au début et à la fin des vers.

Voyons maintenant comment ces particules grammaticales se positionnent dans cet extrait :

¹²⁹² Ch. Poché, *Dictionnaire des musiques et danses traditionnelles de la Méditerranée*, op.cit., p. 144.

..... <i>li</i>	<i>li</i> <i>tī</i>
<i>wa</i> -.....	<i>li</i> -..... <i>li</i> -..... <i>tī</i>
<i>wa</i> -.....	<i>li</i> -..... <i>li</i> <i>tī</i>
<i>li</i> -..... <i>tī</i>
<i>li</i> -.....	<i>wa</i> -..... <i>tī</i>
<i>fa</i> -..... <i>li</i> <i>tī</i>
<i>fa</i> -..... <i>tī</i>
<i>fa</i> -.....	<i>li</i> -..... <i>tī</i>

Voyons maintenant comment l'ensemble de ces répétitions se présente dans cet extrait et l'énorme espace qu'il prend dans cet extrait :

..... <i>li</i> .. <i>kulli</i>	<i>li</i> - <i>sirrin</i> 'aḥmadiyyatī
<i>Wa</i> <i>rahmatu</i>	<i>li</i> - <i>dālika</i> <i>rahmatan</i> <i>tī</i>
<i>Wa</i> <i>rahmatihī</i> <i>rahmatī</i>	<i>li</i> <i>sirrahu</i> <i>sirri</i> <i>rahmatī</i>
<i>Li</i> - <i>dālika</i> <i>sirru</i> <i>kulli</i> <i>tī</i>
<i>Li</i> <i>ḥalīfatan</i>	<i>wa</i> - <i>huwwa</i> <i>r-Raḥmāni</i> <i>ḥalīfatī</i>
<i>Fa</i> - <i>nūrun</i> 'aḥmadīn <i>li</i> -..... <i>kullu</i> <i>tī</i>
<i>Fa</i> ..- <i>huwwa</i> <i>nūru</i> <i>tī</i>
<i>Fa</i> <i>nūrihī</i>	<i>li</i> <i>nūri</i> <i>tī</i>

La fréquence et la variété de ces termes répétés nous rappelle sans doute les formules de prières et les invocations dont la répétition demeure la caractéristique première. Il reste à signaler à ce propos qu'une répétition d'un mot entraîne, forcément, la répétition de certains sons ; c'est le cas des consonnes « r », « m » en plus de « n » dans le vers suivant :

ورحمته من رحمة المصطفى أتت لأن سره من سر عين لرحمة¹²⁹³

Wa-rahmatuhū min rahmatī l-mustafā atat li-an sirruhu min sirri 'aynin li-rahmatī

¹²⁹³ *Dīwān*, vers : 114, poème : 1, p. : 12.

La répétition de la consonne « r » (huit fois) dans ce vers est significative. Sa sonorité vibrante traduit l'état d'esprit du poète, qui tremble presque, dans sa contemplation. Il sollicite la *clémence* en toute humilité mettant en exergue sa faiblesse face à la splendeur et la grandeur du *secret* divin. Quant à la nature susurrante des consonnes « m » et « n », elle laisse entendre une certaine douceur rassurante. Cela crée un certain équilibre phonétique et une harmonie sémantique.

Dans d'autres contextes, La répétition exprime l'état du soufi, elle reflète « l'extase spirituel » qui le hante après avoir goûté aux délices du vin mystique. La description de ce dernier aurait pour but de manifester les effets spirituels du poète. Les vers suivants illustrent bien ce cas où les termes «*ḥamr* » et «*mudām* » deviennent des repères de rappel dans cet extrait :

وخمري أثارَت في الجميع ضياءها وحقًا بأنواع الوجود استبدت
مدامٌ تزيل الهمَّ وهي بدنها وينشط كلُّ الكون منها بنفحة
تراها بحشو الكأس وهي زجاجةٌ ولو لم تكن فيه لذاب بسُرعة
بها هو ممسوكٌ وقد مسكت به تلون كأسِي من تلون خمري
تلطفَ منها إذ سرى منه نورها فتحسبها شمسًا على البدر درت
ومن عجبِ كأسٍ هو الخمر عينها ولكنه يبدو على شكلِ دُرّة
فيحسبه الزءون غير مدامةٍ لشدة آفاتٍ بعين البصيرة

wa-**ḥamrī** atārat fi-l-ḡamī' diyā'hā wa-ḥaqan bi-'anwa'i l-wujudi stabaddatī
mudāmun tuzīlu l-hamma wa-hya bi-dannihā wa-yanšutu kullu l-kawni minhā bi-nafḥatī
tarāhā bi-ḥašwi l-**ka'si**, wa-hya zujajatun wa-law lam takun fihī la-dāba bi-sur'atī
bi-hā huwwa mamsūkun, wa-qad musikat bihī talawwunu **ka'sī** min talawwuni **ḥamratī**
talaṭṭafa minhā 'iḍ sarā minhū nūruhā fa-taḥsibuhā šaman 'alā l-badri **darratī**
wa-min 'aḡabin **ka'sun** huwa l-**ḥamru** 'aynuhā wa-lākinnaḥu **yabdū** 'alā šakli **durratī**
fa-yahsibuhu r-rā'ūna ḡayra **mudāmatin** li-šiddati āfātin bi-'ayni l-basiratī¹²⁹⁴

¹²⁹⁴ *Dīwān*, vers : 41/47, poème : 1, p. : 9.

*Ma liqueur*¹²⁹⁵ répandit en tout son essence Et détint, certes, l'ensemble de l'existence.
Un vin qui, encore scellé, chasse la tristesse¹²⁹⁶ Dont tout l'univers s'exalte de sa finesse.
*Le vois-tu*¹²⁹⁷, au fond de cette coupe en verre ? Il le tient de la disparition et l'enserme
Par ma coupe il se tient, et elle s'en tint¹²⁹⁸ La couleur de ma coupe émana de mon *vin*¹²⁹⁹.
Quand, par délicatesse, en jaillit sa lumière, On dirait un soleil éclipsant la lune entière !
Curieusement, la coupe fut le vin lui-même Et portant, il apparaît en forme de perle.
On regarda sa valeur avec défiance, Les défauts affectant l'œil de la clairvoyance.

La répétition des mots « *hamr* » et « *mudām* » est une sorte de répétition à dimension esthétique inspirée de l'héritage poétique arabe commun depuis l'époque jahilite. En évoquant cette image traditionnelle, al-Ḥarrāq exploite la dimension mystique du vin et de l'ivresse. La répétition des mots « *hamr* » et « *mudām* » cristallise, dans ce contexte, une expérience spirituelle dans une sphère gnostique et élitiste. Ainsi, le procédé rhétorique accomplirait deux fonctions : d'abord esthétique, par la paronomase qui organise et enrichit l'aspect rythmique et phonétique. Et puis, une deuxième fonction savante rappelant la dimension gnostique du vin ; dévoilant ainsi les mystères du monde ésotérique. Le vin mystique, avec tous les noms-attributs qui le caractérisent, efface les limites entre le raisonnable et l'émotionnel. Par une répétition synonymique, le contenu et le contenant se confondent dans un rapport nuancé telle une gradation de couleurs (quatrième vers de l'extrait). L'insistance sur le *vin* est, en effet, une insistance sur les effets du *vin*, qui rendent plus perceptibles la relativité des apparences et la vérité des principes ésotériques. C'est ainsi que le mot *hamr* passe d'un simple tic de langage à un rôle doublement fonctionnel : formel (par sa contribution esthétique) et sémantique (dans sa dimension gnostique).

¹²⁹⁵ En tant que poème polythématique, la *tā'iyya* d'al-Ḥarrāq aborde entre autres la notion de l'ivresse (*sukr*) mystique ou, en d'autres termes, la *ḥadra ṣūfiyya* (الحضرة الصوفية) pour exprimer l'exaltation spirituelle. Ce passage constitue ce qu'on appelle dans le langage soufi, une *ḥamriyya ṣūfiyya* خمريّة صوفية) « poème vin spirituel » qui tend à exprimer un ravissement spirituel.

¹²⁹⁶ Le vin divin porte son essence en lui-même sans effet ou contact physique avec le corps humain. Ses vertus agissent sur l'état d'esprit du *murīd* (المريد) qui chemine dans la voie spirituelle et aspire à la gloire divine.

¹²⁹⁷ On parle ici du vin, symbole du secret divin, l'essence de la voie ésotérique « الباطن ». La coupe, quant à elle, représente le corps « الظاهر », l'univers qui le tient.

¹²⁹⁸ Le vin, désigné par la coupe dans ce vers, symbolise la vérité qui donne sens à l'existence de toute créature.

¹²⁹⁹ Dans ses aspects visuels, le corps réagit en fonction d'états d'âme tout comme le verre reflète la couleur du vin qu'il contient.

Par ailleurs, par cette répétition sémantique, on assiste à un vrai phénomène polysémique qui contribue à la formation rythmique du texte. Or, le rôle des mots (*ḥamr*), (*mudām*), (*ka's*)...etc. va au-delà d'un simple rythme restreint et momentané car leur fréquence émerge d'une dimension thématique, bachique plus précisément. Cette fréquence thématique, basée sur des mots répétés sémantiquement, s'étend sur l'ensemble de la production poétique d'al-Ḥarrāq en créant ainsi un rythme interne du *dīwān*. Ces derniers entrent en jeu avec la sémantique, et entretiennent une sorte de va-et-vient avec le thème principal afin de contribuer à l'homogénéité du sujet dans l'ensemble du discours poético-mystique. Ce retour-rappel du sens et des sonorités des mots constitue un rôle important parce qu'il renforce et accentue le rôle rythmique et sémantique de l'énoncé ; d'abord dans le poème, et ensuite dans l'ensemble de son œuvre. C'est ainsi que le poète marque sa singularité stylistique dans sa production poétique.

De manière plus subtile, al-Ḥarrāq opte parfois pour une autre forme de répétition. Une répétition plus discrète parce qu'elle concerne la dimension sémantique du discours. Il s'agit ici d'un processus réalisé par la reprise du sens d'un mot : soit par l'utilisation de l'un de ses synonymes ou bien par une forme grammaticale différente (nom, verbe, sujet, compléments...) ; à condition que ces mots appartiennent au même champ lexical. Et c'est, justement, l'effet de l'appartenance à ce même champ lexical qui intègre les termes dans un cycle sémantique par une répétition sémantique. Cette correspondance interne entre les termes renforce l'idée du texte et facilite la perception du sujet traité tout en harmonisant ses propos.

Les vers suivants, par exemple, mettent en lien trois protagonistes : le poète, le bien-aimé et le censeur :

وإن شئت لم فيها فلست بسامعٍ	دُهَيْتُ فلم يكن إليك تَلَفْتِي
وكيف أصيخ للملامة في التي	عليها جيوي في الحقيقة زُرْتِ
وكنت بها مُغْرَى أراها حبيبةً	إذا أنها والله عينُ حقيقتي
وفيهما ادّعيْتُ العين في مذهب الهوى	وقطّعت رَسْمِي كي أصحح حُجَّتِي
وأصبحت معشوقاً وقد كنت عاشقاً	لأنّ ظهوري صار أعظم زَلَّتِي

Wa in chi'ta lum fihā fa-lastu bi-sāmi'in

duhītu fa-lam yumkin 'ilayka **talaffutī**

Wa-kayfa 'uṣīhu li-lmalāmati fī l-latī 'alayhā juyūbī fī l-ḥaqīqati zurratī
 Wa-kuntu bi-hā muḡran 'arāhā ḥabībatan 'idā 'innahā wa-llāhi 'aynu ḥaqīqatī
 Wa-fihā dda'aytu l-'ayna fī maḡhabi l-hawā wa-qaṭṭa'tu rasmī kay 'uṣahḥiḥa ḥuḡḡatī
 Wa 'aṣbaḥtu ma'sūqan wa-qaḍ Kuntu 'āṣiqan li-anna **zuhūrī** 'aṣbaḥa 'a'zama zallatī
 Bi-hā sami'at uḡnī wa-'abṣara nāzirī fa-'āyantuhā min-hā ilayhā **tabaddatī**¹³⁰⁰

Ou reproche si tu veux¹³⁰¹, car je n'entends point :

Envoûté¹³⁰², et de mon attention¹³⁰³ tu es loin !

Comment entendre des blâmes contre celle

Que ma poitrine¹³⁰⁴, en vérité, recèle ?

Épris d'elle, je la voyais ma bien-aimée :

Elle est, certes, l'essence de ma vérité.

Je prétendais qu'elle est source en voie d'amour

Et j'ôtai ma trace¹³⁰⁵, pour ratifier ma preuve¹³⁰⁶.

Je devins l'aimé alors que j'étais l'amant

Car de mon apparition advint l'égarément¹³⁰⁷.

¹³⁰⁰ *Idem*, vers : 19/23, poème : 1, p. : 8.

¹³⁰¹ Ici le poète s'adresse au censeur qui lui reproche cet amour.

¹³⁰² Absorbé par l'amour de sa bien-aimée, il ne prête aucune attention aux éventuels reproches de ses censeurs.

¹³⁰³ Ici le poète utilise le verbe *talaffata* qui veut dire regarder furtivement.

¹³⁰⁴ Le mot « poitrine » correspond davantage au sens de ce vers. Pour le verset coranique : « Et dis aux croyantes de baisser leurs regards, de garder leur chasteté, et de ne montrer de leurs atours que ce qui en paraît et qu'elles rabattent leur voile sur leurs *poitrines* » (XXIV, 31), les traducteurs ont choisi différents mots pour le mot « *ḡuyūb* » ce qui suppose une interprétation très large et variée au risque de s'éloigner du sens original du terme : « poitrine » pour Hamidullah, Abdelaziz et Chiadmi ; « échancrures » pour Berque, « gorges » pour Blachère, et « seins » pour Kasimirski... Cependant, nous comprenons du verset coranique que le terme « *ḡuyūb* » désigne la partie supérieure du corps et non pas un membre précis « seins », « gorge »...

¹³⁰⁵ Le mot « trace » *rasm* (رَسْمٌ) désigne la créature et ses signes. Ainsi, la trace de Dieu ce sont les vestiges, autrement dit tout ce qui est autre que Dieu car celui-ci est éternel et toutes les créatures sont condamnées à la disparition. La trace, c'est aussi l'ancienneté et les décisions prises dans les temps lointains (al-*Mo'jam al-soufi* p. 107). Ainsi, le poète échappe au destructible en rejoignant l'essence divine (d'où l'expression « *qatta'tu rasmī* » (قَطَعْتُ رَسْمِي). Le verbe trilitère *qatta'a* (قَطَعَ) de deuxième forme *fa'ala* (فَعَّلَ) met l'accent sur l'intensité de l'action, c'est-à-dire couper avec force sa trace et ne laisser aucun doute sur l'acte d'annihilation.

¹³⁰⁶ En faisant partie de cet univers, on devient dépendant du créateur et émanons de sa lumière omniprésente ; ainsi le rapport amoureux devient interactif entre l'amant et la bien-aimée.

La succession des mots synonymes dans cet extrait poétique tourne autour de la même thématique ; à savoir : la manifestation divine. Pour ce faire, le poète se voit obligé de transgresser le monde visuel vers un monde imagé tout en puisant dans le même champ lexical : celui de la vision. Cela exige une variation lexicale riche pour créer l'image poétique voulue.

Dans l'utilisation successive d'une notion, al-Ḥarrāq nuance ses images poétiques en utilisant d'autres synonymes ; en rythmant le contenu sémantique cette fois-ci. En cherchant la *Vérité*, le poète n'y écarte guère son regard furtif (*talaffuti*), il la voit (*arā*), mais au moment où son apparition (*zuhūrī*) demeure déroutante, il commence à percevoir (*abšara*) avec son regard (*nažirī*) intérieur, et la contemple (*'āyantuhā*) pour qu'elle se manifeste enfin (*tabaddat*) en lui. En variant les verbes, mais en restant toujours dans le même champ lexical, al-Ḥarrāq passe ainsi du regard physique au regard intérieur, la clairvoyance mystique. La répétition sémantique va ici dans le sens d'une gradation explicative. En plus de son rôle rythmique, la répétition sémantique enrichit le discours poétique en explicitant le parcours d'une vision par le biais d'une succession de synonymes qui participent à l'évolution d'une conception.

D'après ces constats, nous pouvons dire que la répétition effectue une fonction sémantico-phonétique. Le sens de chaque mot interagit avec ses sonorités pour former et consolider ainsi l'image poétique voulue.

c) La répétition du vers (refrain) : تكرار البيت الشعري

La répétition d'un vers ou d'une strophe -qui prend souvent une forme distique dans la *poésie de variation*- constitue une technique très courante dans l'art du *tawšīh*. Par antépiphore, on entend la répétition d'un vers dans son intégralité dans le texte du *muwaššah*. Ce genre de répétition est dû essentiellement à sa forme strophique. L'*antépiphore* correspond alors au texte-chanson, il est pour la poésie ce que le refrain est pour les chants des chorales. L'*antépiphore* est une figure de répétition qui constitue en quelque sorte un rappel permanent à la thématique du poème. Autrement dit, elle résume le sens général du sujet traité dans le texte et sert de lien entre les strophes du poème. Dans l'art du *muwaššah*, On appelle ce phénomène *targīc* (الترجيع) ; de la racine

¹³⁰⁷ L'amour qu'il porte à sa bien-aimée l'anéantit et réalise ainsi l'annihilation mystique ; parce que l'apparition, dans la voie de l'amour est un défaut.

(R.J.‘.) qui veut dire *retour*. Ce dernier constitue alors un repère-rappel thématique, il sert syntaxiquement d’outil d’articulation entre les strophes qui jouissent, d’ailleurs, d’une grande autonomie sémantique. D’un point de vue pratique, cette technique, qu’on appelle également *lāzima*, est répétée par le chœur lors de l’interprétation. Le changement de la voix et des tons musicaux rappelle cette semi-indépendance du vers répété tout en mettant l’accent sur son lien étroit avec le thème principal du texte-chanson.

Dans le cadre de notre étude, une question s’impose : dans quel but le poète fait-il appel à cette technique strophique ? Et quelles conséquences rythmiques et esthétiques pourraient-elles avoir sur le texte poétique ?

En observant l’emplacement et la disposition du vers-refrain dans le *muwaššah* (51)¹³⁰⁸ par exemple, nous comprenons mieux les faits stylistiques et rythmiques de ce procédé dans le texte poétique. Cela confirme, par la même occasion, que cette technique est très liée à la structure du *muwaššah* comme nous l’avons souligné plus haut :

فاز من أضحى يراه¹³⁰⁹ وانطوت عنه المحجة

fāza man ’aḏhā yarāhū wa-nṭawat ’anhu l-maḥağğah

Gagnant sera-t-il qui Le voit

Celui dont le cœur suit Sa voie

Le vers-refrain « *fāza man ’aḏhā* » qu’on appelle *simṭ* (السمط) est le deuxième vers du distique qui constitue le *qufl* (قفل) de ce *muwaššah*. Le *qufl* conclue donc la fin de chaque strophe *dawr*. Ainsi, la position du *qufl* dans ce poème se situe respectivement dans les vers suivants : le cinquième, le dixième et le quinzième (5 – 10 – 15).

De cette manière, le *distique-qufl* résume, généralement, le sujet principal du poème et rappelle, plus précisément, les propos de la strophe qui le précède. Ce *tarğīr*, ou *tardīd* dans la terminologie musicale, représente une sorte de répétition qui permet au

¹³⁰⁸ *Idem*, p. 41.

¹³⁰⁹ *Diwan*, vers-refrain : 5, 10 et 15, poème : 51, p. 41.

poète de traiter l'intensité sémantique du poème mystique tout en le scindant rythmiquement en plusieurs strophes symétriques.

Du point de vue phonétique, la répétition de ce deuxième *simṭ* du *qufl* à la fin de chaque *bayt* crée un effet rythmique assez clair sur le plan général du poème : un effet de sonorité symétrique, répétitif et attendu. Il faut préciser alors que, dans ce cas, le *qufl* forme une sorte de *lāzima* (une obligation comme le montre le terme arabe) dans les chants car le poète s'engage à y respecter le mètre et la rime ; sachant que le sens du premier vers est variable alors que le deuxième -qu'on a appelé *vers-retour* ou *vers-rappel*- reste invariable. Ceci dit le premier vers de la *lāzima* partage la même rime avec le deuxième vers. Cependant, nous ne pourrions pas comprendre le sens de ce retour en l'isolant du reste du texte. Le *vers-rappel* demeure donc lié sémantiquement et rythmiquement ; d'abord avec la strophe qui le précède et ensuite en interaction permanente avec l'ensemble du poème.

Sur le plan sémantique, le contenu du *vers-retour* reflète, sans doute, la référence gnostique à laquelle le poète fait allusion dans son poème. Dans ce même poème, le verbe avec lequel commence le vers répété est au passé : un temps qui ne laisse aucun doute sur l'achèvement de la réalisation de l'action : *a gagné* « *fāza* ». Celui qui *Le voit* a tout gagné. Voir qui ? Voir Le Bien-Aimé et cela ne se réalise que par la *manifestation divine* : le thème principal du poème. La structure syntaxique elle-même entre en jeu avec les propos sémantiques des vers pour affirmer et consolider le sens du vers répété : le verbe précède le sujet d'où l'importance de l'action réalisée. Entrer dans le monde de la *manifestation* constitue, en effet, le but du cheminement mystique. Le *vers-rappel* attire l'attention du lecteur-auditeur et le reconcentre sur l'essence du sujet global du poème. Le verbe *gagner* assure une promesse pour celui qui *cherche*, qui *trouve*, afin d'*atteint l'illumination*. Cette dernière est indiquée par le mot *matin* (*ṣubḥ*) et *illuminé* (*mušriq*) dans le vers (12) :

وَعَدَا لَيْلِي صَبْحاً مُشْرِقاً مِنِّي عَلَيَا

Wa-ḡadā laylī ṣubḥan mušriqan minnī ‘alayyā¹³¹⁰

Ainsi, L'aurore dissipa ma nuit,

¹³¹⁰ *Idem*, vers 12, p. 41.

Ce vers montre bien que l'*illumination* provient de l'intérieur et émane de soi-même. La dimension ésotérique est évidente : le verbe (*ra'ā*), qui veut dire *voir*, fait allusion, par extension sémantique, à la clairvoyance ; le deuxième hémistiche ne laisse aucun doute là-dessus. Le vers répété constitue ainsi le noyau du poème.

Variation et répétition se rejoignent ici pour former une fresque rythmique digne d'un texte dit du *muwaššah*. Ce dernier englobe à la fois la simplicité lexicale et la profondeur sémantique traduisant ainsi l'esprit de l'expérience soufie. En effet, cette caractéristique marque l'ensemble de la poésie soufie.

Nous l'avons compris, la répétition du vers a une fonction musicale qui forme ce qu'on appelle dans le langage musical le *cycle rythmique* et qu'on appelle dans la terminologie du *muwaššah dawr*. Ce dernier est « utilisé dans la musique arabe savante »¹³¹¹ et utilisé plus spécifiquement dans le « (cas de l'interprétation du *muwaššah* par des voix a capella) »¹³¹². La structure phonétique et rythmique identique sert d'outil d'organisation symétrique pour les strophes du poème. Cette organisation se manifeste clairement lors d'une interprétation musicale où le chœur prend la charge de cette répétition.

Voilà quelques-uns des aspects de la répétition dans la poésie d'al-Harrāq. Le but n'était bien évidemment pas de recenser toutes les répétitions présentes dans le recueil ; mais de montrer leur fonction dans le texte mystique tout en mettant en valeur un phénomène esthétique qui contribue à la construction rythmique du poème tout en éclairant la profondeur sémantique.

Passons maintenant à d'autres formes de répétitions qui engagent les qualités sonores du mot (dans le cas de l'homophonie, par exemple) ou bien ses aspects sémantiques (comme le cas de l'antithèse). Tous ces procédés font du discours poético-mystique un genre poétique qui joint l'esthétique de l'expression à la profondeur de la thématique.

¹³¹¹ Ch. Poché, *Dictionnaire des musiques et danses traditionnelles de la Méditerranée*, op.cit., p. : 132.

¹³¹² *Idem*, p. : 132.

2) La répétition fonctionnelle de l'homophonie (الجناس) ḥarrāqienne

L'homophonie est une *figure d'embellissement* très appréciée par les poètes de manière générale ; et plus particulièrement chez les auteurs du *muwaššah*. Ce jeu de sons similaires crée un véritable rythme interne et apporte une beauté phonétique en ajoutant une sonorité charmante au style ; tant que cette pratique n'est pas forcée et que son aspect reste naturel. Nous avons pu constater que cette figure de style jouit d'une fréquence particulièrement élevée dans la poésie d'al-Ḥarrāq.

Les anciens critiques ont analysé et théorisé toute sorte d'homophonie d'une manière bien détaillée¹³¹³. On lui a donné plusieurs noms : *tağnīs*¹³¹⁴, *muğānis*¹³¹⁵ et *ğinās*¹³¹⁶. Comme nous l'avons expliqué plus haut, l'homophonie consiste en une ressemblance, complète ou incomplète des sonorités des mots avec une différence sémantique. De manière générale, si cette ressemblance phonétique est complète elle se nomme complète *ğinās tāmm* (homophonie vraie) ; dans ce cas les mots sont identiques sur tous les niveaux : le nombre de lettres, leur nature, leur vocalisation et leur disposition. En revanche, si elle diffère, par un changement, un déplacement ou un manquement de lettre, l'homophonie est dite incomplète *ğinās ġayr tāmm* (paronymie, polyptote...).

Le lecteur peut repérer facilement les différentes sortes d'homophonie dans le recueil. Cette tâche est d'autant plus facile car la plupart de ces mots sont homophonographes (c'est-à-dire qu'ils s'écrivent et se prononcent exactement pareils). Les exemples que nous allons exposer ici montrent bien que l'auteur dispose d'une certaine maniabilité lexicale et fait preuve d'une certaine aisance dans la pratique de cet outil rhétorique au point de croire que ce procédé est utilisé dans ses vers de manière spontanée et naturelle.

¹³¹³ Ibn al-Mu'tazz, premier codificateur de cette science, le plaça en deuxième position parmi les cinq figures d'embellissement dans son *Kitāb al-badī'*.

¹³¹⁴ B. Rašīq, *al-'Umda*, op.cit., p. : 272.

¹³¹⁵ Qudāma, *Naqd aš-ši'r*, op.cit., p. 62.

¹³¹⁶ *Durūs fī al-balāġa*, M. Bamyānī, p. 362 ; *'Ilm al-badī'*, A. Atiq, p. : 152.

a) L'homophonie horizontale :

Les aspects de l'homophonie dans la poésie d'al-Ḥarrāq sont nombreux ; ils diffèrent selon la disposition des homophones dans le poème. Voyons par exemple le premier vers du poème (11) :

أضاء وجهك بالإشراق أحلاكي فما أعزك في نفسي وأحلاك

aḍā'a waǧhuki bi l'išrāqi **aḥlākī** famā a'azzaki fī nafsī wa **aḥlākī**¹³¹⁷

L'éclat de ton visage illumina mes nuits

Et Ta splendeur m'envahit.. et mon âme, éblouit

Le terme *aḥlākī* (أحلاك) comporte une dualité sémantique contradictoire : de *mes obscurités émane le meilleur et le plus beau* des visages. La structure antithétique de ce vers laisse entendre cette contradiction : le visage rayonnant face à l'obscurité. Le premier mot fait allusion à la *beauté* du visage de l'interlocuteur ; le deuxième désigne les *obscurités* du poète. L'utilisation même de l'homophonie, et plus particulièrement l'emplacement des deux mots-homophones, contribue à une symétrie phonétique au niveau du vers et cela valorise certainement son rythme. Les deux mots sont placés à chaque fois à la fin de l'hémistiche :

.....*aḥlākī* *aḥlākī*

Prenant la forme du superlatif et annexé d'une (ك) de l'adresse, le deuxième terme correspond parfaitement à la phonétique du premier mot qui est prolongé, lui, par le pronom possessif (ي). Le poète charge la zone rimique avec un poids phonétique qui met en valeur, à la fois, la sonorité du vers et l'image poétique.

Outre son rôle esthétique, le poète utilise ce procédé rhétorique pour exploiter également la dimension sémantique du mot, et faire de ce dernier un élément rythmique en choisissant son emplacement dans le vers. Ainsi, le mot-homophone obtient un effet à la fois sémantique (qui contribue à la constitution de l'image poétique), phonétique (en jouant sur les sonorités) et rythmique (en créant une mélodie à l'intérieur du vers, en

¹³¹⁷ *Ibid*, vers 1, poème 11, p. 19.

finissant chaque hémistiche avec les mêmes sonorités des mots-homophones). Ce genre d'homophonie est souvent provoqué par un autre élément esthétique qui concerne - traditionnellement- le premier vers de la *qaṣīda* : le *taṣrī'*. On a vu que ce dernier consiste à conclure les deux premiers hémistiches du poème avec la même rime ; ou plutôt avec la même unité rimique.

Dans le même cas de figure, nous constatons que le mot-homophone 'aynī est répété et toujours placé à la fin de l'hémistiche du premier vers du poème 39 :

Hawā tātī l-maḥādini farḍu 'aynī(n) wa-law ḡabartu 'alā tashīdi 'aynī'¹³¹⁸

En exploitant la notion du *waṣl'*¹³¹⁹ à la fin de l'hémistiche, le poète évite le *tanwīn* (la double voyelle) afin que le mot corresponde au dernier mot du deuxième hémistiche ; ce dernier étant annexé par le pronom possessif *ī* (ئى).

b) L'homophonie verticale :

Nous avons vu jusqu'à maintenant ce qu'on a appelé l'*homophonie horizontale* ; c'est-à-dire celle qui concerne l'homophonie dans le même vers. Al-Ḥarrāq a eu recours à d'autres formes de disposition de l'homophonie comme l'*homophonie verticale* qui s'étale sur deux ou plusieurs vers. Il s'agit ici des mots homophones qui prennent un emplacement identique dans plusieurs vers. C'est le cas par exemple des vers (2) et (3) du poème (8) :

..... li-talwīnī
 li-talwīnī

Les deux termes sont donc homophones et placés verticalement l'un par rapport à l'autre à la fin des deux vers. Ces deux homophones on les nomme des *homophones parfaits* car ils ne diffèrent en rien phonétiquement. Le sens exact de chaque terme est tiré du contexte du vers dont il fait partie. Pour le premier, c'est le verbe qui précède : 'adaltu (dévier/bifurquer) qui oriente le sens du mot. Quant au deuxième, c'est le mot *ṣubīḡat* (coloriée) qui précise sa signification. En effet, ces deux termes ne sont pas des

¹³¹⁸ *Ibid*, vers 1, poème 39, p. 33.

¹³¹⁹ La prolongation du *maḡrā*, qui est la voyelle de la consonne rimique *rawīyy*.

simples mots, mais bien des groupes nominaux. Pour parfaire cette homophonie, le poète a préfixé chaque mot d'une préposition (*li*) et les a suffixés du pronom affixe *y*. Il s'agit pour le premier d'un pronom personnel désignant la première personne du singulier (*yā' al-mutakallim*); et pour le deuxième, il s'agit d'un pronom possessif désignant toujours le locuteur (*ḍamīr al-mutakallim*). Le poète dompte ainsi les éléments linguistiques pour formuler des images rhétoriques à sa guise.

Par ailleurs, cette même problématique peut être envisagée sous un autre angle : la question de la rime qui constitue un élément essentiel dans la créativité sémantique du poème. Cette créativité se perçoit plus explicitement dans ce qu'on appelle la rime *équivoque*, c'est-à-dire les sonorités d'une unité rimique qui concerne la totalité d'un mot ou d'un groupe nominal (comme c'est le cas dans ce vers : *li+talwīn+ī*).

Dans ce cas, nous constatons que la rime devient un cas particulier d'homophonie dans ce vers. Ce phénomène se réalise uniquement quand l'homophonie est placée à la fin de l'hémistiche. Dans ce cas, la rime n'affecte pas seulement la partie terminale du vers, mais elle s'accapare du sens du vers également. Ainsi, l'utilisation de ce procédé passe d'une simple différence sémantique à une véritable substitution thématique.

On retrouve également des homophones verticaux de ce genre dans les vers (13, 14 et 15) du poème (42). Ces mots-homophones abondent dans les *muwašṣah*-s et s'enchaînent d'une manière symétrique dans une partie d'une grande importance : la zone rimique. Cela concerne alors la '*arūḍ*' (dernier pied du premier hémistiche) et le *ḍarb* (dernier pied du deuxième hémistiche). Dans le cas du *muwašṣah* on parle plutôt du vers-hémistiche:

ما بدا قطّ لرائٍ وَلَهَى	بالبَّوى إذ هو فردٌ في الظَّهورِ
بل ترى عقله فيها وَلَهَا	هيئةً بين ورودٍ وصدورِ
ما على نفسه حقاً وَلَهَا	ليس يدري فهُوَ في بحرٍ يدورِ

<i>Mā badā qaṭṭu li-rā'in walahā</i>	<i>bi-s-siwā iq huwa fardun fī z-zuhūr</i>
<i>Bal tarā 'aqlahu fihā walihā</i>	<i>hay'atan bayna wurūdin wa ṣudūr</i>

*Mā ‘alā nafsihi ḥaqqan **walahā** laysa yadrī fahwa fī baḥrin yadūr*¹³²⁰

Nous constatons que le poète ne s’est pas contenté de l’unité rimique à la fin des premiers hémistiches. Il a choisi de rimer les deux hémistiches ; ou mieux encore, il a conclu les premiers hémistiches par des mots homophones. Al-Ḥarrāq investit toutes ses compétences linguistiques et lexicales pour embellir ses textes du *muwaššah* en particulier. Par ailleurs, cette fréquence de termes similaires, de sons identiques rend, sans aucun doute, le rythme plus perceptible et la déclamation plus réceptive. Ce genre d’homophonie est présent de façon systématique dans les textes du *muwaššah*. Cela montre le rôle esthétique et fonctionnel de ces figures d’embellissement. Cette technique rhétorique a été utilisée et exploitée également dans d’autres vers du même *muwaššah* :

غير شك أنه خير الوري وأجل الخلق قدرا مطلقا
نُبدتْ به المقامات ورا إذ علا حسا عليها وارتقى

*ḡayru šakkīn annahū ḥayru l-**warā** wa ajallu l-ḥalqi qadran muṭlaqā*
*nabaḍtu l-maqāmāti **warā** id ‘alā ḥissan ‘alayhā wa rtaqā*¹³²¹

En envisageant les deux mots-homophones qui concluent les premiers hémistiches, nous nous rendons compte qu’il est question ici d’*homophonographes* ou *homophones vrais* comme nous l’avons expliqué plus haut. Le fait qu’ils soient placés au même endroit dans le vers affecte le rythme des hémistiches et crée, par conséquent, ce qu’on appelle la *rime interne*. Cette dernière a pour fonction d’augmenter la musicalité des vers concernés. Leur disposition de ces mots-rimes et leurs sonorités identiques privilégient à la fois le rythme (par leur positionnement) et les sonorités (par leur homophonie).

Par ailleurs, parmi les homophonies qu’on rencontre dans la poésie d’al-Ḥarrāq, il y a celle que l’on nomme l’*homophonie composée* (الجناس المركب). Dans ce genre d’homophonie, l’aspect morphologique du mot est mis en jeu : la frontière entre les

¹³²⁰ *Dīwān*, vers 13-15, poème 42, p. 35.

¹³²¹ *Idem*, vers 8-9, poème 42, p. 35.

mots s'efface et leurs limites se confondent à l'écoute¹³²² par l'effet d'homophonie justement. Dans ce cas, c'est la tonalité de la voix -excepté le cas d'une lecture du texte, où la réception est visuelle- qui pourrait mettre l'accent à la fin du terme et désigner les limites morphologiques à l'auditeur. Cela s'effectue à l'aide du contexte sémantique bien évidemment. Les vers (6) et (7) du poème (42) illustre bien ce cas :

فَهُوَ عَنْ حَبِّ شَفَاهَا كُلِّمَا وَرَأَى عَيْنَ الْبِهَاءِ الْمُقَدَّسِ
وَوَعَى عَنِ الْإِلَهِ كُلِّ مَا بَثَّه فِي سِرِّهِ وَمَا نَسِي

Fahwa 'an ḥubbin šafāhā kullamā wa ra'ā 'ayna l-bahā l-muqaddasī

Wa wa 'ā 'ani l-ilāhī kulla mā battahu fī sirrihī wa mā nastī¹³²³

Le pronom relatif *mā* (que) dans le deuxième vers perd phonétiquement son indépendance et se fond dans la locution adverbiale qui le précède *kulla* (tout) ; même si, formellement, ils sont séparés. La forme réunie des deux morphèmes existe déjà à la fin du premier hémistiche du vers précédant *kullamā* et porte bien évidemment une autre signification. Et ce jeu de placement et d'homophonie tromperait éventuellement l'auditeur puisqu'on parle d'une poésie chantée (puisque en lecture, la graphie des deux mots ne laisse aucun doute).

Le génie d'al-Ḥarrāq se déploie encore sous d'autres formes du *ḡinās al-murakkab* appelé chez les spécialistes : *ḡinās talfīq*. Ce dernier consiste à combiner des mots en partageant leur composition différemment. C'est ce que manifeste la formule qu'on retrouve à la fin des premiers hémistiches des vers suivants¹³²⁴ :

مَا سَهَى قَلْبِيَّ عَنْكُمْ قَدْرَ مَا رُدَّ مِنْ بَعْدِ خُرُوجِ نَفْسِي
إِذْ بِهَآكُمُ بِالْتَّجَافِي قَدْرَ مِي كُلُّ شَيْءٍ لِلنَّهْيِ يَخْتَلِسُ

Mā saḥā qalbī 'ankumū qadra mā rudda min ba'di ḥurūji nafsī

¹³²² On appelle ce genre d'homophonie *ḡinās at-tarkīb al-mafrūq* parce qu'on peut distinguer les deux mots à l'écrit ; contrairement au *ḡinās at-tarkīb al-mutašābih* où les deux mots-homophones s'écrivent de la même manière.

¹³²³ *Idem*, vers 6-7, poème 42, p. 35.

¹³²⁴ *Idem*, p. 35, poème : 42, vers : 11/12.

id bahākum bi t-tajāfī qad ramā *kullu šay'in li-nnuhā yaḥṭalīsī*¹³²⁵

L'énoncé (*qad-ra-mā*) est le même phonétiquement. Cependant, le sens change selon l'emplacement de la deuxième syllabe (*ra*) : en la reliant au premier phonème elle constitue le mot (*qadra*). En revanche, en la séparant du premier phonème et en l'associant au troisième (*mā*) elle formera alors le verbe (*ramā*). En plus de ce jeu phonético-sémantique, l'homophonie contribue, sans doute, à façonner un certain rythme basé sur les sons : selon l'intonation de celui qui déclame les deux vers. Le lecteur/interprète mettra l'accent sur un phonème ou sur l'autre pour définir le signifiant en lui appropriant ainsi un sens plus précis. Ainsi, cette figure d'embellissement forme un jeu de sonorités qui engage l'aspect sémantique du vers qui, par ailleurs influe sur la structure rythmique.

L'aspect sémantique se complique davantage même si le discours communicatif ne prête pas à confusion quand le poète relie deux mots par un phonème commun. C'est le cas des mots (*samā*) dans le premier vers du poème (42) ainsi que les deux dernières syllabes à la fin des deux premiers hémistiches du vers suivant :

قسماً بمن سما فوق سما إذ سرى من بيته في الغلس¹³²⁶
وأنيلا في المعالي قسماً لم تكن صلصلة من الجرس

qasaman bi-man samā fawqa samā id yurā min baytihī fi l-ḡalasī
wa unīla fī-l-ma'ālī qisamā lam takun ṣaṣṣalatin mina l-ḡarasī

*Par Dieu, Celui qui surplombe tous les cieux!!*¹³²⁷

Lorsqu'il quitta aux cieux en obscurité

Il reçut du ciel une gloire sans reproche

Loin des échos et des tintamarres des cloches

¹³²⁵ *Dīwān*, vers 11-12, poème 42, p. 35.

¹³²⁶ *Idem*, vers 1-2, poème 42, p. 35.

¹³²⁷ Allusion au Voyage Nocturne du Prophète vers la Terre sainte de Jérusalem. Ce Voyage sacré est cité en détail dans le premier verset d'une sourate qui porte le même nom « le Voyage nocturne » ; (XVII) : (سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ)

Les deux mots (*qa-samā*) et (*qisamā*) situés à la fin des deux premiers hémistiches, partagent le même morphème (*samā*). Ce dernier est répété trois fois dans le même hémistiche. Il est par ailleurs, employé par le poète comme un verbe indicateur pour le mot *samā*. Ce même morphème rentrera en jeu avec un autre phonème (*q*) qui changera de voyelle pour varier le son et le sens. Ce changement de voyelle servira aussi à montrer la composition du mot pour le premier cas : *faw-qa-samā*, dans le premier hémistiche.

Nous déduisons de l'étude de ces exemples que le rôle de l'homophonie dans la poésie d'al-Ḥarrāq ne se limite pas à sa valeur sonore ; mais contribue également, et surtout, au rythme du vers compte tenu de son positionnement systématique à la fin du vers-hémistiche. Cette sorte d'épiphore, que l'on retrouve souvent dans les textes du *muwaššah*, accentue l'effet rythmique dans la poésie de variation en équilibrant, phonétiquement, la fin des hémistiches.

قسماً بمن سما فوق سما سما إذ سرى من بيته في الغلس¹³²⁸

وأئيل في المعالي قسماً قسماً لم تكن صلصلة من الجرس

qasaman bi-man samā fawqa samā id yurā min baytihī fi l-ġalasī

wa unīla fi-l-ma 'ālī qisamā lam takun ṣalṣalatin mina l-jarasī

c) Les catégories homophoniques et leur dimension sémantique

D'autres sortes d'homophonie sont constatées dans le *dīwān* d'al-Ḥarrāq comme celles qui enrichissent les sonorités du vers et dynamisent son rythme :

فأضحى الورى لما روى كل واحدٍ روايته قسامين في نوع عشقتي

fa aḏḥā l-warā lammā rawā kullu wāḥidin riwāyatahū qismayni fī naw'ī 'išqatī¹³²⁹

Chacun des camps rapporta donc sa version

Et ils se divisèrent en deux dans ma passion.

¹³²⁸ *Idem*, vers 1-2, poème 42, p. 35.

¹³²⁹ *Idem*, vers 137, poème 1, p. 13.

Les deux termes *warā* et *rawā* forment ce qu'on appelle l'*homophonie inverse* « *ġinās maqlūb* ». Cette forme constitue un genre spécifique d'homophonie, apprécié à la fois par les poètes et les critique en raison de ses sonorités enjouées. Or, l'enjeu rhétorique ne se limite pas, à notre avis, dans cette dimension phonétique. Cette figure d'embellissement concrète traduit bien une expérience émotionnelle plus subtile dans son contexte poético-mystique. Tout en assurant une maniabilité linguistique, le poète engage la dimension sémantique dans une relation d'harmonisation : le monde (*warā*) se trouve dans une relation de transmission la *riwāya*. Cette même forme homophonique évoque, dans ce vers, une question épineuse qui concerne la variété et la diversité des propos rapportés ; autrement dit, il est question ici de *l'authenticité*. A cette image, nous obtenons une multitude de versions : la chose et son inverse ; tout comme l'outil rhétorique utilisé : *l'homophonie inverse*. C'est ainsi que l'outil rhétorique reflète et rejoint, en quelque sorte, les propos sémantiques.

Il faut préciser encore une fois que l'utilisation de ces homophones semble naturel et reste parfaitement cohérente dans leur contexte textuel et thématique. Le choix des figures de style ne semble pas être un acte littéraire forcé, mais bien au contraire, il émane du thème traité.

Il semblerait que le jeu des sonorités homophones ait bien plu au poète. Il poursuivait alors cette gymnastique phonétique, dans d'autres vers du recueil, en optant cette fois-ci pour une *sorte de répétition de phonème* basée sur les dérivés du mot comme l'illustre bien le vers suivant :

وارحموا من جاءكم مسترحما فرضاكنم رحمة للأنفوس¹³³⁰

Wa rhamū man jā'akum mustarhiman fa-riḏākum rahmatan li-l-'anfusī

Prêtez-nous la clémence que nous demandâmes

Car Votre agrément soulagera bien nos âmes

Dans ce vers, le mot *raḥma* (clémence/miséricorde) se répète sous plusieurs formes grammaticales : verbe à l'impératif *rhamū*, participe présent *mustarḥiman* et nom d'état *rahmatan*. Ce genre d'*homophonie* aurait pour rôle d'insister sur le sens

¹³³⁰ *Dīwān*, vers 22, poème 42, p. 36.

dérivé des mots provenant de la même racine afin d'encadrer le champ sémantique dans une répétition cyclique.

En effet, du point de vue sémantique, employer trois termes provenant d'une racine commune nous rappelle, dans ce vers, une demande itérée ; une sorte de litanie, pour marquer la sollicitation du poète. Ce dernier exprime une vive volonté et un fervent espoir en l'obtention de la Clémence divine et de Sa miséricorde. Cette demande incessante, en forme d'invocation/rappel (الذِّكْر), est soutenue alors par un rappel matériel en forme de répétition phonétique. Ces paronymes (*irḥamū / mustarḥiman / raḥmatan*), qui constituent les mots-noyaux, résument en effet le thème principal de ce vers (*ayez pitié d'un solliciteur de clémence*). Ces mêmes mots sont évoqués dans le premier poème avec une fréquence importante et un sens développé par la répétition justement. La source de la clémence et la cause de la miséricorde ici est le Prophète Muḥammad :

وأصل وجود الشيء رحمة نفسه لذلك كان رحمة للبرية¹³³¹

ورحمته من رحمة المصطفى أتت لأن سره من سر عين لرحمة

Wa- 'aṣlu wujūdi š-šay'i raḥmatu nafsihī li-dālika kāna raḥmatan li-l-bariyyatī

Wa-rahmatihī min rahmati l-mustafā atat li-'anna sirrahu min sirri 'aynin li-rahmatī

Raison de tout existant, sa miséricorde

Ainsi, fut Sa compassion envers tout le monde.

Elle provient de l'élus et sa commisération

De son mystère, l'essence de compassion

En parcourant le recueil d'al-Ḥarrāq, nous rencontrons une autre sorte d'homophonie que l'on appelle *l'homophonie quadruple*. Dans le distique suivant, les mots-homophones dérivent non seulement de la même racine, mais en plus ils concluent la fin de chaque hémistiche :

يا من غدا في الفؤاد ساكن عن حبك القلب ما سكن¹³³²

¹³³¹ *Idem*, vers 113-114 ; poème : 1 ; p. 12.

إني غريبٌ من المساكينُ وأنت لي الأهل والسكنُ

yā man ḡadā fī l-fu'ādi sākin 'an ḥubbika l-qalbu mā sakan

'inni ḡarībun mina l-masākīni wa 'anta lī l-'ahlu wa s-sakan

3- Ô toi qui résides dans mon cœur¹³³³

qui ne cessa pour toi son ardeur

4- Si je suis étranger et dénué¹³³⁴

Tu seras ma famille et mon foyer

Les mots : *sākin*, *masākīni*, *sakan* (1) et *sakan* (2) sont des dérivés de la racine *s.k.n*. Si les quatre mots se distinguent et diffèrent sur le plan sémantique, ils rappelleront tous pourtant le sujet principal de ce distique : l'amour/passion qui s'empare du cœur en y cherchant *paix* et *sérénité*. Du point de vue phonétique, ces mêmes mots contribuent activement au rythme de ce distique. D'abord, par leur similarité phonétique qui découle d'une variation morpho-lexicale issue d'un radical commun comme on vient de le mentionner ; et puis, par leur emplacement stratégique à la fin de chaque hémistiche. Cette stratégie offre à chaque hémistiche une certaine autonomie sémantique. Par la même occasion, cette technique équilibre les pauses rythmiques des quatre hémistiches.

Toute répétition souligne et met en valeur le son et le sens du mot répété. Elle permet également d'établir des parallélismes entre les mots répétés dans une structure syntaxique bien organisée. Plusieurs conséquences émanent dès lors de l'utilisation de cette figure de style. La répétition phonétique, qu'elle soit complète ou partielle, a un impact direct sur la structure sonore et rythmique du texte. Par ailleurs, la répétition

¹³³² *Idem*, vers 1-2, poème 50, p. 41.

¹³³³ Le mot *fu'ād* (فؤاد) en arabe est un synonyme du mot *qalb* (قلب), cependant le premier terme peut désigner le noyau du cœur où l'on ressent la passion. Ce mot provient du verbe trilitère *fa'ada* (فأاد) griller et de sa forme pronominale *ifta'ada* (افتأاد) s'enflammer.

¹³³⁴ Etranger aux yeux des gens qui n'ont pas encore connu le goût de cette sérénité intérieure. Nous lisons dans un ḥadīṭ « bonheur aux étrangers » c'est-à-dire ceux qui font exception (de par leur qualités spirituelles) dans leur propre patrie (ceux qui représentent la minorité). Le mot *meskin* (مسكين) lui-même peut désigner les adeptes soufis comme l'adjectif (الفقير إلى الله) le solliciteur de Dieu.

homophone accomplit une autre fonction plus subtile : elle approfondit le sens du discours mystique.

Ces effets de sens et de sonorités ne sont pas de simples phénomènes employés de façon naïve ou accessoire dans la poésie d'al-Ḥarrāq. Leur emploi nous semble bien important puisqu'ils entretiennent un lien étroit entre la forme et le contenu et enrichissent l'image poétique dans le texte mystique¹³³⁵.

¹³³⁵ Phénomène constaté également chez d'autres poètes mystiques comme Ibn al-Fāriḍ, Ibn 'Arabī, al-Hallāḡ et autres ; ce qui laisse penser que la production poétique mystique était une création réfléchie et non pas une simple improvisation.

3) La fonction gnostico-circulaire de l'antithèse الطبايق chez Al-Ḥarrāq

Dans la rhétorique arabe, l'opposition ou l'antithèse constitue une figure d'embellissement sémantique. Elle consiste à réunir un mot et son contraire dans la même phrase ou le même vers. L'emploi de cette figure de style ne se limite pas à enjoliver l'expression par l'effet de l'opposition, mais elle se pratique également pour mettre en évidence une certaine parenté sémantique dans le même discours. Le rôle de l'antithèse s'avère plus complexe dans le texte poétique ; et plus particulièrement dans la poésie savante où les propos discursifs prennent des dimensions mystiques et philosophiques.

Avant de rentrer dans le vif du sujet, nous aimerions attirer, brièvement, l'attention sur l'importance que les critiques accordent à ce procédé rhétorique. Comme dans le *ḡinās*, ce procédé a connu une variété terminologique qui peut prêter une confusion. Certains le nomme *ṭibāq* (الطبايق)¹³³⁶, d'autres *taṭbīq* (التطبيق)¹³³⁷, *muṭābiq* (المطابق)¹³³⁸ ou *muṭābaqa* (المطابقة)¹³³⁹ ou encore *taḍād* (التضاد)¹³⁴⁰. Sans oublier que ce procédé contient quelques nuances dans les définitions proposées par les rhétoriciens. Le premier à s'intéresser à ces figures d'embellissement, comme nous l'avons souligné plus haut, fut b. al-Mu'tazz qui lui consacra la première partie de son *Kitāb al-badī*. Ces concepts rhétoriques ont été repris et développés par d'autres critiques comme son contemporain Abū al-Faraḡ Qudāma b. Ḡa'far qui a nuancé un peu la définition de ce procédé par rapport à celles de ses prédécesseurs ; déviant ainsi de l'unanimité des définitions proposées par l'ensemble des rhétoriciens. Le *muṭābiq* pour lui désigne deux mots de même structure et même prononciation mais qui ont un sens contraire¹³⁴¹. L'éminent al-Ḡurḡānī détaille les propos de ses prédécesseurs en analysant les subtilités de ce procédé dans son *'Asrār al-balāḡa*. Najmeddine Khalfallah explique bien la vision ḡurḡānīenne sur la figure du *ṭibāq* dans *La Théorie sémantique de 'Abd al-Qāhir al-Ḡurḡānī* :

¹³³⁶ Ce terme qui a été utilisé par plusieurs critiques anciens et modernes, est finalement celui qui a été retenu par les contemporains et utilisé dans les manuels scolaires aujourd'hui.

¹³³⁷ Voir *al-Badī* de b. Munqid, p. 63.

¹³³⁸ Voir : *Naqd aš-Ši'r*, op.cit., p. 162.

¹³³⁹ *Al-'Umda*, op.cit, p. 295.

¹³⁴⁰ Abd al-'Aziz 'Atīq, *'Ilm al-badī*, p. 59.

¹³⁴¹ Voir, *Kitāb al-badī*, p. 74.

Chez Ğurġānī le *taṭbīq* désigne aussi bien le contraste que l'opposition ou l'antithèse¹³⁴². Le fonctionnement de ce procédé, purement sémantique, implique l'opposition des deux sens lexicaux dans le même discours. C'est pourquoi, l'auteur précise que ce procédé ne concerne que le domaine des dénnotations et des connotations des mots, non leur complexion phonétique ou morphologique. Son emploi se traduit par l'insertion des notions antonymes dans le but de créer des contrastes qui révéleront les dichotomies régissant les mots et les choses. Ğurġānī le définit ainsi :

« Quant à l'opposition, (...) elle consiste à contraster le sens par son antonyme. L'opposition entre les signifiants composés [de lettres] est impossible¹³⁴³ »¹³⁴⁴.

Al-Ğurġānī met l'accent sur le rôle important que joue la notion du *ṭibāq* dans l'éclaircissement des idées par l'effet de contraste et de contradiction. Par ce fait, il se distingue de la définition proposée par Qudāma. Or, dire que ce procédé ne concerne que l'aspect sémantique, n'exclut en aucun cas son influence sur la structure rythmique du texte.

Il nous semble que le choix de cette figure de style était, consciemment, employé par les poètes soufis dans leur discours mystique. En général, le poète sollicite cette figure de style pour créer un effet de contraste mettant en avant l'idée centrale du vers. La réunion des antonymes da la même structure renvient, semble-t-il, à la langue arabe comme l'explique Sami-Ali :

Si paradoxe il y a, il est inséparable de langue arabe, langue qui laisse pousser, aux confins du communicable, des mots aux sens opposés : les Aḏḏād. Mots aux origines mystérieuses, et qui ne sont pas le fait d'une « carence » linguistique, mais qui, au contraire, à l'intérieur d'une langue où l'irrationnel voisine avec le rationnel, délimitent un espace de plus, le sacré. Le Coran on

¹³⁴² *Asrār al-balāġa*, p. 20, p. 399.

¹³⁴³ *Asrār*, p. 20.

¹³⁴⁴ *La Théorie sémantique de 'Abd al-Qāhir al-Ğurġānī*, p. 223

*détient le privilège alors que l'expérience soufie –semble en épouser la structure transcendante*¹³⁴⁵.

Il est possible que l'image poétique qui émane de ce procédé ébranle les lois de la logique intellectuelle pour proposer un savoir plutôt gnostique. Autrement dit, La réunion des antonymes dans une même structure syntaxique, ou dans le même vers, échappe à la réflexion rationnelle pour rejoindre la dimension gnostique du discours mystique.

Rôle et spécificité de l'opposition dans la poésie harrāquienne :

Dans la poésie mystique d'al-Ḥarrāq, l'antithèse remet en question plusieurs principes jugés évident au préalable. Certains propos qui pourraient paraître contradictoires au premier abord, trouvent leur cohérence et leur explication dans l'expérience spirituelle et dans le contexte mystique.

Par ailleurs, nous pouvons distinguer deux sortes d'opposition dans la poésie d'al-Ḥarrāq :

- 1) L'opposition émanant d'une émotion psychique. Ce procédé reflète la conscience du poète par la profondeur de l'opposition entre les sentiments et les réflexions. Ces derniers surgissent des concepts soufis les plus profonds et les plus complexes.
- 2) Une opposition apparente qui se manifeste au niveau linguistique. Cette dernière, révèle bien le rapport minutieux qu'entretient le poète avec la structure linguistique et le sens des mots. Pour ce faire, le poète donne, sans doute, une très grande importance aux choix de ces mots, à leur agencement et surtout leurs sens contradictoires parlants et suggestifs.

Par ces oppositions, al-Ḥarrāq dévoile ses réflexions mystiques en s'appuyant sur des outils rhétoriques. Ces derniers rythment sa pensée dans un discours poétique bien travaillé.

¹³⁴⁵ Sami-Ali, *Hallāğ, Poèmes mystiques*, op.cit., 16

Nous allons analyser et détailler dans les lignes qui suivent les aspects de l'opposition dans son contexte psycho-émotionnel. Cela nous permettra de percevoir, implicitement, l'expérience gnostique du poète dans une sphère circulaire où les limites entre les éléments et les principes opposés s'effacent, ou plutôt se nuancent. L'objectif du poète s'avère double et profond.

D'abord, nous pouvons résumer les propos mystiques traités dans la poésie d'al-Ḥarrāq en quatre axes principaux :

Le contexte oppositionnel : *vie / mort* :

Le contexte oppositionnel : *apparent / caché*

Le contexte oppositionnel : *obéissance / désobéissance*

Le contexte oppositionnel : *âme / corps*

Ces quatre éléments constituent les principes du savoir mystique et prennent, dans le champ lexical soufi, de nouvelles dimensions qui lui sont propres. Le poète mystique exploite la charge sémantique des termes cités ci-haut en leur rajoutant une nouvelle dimension. Autrement dit, il va nourrir ces mots d'une dimension mystique qui approfondit le contenu de l'énoncé ; et par conséquent contribuer à mouvoir la trame rythmique du poème.

a) Le contexte de l'opposition : *vie / mort*

Dans un contexte conventionnel habituel, la *vie* et la *mort* représentent deux signifiés opposés. Or, dans le contexte mystique, ces deux termes se fondent dans une nouvelle forme conceptuelle. Si la *mort* signifie chez les gens du commun la fin du cycle d'une *vie*, elle représente pour le soufi un véritable sens de l'existence humaine. C'est ainsi qu'al-Ḥarrāq conçoit et représente la mort :

فَهُمْ هُمْ وَاللَّهُ أَرْبَابُ النَّهْيِ تَرَكَوا الْفَنَاءَ وَأَعْلَقُوا بِبِقَاهِ¹³⁴⁶

Fa-hum wa-Llāhi arbābu nnuhā tarakū l-fanā'a wa-'a'laqū bi-baqāhū

¹³⁴⁶ *Dīwān*, vers 12, poème 18, p. 22.

La mort, pour le soufi, est une sorte *d'annihilation* ; c'est fondre son âme dans l'amour et la satisfaction du Bien-Aimé pour éviter l'anéantissement. Dans la connaissance gnostique, la mort devient alors le but ultime et le passage obligatoire vers la vraie Vie. Et cela ne se réalise que par l'amour :

لبيت شعري هل لعبد قد فنى في هواكم وبكم نال الحياة¹³⁴⁷

Layta šī 'rī hal l-'abdin qad fanā fī hawākum wa-bi-kum nāla l-ḥayāt

Dans ce vers, le premier hémistiche se termine avec le mot *fanā* « extinction mystique » ; le deuxième hémistiche quant à lui se conclut avec le mot *ḥayāt* « vie ». La syntaxe du vers reflète en quelque sorte, par ce parallélisme sémantique, la conception mystique même de la *mort* et de la *vie* ? La *mort* n'est pas une fin ; mais bien au contraire : un passage (situé au milieu du vers). La *mort* représente la continuité du cheminement que le mystique traverse vers la Vraie Vie. Ainsi, le sens de la *vie* et de la *mort* perd cette signification conventionnellement contradictoire pour ouvrir notre vision sur d'autres horizons significatifs plus larges et plus fertiles. L'union de ces deux termes, d'apparence opposée, devient une nécessité dans la poésie d'al-Ḥarrāq pour comprendre la trajectoire cyclique existentielle de l'être dans l'univers. Les deux termes ne constituent pas seulement deux éléments textuels aux figures rhétoriques ; mais également deux étapes majeures qui montrent le parcours du soufi et l'explication de son expérience mystique :

وهبهم قتلوني في الهوى أسفاً فالموت في حبهم والله يحييني¹³⁴⁸

Wa-habhum qatalūnī fi-l-hawā 'asafan fa-lmawtu fī ḥubbihim wa-Llāhi yuḥyīnī

Supposant qu'ils me tuent ou qu'ils me rendent triste

Mourir d'amour pour eux, par Dieu, me ressuscite¹³⁴⁹

¹³⁴⁷ *Idem*, vers 18, poème 42, p. 35.

¹³⁴⁸ *Idem*, vers 8, poème 8, p. 17.

¹³⁴⁹ Peut-être une petite allusion au célèbre vers d'al-Hallāḡ :

Tuez-moi ô mes amis	en me tuant, je ressuscite
Dans ma mort est ma vie	et ma vie est dans ma mort
ان في قتلي حياتي	اقتلوني يا ثقاتي

La notion de la *vie* et de la *mort*, dans ce vers met en évidence la splendeur de l'Immortel Bien-Aimé et Sa sublimité divine. Cette idée est consolidée par l'utilisation des procédés rhétoriques qui permettent de renforcer le lien entre les deux termes antonymes : *vie / mort*. La mort constitue une étape importante et un passage absolu pour une vie éternelle

L'union des deux états oppositionnels *vie* et *mort*, dans ce dernier vers, offre une qualité exceptionnelle à l'amoureux : le privilège d'être en présence divine. Vue ainsi, les deux notions ne sont pas entretenues dans une relation d'opposition thématique dans l'imaginaire ḥarrāquien ; mais bien au contraire, elles s'inscrivent dans une relation de continuité et de complémentarité. L'effet de contraste ici met en relief l'importance du sujet évoqué. Le poète oppose les deux notions par l'antithèse pour intensifier son image poétique. L'aspect rhétorique permet d'inscrire ici les deux termes dans une sorte de complicité conceptuelle puisqu'ils représentent deux faces de la même expérience spirituelle :

تفنيهم الذات تحقيقاً ويثبتهم نور الصفات فهم موتى وأحياء

Tafnīhumu ḍḍātu taḥqīqan wa-yuṭbituhum nūru ṣṣifāti fa-hum mawtā wa 'aḥyā'ū¹³⁵⁰

L'essence les nie, en réel, tout en ayant

L'éclat des attributs ; ils sont donc morts-vivants¹³⁵¹

Ces vers dévoilent une expérience mystique, manifestement instable et imprécise. Cette expérience se dévoile dans la complexité syntaxique de l'opposition ; *morts-vivants*. Les soufis *morts* par l'Essence divine et *vivants* par la lumière de Ses attributs jouissent ainsi d'un statut exceptionnel réservé aux gens atteignant une station gnostique privilégiée. Cette expérience justifie justement l'utilisation de l'antithèse qui exprime la simultanéité de deux états d'esprit : être présent (vivant) parmi les vivants tout en étant absent (anéanti) en Dieu.

ومماتي في حياتي وحياتي في مماتي

¹³⁵⁰ *Dīwān*, vers 17, poème 7, p. 17.

¹³⁵¹ Quand ils atteignent l'état de la transe sous l'effet de l'union spirituel la *Ḥaḍra*.

La formule *vie / mort* inaugure dans la poésie d'al-Ḥarrāq un concept étroitement lié à la connaissance gnostique. Pour bien élucider ses réflexions sur le sujet, le poète exploite la structure poétique et les procédés rhétoriques échappant ainsi à la rigidité de la logique et à la fixation de la raison. Cela lui permet de parcourir l'univers de l'esprit à sa guise et selon la spontanéité de son imaginaire.

فأفن فيه صباية وهياما إنما الصبّ من يعيش موله

Fa-fna fīhi ṣabābatan wa huyāmā 'innamā ṣṣabbu man ya'īṣu muwallah¹³⁵²

Fond-toi en Lui en l'aimant passionnément

Car le vrai amoureux, vit éperdument

Ce vers évoque le concept de l'annihilation ou l'anéantissement en Dieu *al-fanā'* (الفناء). Ce n'est que par *l'anéantissement* que le mystique retrouve sa *vie*. Deux items lexicaux sont en relation d'**antonymie**, si l'on peut exhiber une symétrie de leurs traits sémantiques par rapport à un axe : l'existence. La symétrie peut se décliner de différentes manières, selon la nature de son support et de son contexte. L'outil rhétorique utilisé ici puise dans l'aspect esthétique pour stimuler un fait contraire afin de cristalliser une conception. Par ce procédé, al-Ḥarrāq fait preuve encore une fois d'une maîtrise rhétorique et d'un maniement des techniques linguistiques. Il exploite ces compétences imaginaires dans un cadre poético-conceptuel.

b) Le contexte de l'opposition : *apparent / caché*

La notion de *l'apparent* et du *caché* constitue un thème majeur dans la réflexion mystique ; et plus particulièrement dans le mysticisme musulman. La traduction des deux lexèmes *ẓāhir* et *bāṭin* pose un problème de transmission conceptuelle que l'on ne peut pas réduire à *face* et *avers*. Cette dualité est étroitement liée à la vision du soufi sur les deux mondes : le monde *visible* (d'ici-bas) et le monde *invisible* (de l'au-delà). De ce fait, le soufisme se veut distingué par une connaissance ésotérique ; une science qui s'appuie sur des connaissances gnostiques et des références spirituelles inspirées du *cœur*. En effet, le soufisme est une science interne : *'ilm bāṭinī*, et réservée à ses

¹³⁵² *Dīwān*, vers 4, poème 33, p. 30.

sujets¹³⁵³. Ce faisant, les savants et les oulémas s'occupent de la connaissance exotérique '*ilm zāhir* ou *science de l'apparent* : la jurisprudence et la *chari'a* dans sa globalité. Quant au soufisme, science du *subtil* et du *caché*, il sera réservé à l'élite mystique minoritaire dotée de connaissances spirituelles. Si les premiers se réfèrent à la loi de l'intellect et de la logique, les seconds se fient quant à eux aux propos du cœur et de l'intuition.

En tant que poète et mystique, al-Ḥarrāq jouit d'une connaissance fine et subtile ; une connaissance dont seul le soufie peut s'accaparer. La science mystique aspire à la découverte des secrets divins et cela ne se réalise que par une transmission dictée par le cœur et non pas par le biais de la plume :

واظهر لي سرّ ما خفي عني في جذبي

W zhar lī sirr mā hfā 'anni fī ḡadbi¹³⁵⁴

Je vis donc le secret de la révélation

*Quand j'embrassai l'état d'exaltation*¹³⁵⁵

C'est bien au moment de l'extase spirituelle que le poète éprouve cet état d'esprit pour le découvrir et le faire découvrir par une transmission poétique. La dualité *apparent/caché*, qui revient assez souvent dans la poésie d'al-Ḥarrāq, nous semble très cohérente avec la structure du vers qui représente l'incarnation même de la réflexion mystique. Pendant cet instant de transe, le mystique passe de *l'apparent* commun pour parvenir aux mystères cachés privés (*sirr mā hfā*).

¹³⁵³ La notion du *zāhir* et du *bāṭin* a vu le jour en XI^e siècle en Andalus, à Cordoue plus exactement, avec deux linguistes musulmans qui ont fondé deux écoles linguistes : *zāhiriyya* et *bāṭiniyya*. Ibn Ḥazm pour l'école *zāhiriste* et b. Ḡinnī pour l'école *bāṭiniste*. Cette formule du *zāhir* - *bāṭin* concernait l'interprétation du texte coranique et prend plus tard une dimension philosophique dans le discours islamique. Nous citons ici les propos de ces concepts comme il a été mentionné dans l'Encyclopédie de l'Islam : « il était admis que tout texte sacré avait son sens interne caché, le *bāṭin*, qui était mis en opposition avec le *zāhir*, sens « apparent » ou littéral. Non seulement dans les passages parfois métaphoriques, mais également dans les passages historiques... [dans ces textes] le symbolisme des nombres et des lettres était copieusement utilisé. Le même procédé était appliqué aussi bien aux livres sacrés non-musulmans, et en fait à toute la nature. Car le *batin* représentait un monde ésotérique de réalité spirituelle cachée, parallèle à la réalité du *zāhir*, le monde ordinaire visible, qui le masque et le dissimule. La véritable fonction de l'écriture était d'attirer l'attention sur ce monde caché tout en le voilant de symboles ». Voir Encyclopédie de l'Islam.

¹³⁵⁴ *Dīwān*, vers 4, poème 60, p. 48.

¹³⁵⁵ Dans cet état de ravissement et d'ivresse spirituelle, le cœur et l'âme se débarrassent des voiles qui les empêchent d'apercevoir les mystères de l'univers et se révèlent ainsi certains secrets divins à ces fidèles.

Les mêmes propos sont évoqués dans un autre vers qui montre la complexité relationnelle entre les deux états d'esprit ; deux états à la fois complices et contradictoires :

تراني ببطن الغيب إذ أنا ظاهرٌ وما ثم غيري ظاهرٌ حين غيبيتي¹³⁵⁶

Tarāni bi-baṭni l-ġaybi 'iḍ anā zāhir wa-mā ṭamma ġayrī zāhir ḥīna ġaybatī

Au fond du mystère, on voyait mon apparence

Et je fus le seul apparent en mon absence

Nous l'avons compris : le « *bāṭin* » désigne le lieu des vérités secrètes. Or, ce qui nous interpelle ici, c'est la disposition des deux mots : *ġaybi* (mon absence) et *zāhir* (apparent) et leur emplacement dans le vers. Le poète cite le mot *caché* avant le terme *apparent* alors que ce dernier précède le *caché* dans la réalisation. Le *bāṭin* serait le thème-noyau du vers, al-Ḥarrāq met en valeur *l'essentiel* ; c'est-à-dire *l'élément-noyau*. Le *caché*, cet invisible, est la source-même de toute apparence dans le sens mystique du terme. Par ailleurs, il est important de souligner ici que les deux signifiants constituent deux attributs des quatre-vingts dix-neuf noms de Dieu.

Nous retrouvons ces deux attributs divins dans le premier et deuxième vers du poème (34) :

ليس للغير إن ظهرت وجودُ وإذا ما بطنت أنت فريدُ

كل من رام أن يرى ظاهرا غيبـ رك أو باطنا فعندي بعيدُ

Laysa li-l-ġayri in zaharta wuġūdū wa idā mā batanta anta farīdū

Kullu man rāma an yarā zāhiran ġay---raka aw bāṭinan fa-'indī ba'īdū¹³⁵⁷

L'univers s'anéantit à Ton apparence

Tu es, certes, L'Unique dans Ton absence

Celui qui espère, autre, que Ton apparence

Ou Ta dissimulation, n'obtiendra, qu'errance

¹³⁵⁶ *Dīwān*, vers 36, poème 1, p. 8.

¹³⁵⁷ *Idem*, vers : 1 et 2, poème 34, p. 30.

La contradiction apparente entre le *zāhir* et le *bāṭin* semble être momentanée et passagère dans ce contexte. Dans ce vers, les deux qualificatifs désignent le *Visible-Invisible* comme une qualité oxymore attribuée à Dieu. Nous comprenons mieux le sens de ce principe en pensant aux propos d'Abū Sa'īd al-Ḥarrāz qui disait : « je connus Dieu par son rassemblement des contradictions »¹³⁵⁸. Cette sentence déploie toute la métaphore d'une réflexion soufie : le secret du Créateur réside dans l'union du *visible* et de l'*invisible* et de la réconciliation des contradictions. Cette idée atteint le summum de la conception mystique dans les deux notions du *ṣuhūd* et du *fanā'*. On aperçoit par-là l'emprise de l'Aimé sur l'amant par la voie *extérieure* et la voie *intérieure*. La relation entre le *zāhir* et le *bāṭin* constitue un lien interactif ; une relation complexe (*jadaliyya*) comme nous pourrions le constater dans ce vers évoquant une autre notion mystique qu'est la *discrétion* :

تَيْقَنْتَ إِذْ لَمْ يَبْقَ مِنْي كَاتِمٌ بَأَنَّ اسْتَتَارِي فِي الْغَرَامِ فَضِيحَتِي¹³⁵⁹

Tayaqqantu id lam yabqa minnī kātimun bi-'anna stitārī fi-l-ḡarāmi faḍīḥatī

Je m'assurai, puisque je puis le cacher

Que ma dissimulation en amour fut mon scandale.

Ainsi, l'*apparent* et le *caché* représentent deux qualités appartenant à la même Vérité : l'*apparent* est l'aspect visuel de la Vérité *cachée*. C'est ainsi que se dissout la rivalité entre deux notions : le *zāhir* et le *bāṭin*. Le *zāhir* n'est plus ce contraire extrême du *bāṭin* : l'*apparent* fait allusion au *caché*. L'*apparent* serait même le révélateur des *secrets* qui reflètent la Vérité. De ce fait, les deux concepts deviennent indissociables. Les symptômes de l'amour mystique représentent la partie apparente de cette expérience passionnelle et intime vécue par le poète-mystique. Ainsi, l'exploitation des deux termes, d'apparence contradictoire, ne font que cristalliser le rapport du poète avec l'Aimé à la fois *présent* et *caché*.

¹³⁵⁸ Jawdat, Atef, *Les figures d'embellissement dans notre héritage poétique*, magazine *Fuṣūl*, volume IV num. 2, 1984.

¹³⁵⁹ *Dīwān*, vers 143, poème 1, p. 13.

Les images poétiques, que l'on peut qualifier d'images-clé, sont fondées ici sur des principes d'apparence opposée. Elles se réalisent, donc, à l'aide des procédés rhétoriques dévoilant, esthétiquement, le sens subtil du sujet traité.

c) Le contexte de l'opposition : *obéissance / désobéissance*

Si l'opposition entre la *vie* et la *mort* est liée à un concept métaphysique dans la conception mystique, et que l'opposition entre le *zāhir* (الظاهر) et le *bāṭin* (الباطن) appartient à la connaissance gnostique ; le principe de l'opposition entre l'*obéissance* et la *désobéissance* relève de l'ordre éthique et comportemental. Ces deux principes forment une réflexion bien ancrée dans la tradition mystique.

En effet, l'aspect oppositionnel des termes *obéissance* (طاعة) et *désobéissance* (معصية) fait référence à des significations bien spécifiques dans la poésie d'al-Ḥarrāq et montre l'utilité et la fonction rhétorique de l'opposition dans ce genre de discours. La structure antithétique amène le poète à nuancer ses propos par un processus rhétorique, et c'est là l'importance de ce procédé qui montre toute la finesse de la pensée mystique chez al-Ḥarrāq. Tel que les deux principes précédents, le rapport entre l'*obéissance* et la *désobéissance* est harmonieux et complémentaire. Ces deux termes ne se présentent pas comme deux éléments contraires ; mais telle une vision conçue dans la continuité. La *désobéissance* serait, dans cette conception, le début d'un cheminement qui mène le sujet vers l'*obéissance* justement, comme nous pouvons le découvrir dans les vers suivants :

عَفْوًا عَلَىٰ عَاصِيٍّ أَتَىٰ مُتَقَرِّدًا عَنِ أَهْلِهِ طَرًّا وَعَنِ إِخْوَانِهِ
 كَلَّ قَدْ أَسْلَمَهُ وَلَمْ يَبْقِ الرَّجَا لِلْعَبْدِ إِلَّا فَيْكَ لَا أَعْوَانِهِ
 فَارْحَمْ حَقِيرًا شَأْنَهُ الْعَصِيَّانِ يَا مَنْ كُلُّ عَفْوٍ سَائِغٍ مِنْ شَأْنِهِ

'afwan 'alā 'āsin 'atā mutafarridan 'an ahlihi ṭurran wa-'an 'ihwānihī
 Kullun qad 'aslamahū wa-lam yabqa r-raġā li-l'abdi 'illā fīka lā fī 'a'wānihī
 Fa-rḥam ḥaqīran ša'nuhu l-'iṣyānu yā man kullu 'afwin sā'iġin min ša'nihi¹³⁶⁰

¹³⁶⁰ Dīwān, vers 2-4, poème 29, p. 27.

Veillez pardonner à ce pécheur esseulé
Et de tous ses proches et frères, isolé,
Quand tout le monde l'a abandonné
Il n'espère qu'en Toi pour le cautionner¹³⁶¹
Aies pitié d'un désobéissant
Ô Toi le plus Grand des indulgents

La notion de *désobéissance* serait donc un élément déclencheur du pardon et un acte suscitant et stimulant la *clémence*. Le fait que les mots *pardon* et *clémence* soient cités avant le terme *obéissant*, montre bien l'invocation et la sollicitation du poète à son Bien-Aimé ; et que son espérance en Lui est continue et incessante. La mention de la rébellion est une reconnaissance implicite de son espoir d'acquérir le *pardon* et de regagner la sphère de la sérénité et de *l'obéissance*. L'un justifie l'autre. Vue ainsi, *l'obéissance* devient la fin logique d'une *désobéissance* qui la précède.

ولئن عصيت فليس من عجب إذا غفر الحليم رذائل السفهاء¹³⁶²

Wa la'in 'aṣaytu fa-laysa min 'ağabin 'idā ġafara l-ḥalīmu raḏā'ila s-sufahā'ī

Si j'ai désobéi, ce n'est guère étonnant
Que Le Clément absout les péchés d'insolent

L'espoir du poète en Dieu est illimité et son espérance en Lui est infaillible. En effet, al-Ḥarrāq évoque les propos d'un ḥadīṭ du Prophète Muḥammad, qui est source d'inspiration pour plusieurs soufis : « Je Suis ce que le serviteur pense de Moi »¹³⁶³. C'est l'espoir qui fait revivre l'espérance dans le cœur du pécheur. Le poète puise dans sa mémoire religieuse mais également dans l'héritage poétique arabe¹³⁶⁴ pour expliciter certaines notions mystiques tout en les ornant d'outils rhétoriques.

¹³⁶¹ Le mot *rajā'* (الرجاء) qui signifie l'espoir, porte une signification particulière chez les soufis. Cette notion représente une station dans leur parcours mystique. L'espoir traduit une certaine faiblesse et apparaît comme un sentiment ressenti pour éviter le désespoir et le découragement. Il se présente donc comme une bonne thérapie contre la peur excessive qui pourrait s'emparer du disciple.

¹³⁶² *Idem*, vers 2, poème 30, p. 27.

¹³⁶³ *Musnad*, al-Imām Aḥmad, volume: II, p. 315.

¹³⁶⁴ Ce vers fait aussi allusion au célèbre vers d'Abū Nuwās, voir *dīwān*, p. : 372.

A première vue, le lecteur chercherait *l'obéissance* qui fait face à la *désobéissance* dans ce vers. Or, *l'obéissance* réside dans la demande de la clémence et du *pardon* (*magfira*). *L'obéissant* est celui qui reconnaît ses erreurs et revient vers son Bien-Aimé. En suivant le même processus nuancé dans le traitement des dualités précédentes, ces deux termes échappent à l'opposition au sens littéral du terme. L'opposition apparente laisse aussitôt place à un nouveau signifié créé par le contexte sémantique du vers.

Par ailleurs, les deux notions de *l'obéissance* et de la *désobéissance* peuvent également être évoquées d'une manière implicite. Ainsi, nous pouvons rencontrer ces mêmes notions reflétées par d'autres termes, du même champ lexical, et qui font toujours allusion à *l'obéissance* et à la *désobéissance* ; comme *fautes* (conséquence de la désobéissance) et *récompenses* (conséquence de l'obéissance).

Nous lisons dans le vingtième vers du poème 42 :

ويزول الكربُ عنه والعنا¹³⁶⁵ ويعود الذنب منه حسناً

Wa yazūl l-karbu 'anhū wa-l-'anā wa-ya'ūdu d-ḍanbu minhū ḥasanāt

*Le malheur se dissipe avec la souffrance
en transformant les péchés en récompense*

De ce point de vue, le principe de l'opposition devient la base même d'une cohésion perceptible. Cette contradiction figurative n'intervient, en effet, que pour susciter l'attention du récepteur/interlocuteur avant d'établir une communication entre les deux *termes-notions* d'apparence opposée. La technique rhétorique serait employée justement pour mieux comprendre les vérités éthiques et émotionnelles dans la conception mystique. Cela prouve que cette figure de style fournit ici un rôle fonctionnel : son exploitation par le poète ne se limite pas à embellir le langage poétique mais aussi à approfondir le discours mystique et éclaircir la réflexion soufie.

يا ربّ إن عظمت ذنوبي كثرةً فلقد علمت أن عفوك أعظم

O Dieu ! si mes péchés sont abondants je sais que ton pardon sera plus grand

¹³⁶⁵ *Idem*, vers 20, poème 42, p. 36.

Le procédé de l'antithèse -et de l'oxymore, par la même occasion- serait utilisé donc dans le but de mettre en relief l'idée d'un cheminement spirituel et de rendre sa compréhension joliment accessible au lecteur grâce à cette ruse rhétorique. De cette contradiction apparente jaillit alors une cohérence des antonymes mettant en valeur les principes soufis. *Obéissance* et *désobéissance* ne sont donc nullement deux termes opposés mais plutôt deux énoncés qui traduisent une continuité et une évolution des mœurs éthiques et comportementales. Ainsi, les *désobéissants* sont vus comme des égarés qui s'orientent vers le droit chemin et figurent comme des débutants sur le chemin de la progression : demandeurs de repères ou chercheurs du repentir comme le confirme ce vers :

وكلهم من ذنوب بعصمة الله طاهر¹³⁶⁶

Wa kulluhum min dunūbin bi- 'iṣmati l-Lāhi ṭāhir

Tous purs, épargnés, grâce à Dieu,

Des péchés et des actes odieux

d) Le contexte de l'opposition : âme / corps

Le concept de l'*âme* et du *corps* constitue une des problématiques épineuses qui préoccupent les esprits des grands penseurs depuis la nuit des temps. Cette thématique a été traitée par les grands penseurs et philosophes musulmans et évoquée également à plusieurs reprises par les poètes mystiques. La réflexion soufie sur cette dualité est tirée de la vision islamique sur le sujet mais elle a été enrichie par l'expérience mystique ce qui lui a donné un sens propre dans ce domaine.

Comme toutes les oppositions précédentes, la dualité *âme/corps* se manifeste de manière cohérente ; deux notions indissociables dans la poésie d'al-Ḥarrāq. L'aspect oppositionnel apparent entre les deux termes *corps/âme* ne fait que confirmer leur complémentarité.

¹³⁶⁶ *Idem*, vers 12, poème 46, p. 39.

Pour mieux comprendre la relation entre ces deux termes, remettons-les dans leur contexte poético-mystique. Observons par exemple le troisième et le quatrième vers du poème (13). Le rapport entre les deux principes se montre subtil mais solide tout de même :

والله ما إن ترى حُسناً لنا أبداً حتى نكون بلا روح ولا جسد

5- Par Dieu ! notre joie ne s'enflammera

Seulement quand, corps et âme, tu te délivras

أحبابتنا إن رَضِيتُمْ من عُبَيْدِكُمْ روحاً وجسماً فهأُما إلى الأبد

6- Acceptez-vous de votre valet, chers amours!

wa-l-Lāhī mā 'an tarā husnan lanā abadan hattā nakuna bi-lā rūhin wa-lā jasadī

'ahbābanā in raḍītum min 'ubaydikum rūhan wa-jisman fa-hāhumā ilā l-abadī¹³⁶⁷

Par Dieu ! Notre joie ne s'enflammera

Seulement quand, corps et âme, tu te délivras

Acceptez-vous de votre valet, chers amours!

Âme et corps sont à vous., pour toujours.

Âme et corps se montrent liés par un élément invisible, deux termes dont le sens se nourrit mutuellement. Ils dépendent l'un de l'autre. Ils forment deux aspects de la même *essence*. Dans le cas de ces deux vers, les deux termes (*rūh*) et (*ğasad/badan*) se confondent et ne constituent qu'un seul élément ; ils sont inséparables. Cette association entre les deux termes s'effectue d'abord sur le plan syntaxique, puisque les deux sont cités ensembles et liés par la conjonction de coordination *wa* (و). Cela montre qu'ils sont indissociables sur le plan sémantique : le poète présente et offre son corps et son âme comme étant une seule chose. Le *husn*, qui désigne une qualité majeure dans la pensée mystique, est une sorte de reconnaissance totale et absolue envers le Créateur. Le *husn* dans sa dimension mystique, est également une station réservée aux élites ; ceux qui ont atteint le degré supérieur de la foi. Cela ne se réalise vraiment qu'en se donnant et en se consacrant âme et corps au Bien-Aimé.

¹³⁶⁷ *Idem*, vers 3/4, poème 13, p. 20.

Dans d'autres vers, le poète fait appel à une autre figure de style pour parler du corps : la métonymie. Le mot *corps* sera donc désigné par un de ses composants ; tout en gardant le principe de l'opposition en place entre les éléments de l'image. C'est le cas du quatrième vers du poème (35) où le poète énumère deux membres corporels symboliques : le sang (*dimā'ī*) avec l'image sacrée qu'il porte, et les os (*'izāmī*) pour désigner l'aspect physique du corps :

كيف أسلو وأنتمُ الرّوح منّي ودمائي حقيقة وعظامي¹³⁶⁸

Kayfa aslū wa antumū r-rūhu minnī wa-dimā'ī ḥaqīqatan wa-'izāmī

Comment oublierais-je cette âme qui me hante

Elle qui est sang et os de mon être -sans doute

Le mot *rūh* (âme) dans le premier hémistiche supposé être en opposition avec les deux termes *dimā'ī* (mon sang) et *'izāmī* (mes os) ne fait en effet que compléter leur sens. Les deux expressions *dimā'ī* et *'izāmī* qui occupent les extrémités du deuxième hémistiche donnent finalement un équilibre à la fois syntaxique et sémantique au vers. Si le soufi donne à l'esprit une place de privilège, il ne négligera pas pour autant la dimension philosophique et sacré du corps ; bien au contraire, il loue ses grâces comme étant la partie tangible et concrète de la nature humaine. L'âme –ou plutôt l'esprit du poète- n'est rendue consciente et perceptible qu'à travers son propre corps :

وَأَنَّ رُوحِي رَاحٌ قَدْ اسْتَكْنَتَ بَدَنِي

Wa-anna rūhī rāhun qad stakant badanī¹³⁶⁹

*De mon âme, le bon vin qui ressort
et replonge à nouveau dans mon corps*

ou

*Ainsi, mon âme fut le vin qui s'écoula
et dans le plus profond mon corps s'installa*

¹³⁶⁸ *Dīwān*, vers : 4, poème : 35, p. 30.

¹³⁶⁹ *Idem*, vers : 4, poème : 47, p. 39.

Le *corps* dans la poésie d'Al-Ḥarrāq constitue l'élément essentiel avec lequel l'*âme* retrouve son estime et sa splendeur. Les deux éléments se qualifient et se ressource mutuellement dans ce concept ; et les désirs du corps permettent l'accès à la félicité de l'*âme*. Le corps, source de connaissance et outil de reconnaissance, mène vers la pureté de l'esprit. L'aspect physique du *corps* et l'aspect métaphysique du *dāt* l'Essence demeurent, malgré leur spécificité respective, liés l'un à l'autre comme le reconnaît le poète lui-même dans ce vers :

فهي من جسمي وروحي واحد في اثنين

Fahya min ġismī wa dātī wāḥidun fi tṅaynī¹³⁷⁰

Imprégnant mon corps et mon esprit

Il fut ainsi, dans les deux, uni

Corps et *âme* ne font qu'un. Et c'est ainsi que se soudent et se confondent les dualités d'apparence opposées dans la conception mystique d'al-Ḥarrāq. En abrogeant la contradiction prétendue entre les antonymes, le poète crée une image poétique harmonieuse grâce aux procédés rhétoriques qui accomplissent des rôles à la fois esthétiques et sémantiques. Al-Ḥarrāq tend des passerelles entre les termes-opposés pour créer une cohésion sémantique par le biais du contexte thématique et grâce à la référence gnostique. De cette manière, l'utilisation de cette figure de style contribue à la construction d'un rythme sémantico-phonétique dans la poésie d'al-Ḥarrāq.

Outres ces principaux aspects d'opposition, ils existent d'autres contextes d'opposition secondaires comme l'opposition entre le *qurb* (rapprochement) et *bu'd* (l'éloignement) ; le *waṣl* (retrouvailles) et *bayn* (séparation). Ces dualités oppositionnelles ne font qu'affirmer à leur tour la spécificité du Bien-Aimé. Elles expriment un rapport terminologique à la fois solide et subtil qui rapproche le Bien-Aimé de Son adorateur. Avec Son pouvoir exceptionnel, Dieu Est le Seul capable de réunir en Lui les attributs aux apparences contradictoires comme nous l'avons mentionné plus haut ; et c'est justement là un des attributs qui Le distingue de Ses créatures aux qualités restreintes et limitées.

¹³⁷⁰ *Idem*, vers : 9, poème : 52, p. 42.

لازم هواك ولا تجزع من التَّيهِ فالوصلُّ والهجر كلُّ من معانيه

Lāzim hawāka wa-lā tağza‘ mina t-tīhī fa-waṣlu wa-l-hağru min ma‘ānīhī¹³⁷¹

*Tiens à ton amour et ne crains guère l'errance
rencontre ou rupture.. tous coulent de ses sens¹³⁷²*

L'*éloignement* et le *rapprochement* sont deux visions d'un même rapport de relation : Dieu est si proche, si loin ; tout dépend de la vision du serviteur et de la relation qu'il entretient avec son Créateur.

Un autre vers confirme cette notion de distance :

عبدنا إننا الأعرزة حقاً ولنا أمر كلِّ قاصِّ وداني¹³⁷³

'abdana innanā l-'a'izzatu ḥaqqan wa-lanā 'amru kullu qāṣin wa-dānī

*Fidèle !! Je suis, en effet, le plus précieux
Qui régis le destin des terres et des cieux*

La dualité d'apparence contradictoire composée de *qāṣin* (loin) et *dānī* (proche) n'est ici qu'une image de *l'Essence* manifestée et un de ses multiples aspects. Dieu détient le destin de tous : le proche comme le lointain. Pour confirmer ce concept, al-Ḥarrāq fait appel aux noms de Dieu qui reflètent Ses attributs : la possibilité de manifester Son *Essence* à travers plusieurs aspects d'apparence opposée :

تقدّم حتى صار للكلِّ آخراً تأخر حتى صار للكلِّ يسبق¹³⁷⁴

Taqaddama ḥattā ṣāra lil-kulli 'āḥiru ta'aḥḥara ḥattā ṣāra li-l-kulli yasbiqū

*Il avança à en devenir le dernier
Et recula jusqu'à les devancer¹³⁷⁵*

¹³⁷¹ *Idem*, vers 1, poème : 14, p. 20.

¹³⁷² On retrouve dans ce premier vers, le premier signe de la patience *taṣabbur* (التصبر) qui consiste à supporter les difficultés, c'est ce que les soufis appellent « la patience pour dieu ».

¹³⁷³ *Idem*, vers 1, poème : 37, p. 32.

¹³⁷⁴ *Idem*, vers : 17, poème : 2, p. 14.

Les deux verbes *Taqaddama* et *ta'ahhara* résument bien le pouvoir exceptionnel des qualités divines : *'āhiru* (le Dernier) et *'awwal* (le Premier) qui se rejoignent pour former à la fin un seul propos divin : son existence éternelle et perpétuelle. Ces deux attributs englobent la qualité de détenir la notion du temps et de l'espace. C'est bien ce qui est illustré dans le vers suivant :

لأن ما قد رآه من أول هو آخر¹³⁷⁶

Li'anna ma qad ra'āhu min awwalin huwa āhir

Car ce qu'il aperçut en premier

Ne fut, en effet, que le dernier

Comme nous avons pu le constater, les qualités opposées sont toujours citées dans la même structure syntaxique ce qui resserre les liens entre les termes opposés comme s'il s'agissait du même principe mystique. Cela se manifeste avec d'autres dualités traitées dans ce *dīwān*.

La description du *vin mystique* dans sa célèbre (*ra'iyya*) élucide bien ce propos : l'*ivresse* et la *sobriété* font partie des dualités qui reviennent très souvent dans ce recueil. Voilà quelques extraits :

وصار الشكر بعد الوصل صحواً وأين الشكر من حسن العذاري

Wa šāra sukrī ba'da waṣlī ṣaḥwan wa-'ayna s-sukru min ḥusni l-'adārā¹³⁷⁷

Après l'union, de l'ivresse on émerge

Que vaut l'ivresse face aux belles vierges¹³⁷⁸

¹³⁷⁵ Ces attributs divins caractérisent la particularité divine qui ne rentre pas dans les capacités réflexives de la raison humaine. On demanda à Abū Sa'īd al-Ḥarrāz (soufi Bagdad/Caire m. 286/899) : « par quoi as-tu connu Dieu ? » -« Par la synthèse (*jam* ' جمع) des deux opposés (*diddayn* الضدين), car « *Il est Le Premier et Le Dernier, l'Extérieur et l'Intérieur* » Coran (57/3).

¹³⁷⁶ *Idem*, vers : 7, poème : 46, p. 39.

¹³⁷⁷ *Idem*, vers : 18, poème : 38, p. 33.

¹³⁷⁸ Beauté *ḥusn* (الحسن) degré d'élévation dans la station de la contemplation divine, de la même racine H.S.N (حسن) *al-iḥsān* prend une dimension ésotérique puisque selon la définition du Prophète « *al-iḥsān* c'est adorer Dieu comme si tu le vois » dans le texte d'origine : (الإحسان أن تعبد الله كأنك تراه).

L'ivresse et la sobriété forment deux aspects opposés pour un même état d'esprit. Autrement dit, *l'ivresse* représente une étape seconde d'une même expérience mystique. Une étape primordiale qui donne accès à la clairvoyance spirituelle.

إن باح غيرهم بالسِّر صانهم عن هفوة الشَّر إظهار وإخفاء

*in bāḥa ġayruhum bi-s-sirri šānahum 'an haḥwati š-šarri izhārun wa-iḥfā'ū*¹³⁷⁹

Si les autres divulguaient un secret sûr

Eux, seraient protégés par le clair-obscur

Le clair-obscur serait ainsi une vision d'esprit où *l'âme* conçoit le secret mystique dans un état second. Un état réservé à l'élite des soufis ayant atteints la station des révélations. Pour y arriver, l'élu subit-ou jouit- d'un état d'extase ou de transe où il reçoit ces révélations dites *secrètes*. Cet état d'esprit, que les gens du commun considèrent comme une forme d'ivresse, représente, en effet, le moment de dévoilement et d'une vive sobriété.

Trois vers plus loin, nous comprenons mieux le sens de cette expérience fondée essentiellement sur l'union et le rapprochement entre deux états d'esprit :

قد باشروا الشُّرب بالأكواس أجمعها سيان عندهم غيم وإصحاء

*qad bāšarū š-šurba bi-l-'akwāsi 'aġma'ihā sayyāna 'indahum ġaymun wa-'iṣḥā'ū*¹³⁸⁰

Ils commencèrent la buverie par tout récipient

Il leur indiffère qu'on soit ivre ou conscient

Les deux termes « *ġaym* » et « *iṣḥā'ī* » expriment respectivement l'état *d'ivresse* et de *sobriété*. L'extase mystique se manifeste dans l'union de ces deux états, chose confirmée dans l'expression « *sayyān 'indahum* ».

Confronter deux termes opposés montre à quel point leur contexte dans la poésie d'al-Ḥarrāq dévoile une spécificité sémantique chargée d'une dimension mystique.

¹³⁷⁹ *Idem*, vers : 15, poème : 7, p. 17.

¹³⁸⁰ *Idem*, vers : 18, poème : 7, p. 17.

Cette opposition dévoile par ailleurs les caractéristiques de l'imaginaire existentiel, gnostique, éthique et psychique du poète. Le choix et l'application de ces figures de style, contribuent sans doute à l'élaboration d'un imaginaire poético-mystique chez le poète soufi et facilite la transmission de sa réflexion. La fonction de ces procédés serait alors double : rythmique et sémantique. Si la qualité esthétique de l'antithèse et de l'oxymore joue, par la répétition inversée du terme, un rôle rythmique interne (sur le plan syntaxique du vers), celle de la contradiction concernera la dimension sémantique du vers en évoquant le fond des principes mystiques. La structure oppositionnelle comporte alors deux fonctions qui se rejoignent : l'une formelle esthétique qui élucide une autre sémantique interne composant ainsi une image cohérente.

En fin de ce chapitre sur la rhétorique dans la poésie d'al-Ḥarrāq, nous avons pu constater qu'en sollicitant le répertoire exceptionnellement riche des procédés rhétoriques du *badī'* le poète renforce l'aspect phonétique et sémantique de sa poésie. L'utilisation des *figures de l'embellissement* n'est pas une technique naïve ni une simple virtuosité formelle. Mais bien au contraire, une implication esthétique qui permet de dévoiler et d'éclaircir certains concepts gnostiques mystiques. Par ailleurs, ces *figures d'embellissement* apportent des qualités formelles qui mettent sans doute certaines idées en valeur et contribuent d'une manière ou d'une autre à la construction du rythme poétique dans ce *dīwān*.

Non constatons donc que le rôle rhétorique des *figures d'embellissement* dans le texte mystique ne se limite pas à l'aspect esthétique du discours poétique, mais contribue également à l'enrichissement du contenu en accentuant la dimension sémantique du concept évoqué tantôt par l'aspect rythmique tantôt par l'aspect phonétique. C'est avec un langage raffiné et des images subtiles qu'al-Ḥarrāq dévoile les facettes complexes d'une réflexion gnostique. Si le poète s'aventure dans l'exploration du monde spirituel, il s'arme tout de même d'outils rhétoriques pour éclaircir et embellir son discours poétique.

Analyse d'un poème-type :

Muwaššah (44)

Nous allons consacrer les lignes qui suivent à l'analyse de quelques caractéristiques rythmiques et phonétiques marquant un texte de la *poésie de variation*. Il s'agit ici d'un texte du *muwaššah* (poème 44) qui illustre bien, à nos yeux, la structure et les qualités de cette forme poétique.

Dans la traduction que nous proposons de ce texte, nous avons essayé de conserver le plus possible la structure formelle et rythmique et l'effet des sonorités rimiques pour refléter quelque-unes de ses qualités phonétiques sans s'éloigner toutefois du sens du texte d'origine :

من شدّة الأشواق لبهجة الأوطان أمر في الأسواق وإتني نشوان

18- *De l'ardeur des passions * * * Pour l'éclat des nations*

19- *Je foule les marchés * * * Pareil qu'un éméché*

بخمرة للكأس تقرب الأفراخ
حتّى يغزّ الأس من روضها بالزّاح
وهل يداوي الأس كما تداوي الزّاح

20- *Cette coupe de vin * * * Offre une joie sans fin*

21- *Et jaloux en devint * * * Le myrte du jardin*

22- *Qui guérit ce chagrin * * * Sinon cet exquis vin ?*

تهذب الأخلاق وتصلح الأبدان ولونها بزّاق في سائر الأكوان

23- *Il adoucit les mœurs * * * Et renforce les corps*

24- *Et ses vives couleurs * * * Parcourent l'univers*

قلبي لها قد مال وحبّه قد هاج
فأستضي بالمال سراجها الوهاج
كي أبلغ الأمان في ذلك المنهاج

25- *Mon cœur cède à ses charmes * * * Quand la passion s'enflamme*

26- *Je suis donc son halo * * * Et l'éclatant flambeau*¹³⁸¹

27- *Tant que je garde foi * * * En cette bonne voie*

يا معشر العشاق وفئة الإخوان لا تعذلوا المشتاق الهائم الولهان

28- *O camp de la passion * * * Vous, mes chers compagnons*

29- *Ne blâmez l'amoureux * * * Errant et langoureux*

مَنْ دمه قد سال كآته أمطاز

فما تراه سال إذ لته قد طاز

والحال يا من سال يغني عن الأخباز

30- *Dont les larmes coulèrent * * * Telles gouttes de pluie*

31- *A jamais son âme erre * * * Et son cœur qui s'enfuit*

32- *Contemple donc mon air * * * Et vois ma peine enfouie*¹³⁸²

مَنْ لي مِنْ أهداق ذوابل الأجدان فبي لها أهداق في حضرة الرحمان

33- *Où sont ces pupilles chères * * * Et les languides paupières*

34- *Par lesquelles, je devine * * * Cette Présence divine*

Nous accompagnons ce texte d'une transcription qui nous révèle ses qualités formelles et phonétiques et met en exergue sa disposition rimique (en gras) :

Min šiddati l-'ašwāq li-bahğati l-'awtān amurru fi l-'aswāq wa 'annanī našwān

*bi-ḥamratin li-l-kās*¹³⁸³ *tuqarribu l-'afrāḥ*

¹³⁸¹ *Al-sirāğ al-wahhāğ* est le noyau de la lumière tel qu'il est indiqué dans les Coran : {12 – Et mis au-dessus de vous sept étages bien édifiés, 13 – Nous y avons placé un flambeau éclairé}. (LXXVIII. 12/13). Il signifie dans la conscience soufie l'origine de la science ésotérique et la source des connaissances gnostiques.

¹³⁸² La polysémie des mots des premiers hémistiches de ce tercet pourrait traduire la multitude de sens pour la même vérité. Enivré par la présence divine, la Vérité qui se manifeste en plusieurs termes ; ne modifie en aucun cas l'essentiel et n'atteint nullement son essence.

¹³⁸³ Le choix de ce *rawiyy* (s) fait allusion à l'un des plus beaux et plus fins poèmes de l'héritage poétique arabe ; le texte de l'andalou Ibn Zaydūn qui commence ainsi :

hattā yağara l-’ās min rawḍihā bi-rrāḥ
wa-hal yudāwī l-’ās kamā tudāwī rrāḥ
tuhaddibu l-’ahlāq *wa-tuṣliḥu l-’abdān* wa-lawnuhā barrāq *fi sā’iri l-akwān*
qalbī lahā qad māl *wa-ḥubbuhū qad hāğ*
fa-’astaḍī bi-l-māl *sirāğahā l-wahhāğ*
kay ’abluğa l-’āmāl *fi ḍālika l-minhāğ*
yā ma’sara l-’uṣṣāq *wa-fi’ata l-’ihwān* lā ta’dilū l-muštāq *l-hā’ima l-walhān*
man dam ’uhū qad sāl *ka’annahū ’amṭār*
fa-mā tarāhū sāl *’id lubbuhū qad ṭār*
wa-ḥālu yā man sāl *yuğnī ’ani l-’aḥbār*
man lī min ’aḥḍāq *ḍawābila l-’ağfān* *fa-bī lahā ’aḥḍāq* *fi ḥaḍrati r-Raḥmān*¹³⁸⁴

En effet, par sa forme strophique et sa disposition rimique, ce poème représente de manière évidente les composants génériques de base et les données esthétiques conventionnelles qui caractérisent un *poème de variation*. L’analyse de ce poème nous montrera que tous les éléments sont réunis pour faire de ce texte un poème de *muwaššah*.

A première vue nous constatons que le texte est tissé selon le schéma classique d’un *muwaššah* qui ne laisse aucune surprise sinon cette réduction des *dawr-s*¹³⁸⁵. Le poème est composé d’abord d’un envoi (ou envol / *maṭla’*), divisé à son tour en quatre parties/hémistiches, qu’on appelle (*ğuşn-s*) (littéralement *branches*). Ces dernières sont conclues par des rimes croisées. L’envoi (*al-maṭla’*) est suivi d’un *dawr* qui regroupe d’abord un *bayt* en forme de tercet composé à son tour de six *simṭ-s* hémistiches-branches aux rimes croisées également. Et puis, il est bouclé par une dernière strophe appelée *qufl* (قفل) divisée également en quatre parties (*ağşān*). Les *dawr-s* se succèdent

ما على ظنّي باس بجرح الدهر وياسو

Dīwān b. Zaydūn, p. : 146.

¹³⁸⁴ *Dīwān*, p. : 37.

¹³⁸⁵ En principe, le nombre des *adwār* dans le *muwaššah* varie entre cinq et six *adwār*, alors qu’on assiste ici à une pièce de *muwaššah* composé de trois *adwār* seulement.

ainsi jusqu'à la fin du *muwaššah*. Le vers dans le *muwaššah* connaît une technique fréquente dans cet art : *tašīr* (arborescence). Ce dernier consiste à partager le vers en deux donnant à chaque hémistiche une rime différente ; on obtient ainsi une rime identique pour les premiers hémistiches et une autre pour les seconds hémistiches. Cette géométrie phonétique et cette symétrie de disposition rimique prouvent que le chant et la musique ont fortement influencé la structure rythmique et rimique des textes du *muwaššah* comme nous avons pu le constater concrètement dans la poésie d'al-Ḥarrāq.

Enfermés dans des tournures syntaxiques courtes et conclus par des rimes intérieures, les vers/hémistiches (*ḡuṣn*-s) de ce *muwaššah* donnent l'impression qu'ils se figent dans leur propre formule. Chaque *ḡuṣn*-hémistiche (composé souvent soit d'un verbe et d'un agent, ou bien d'un sujet et de son complément), jouit d'une semi-indépendance syntaxique et sémantique, et ce, malgré l'économie de l'énoncé. Le rythme qui émerge alors de ce « retour à intervalles plus ou moins régulier, mais sensible, d'un même évènement, une alternance du même et du différent »¹³⁸⁶ constitue une structure textuelle consciemment travaillée et laborieusement ciselée selon les codes prédéterminés du *tawšīh*. Dans ce cas, une connaissance métrique, une maîtrise linguistique et une maniabilité lexicale sont de rigueur pour assurer une production d'un tel raffinement et garantir sa réussite.

L'énergie rythmique de chaque mot, le nombre précis et réduit des syllabes et la pause marquée par le retour rapide des rimes déterminent assurément quelques-unes des spécificités métriques et rythmiques du *muwaššah*. En effet, les hémistiches (*ḡuṣn*-s et *simṭ*-s) forment des parties égales, séparées par des intervalles égales composant ainsi des groupes de deux. Cela engendre un rythme clair et régulier. Cette spécificité poétique concerne la littérature du monde dans sa globalité. Souvenons-nous à ce propos que même en Europe, « la poésie classique considère comme une nécessité, pour la clarté et la cohésion interne du discours, la coïncidence des articulations grammaticales »¹³⁸⁷. La métrique et, plus précisément le rythme, ne constituaient pas un élément accessoire dans la poésie classique, mais un vrai composant générique qui définit l'art poétique.

¹³⁸⁶ H. Meschonnic, *Traité du rythme*, p. 25.

¹³⁸⁷ Michèle Aquien, *La Versification*, coll. Que sais-je ? éd. PUF, Paris, 1990, p. 84.

Ce *muwaššah* prouve encore une fois que la poésie -pour les poètes de cette époque- n'était plus une affaire d'improvisation comme c'était souvent le cas à l'époque jahilite ; mais bien au contraire, elle est devenue une vraie œuvre d'artisanat *šinā'a*¹³⁸⁸ ; élaborée et composée à plusieurs reprises.

L'importance de ce texte vient du fait qu'il laisse entendre une certaine spontanéité : il donne l'impression que les vers déferlent aisément et sans retenue si ce n'étaient ces rimes minutieusement structurées à la fin des vers *ḡuṣn*. Les images s'enchaînent naturellement moulées dans des formules rhétoriques qui coulent de source et sans difficulté. Choisies à l'avance, les rimes semblent répondre naturellement à l'ensemble des phrases/*ḡuṣn*-s. Par leur syntaxe simple, ces dernières se suivent et laissent l'auditeur s'imprégner de leur mélodie sans exigence savante ni effort intellectuel. D'apparence, les propos sémantiques sont assez simples. Cependant, une dimension spirituelle revêt l'aspect sémantique du texte et le dote d'une réflexion profonde pour les esprits les plus fins.

Analysons, à présent, le *maṭla'* et le premier *dawr* de ce *muwaššah* pour nous rendre compte de cet écart communicatif qui sépare les deux lectures : une première à l'aspect profane et une deuxième aux dimensions mystiques :

Min šiddati l-ašwāq li-bahḡati l-'awṭān amurru fi l-aswāq wa 'annanī našwān
bi-ḡamratin li-l-kās tuqarribu l-'afrāḡ
ḡattā yaḡara l-'ās min rawḡihā bi-rrāḡ
wa-hal yudāwī l-'ās kamā tudāwī r-rāḡ
tuhaddibu l-'aḡlāq wa-tuṣliḡu l-abdān wa-lawnuhā barrāq fi sā'iri l-akwān

Le *maṭla'* nous met d'abord dans le contexte. La ferveur de *l'amour-passion* transporte le poète vers un monde de félicité (*bahḡati l-'awṭān*). Même si le poète-mystique fréquente toujours le bas monde « *'aswāq* », il vie pourtant dans cet enchantement spirituel, la *našwa*, une ivresse joyeuse réalisée par le *vin-divin*. La transposition entre les deux mondes, profane et mystique, s'effectue par le biais du

¹³⁸⁸ Cela a incité certains critiques à intituler leur ouvrage *šinā'a* tel: *Kitāb aṣ-Šinā'atayn* d'al-'Askarī et *Al-'Umda fi šinā'aṣ-ši'r* de b. Rašīq.

contexte. Une connaissance du symbolisme mystique semble primordiale pour accéder au sens gnostique du poème.

Ce *vin divin*, source de joie et de bonheur, est doté de qualités concrètes et suscite la jalousie du lys (*yağara l-'ās*) par son éclat et sa beauté. Comment alors guérir le souffrant -encore attaché à ce bas-monde et enchaîné par ses désirs temporaires- si ce n'est en goûtant à ce nectar subtil qui lui accorde l'accès au monde spirituel. Le vin mystique devient le mot-clé de ce poème ; il adoucit les mœurs (*tuhaddibu l-'ahlāq*) et soulage les corps par sa couleur éclatante dans tout l'Univers et permet l'accès à la connaissance de la Vérité.

Ces derniers *ğuşn*-s montrent bien le lien qu'entretient l'esprit fin avec l'ensemble de l'univers à travers la connaissance gnostique. Le poète engage la métaphore ici pour exprimer l'indicible et concrétiser l'expérience mystique. Outre son rôle esthétique, la rhétorique approfondit les propos sémantiques.

Dans sa forme thématique, l'ivresse spirituelle se distingue de l'ivresse profane par cette sobriété éclatante justement. Le décalage des deux discours reste abordable dans le texte du *muwaššah*. La lecture au premier degré devient, en effet, un sujet suggestif dans une lecture savante. La description minutieuse et concrète du vin, symbole de gaité et de jouissance, détaille les éléments (beauté, lumière...) qui permettent l'accès à la clairvoyance dans le monde mystique.

Il est vrai que la structure que le poète a choisie pour ce *muwaššah* (hémistiches courts, succession et alternance rapide des rimes...) ne permet pas de développer une idée ou d'approfondir une réflexion. Néanmoins, le poète se contente de présenter des scènes éparses, des images-flash qui reflètent ainsi des visions spirituelles. Ces dernières, se manifestent par moment et de manière imprévisible : courtes, éclatantes et intenses. Et pour délivrer cette expérience, le poète a choisi un mètres tronqué, où il doit « résumer ou même supprimer tout ce qu'on peut éviter ; et ne mentionner que l'essentiel »¹³⁸⁹. Cela nous mène donc à parler du rythme de ce poème.

En ce qui concerne le rythme de ce *muwaššah*; pas de surprise non plus. Le texte est composé sur le mètre du *rağaz* (le seul texte composé sur ce mètre dans le *dīwān*).

¹³⁸⁹ al-Qarṭağannī, *Minhāğ l-'udabā' wa sirāğ l-bulağā'*, « منهاج البلغاء وسراج الأدياء », op.cit., p. 204.

Un mètre curieux parce qu'il cache une complexité rythmique derrière sa simplicité métrique apparente¹³⁹⁰. Le *rağaz* se distingue des autres mètres par ses caractéristiques rythmiques très variantes à cause de ses pieds qui peuvent subir un vaste choix de modifications¹³⁹¹. Par conséquent, la cadence et la mélodie rythmique peuvent changer beaucoup d'un vers à l'autre. Comme nous avons pu le constater dans le premier chapitre, ce mètre a été souvent considéré comme une forme métrique à part et parallèle aux autres formes métriques qui sont qualifiées de *qarīd*¹³⁹².

On a souvent décrit le *rağaz* comme un mètre *perturbé*¹³⁹³ car il est susceptible d'avoir une multitude de licences qui peuvent modifier radicalement sa forme initiale au point de pouvoir l'assimiler facilement à d'autres mètres comme la *kāmil* et *sarī* par exemple¹³⁹⁴. Ces caractéristiques ont conduit certains métriciens, modernes et contemporains, à douter de son indépendance rythmique en proposant la possibilité de l'annexer à *kāmil* ou à *sarī*¹³⁹⁵; certains sont allés plus loin encore et ils ont appelé à le considérer comme une variante de ces deux derniers mètres¹³⁹⁶. Cependant, ces mêmes spécialistes de la prosodie reconnaissent au *rağaz* une « classe métrique spécifique »¹³⁹⁷. En effet, la question évoquant la spécificité rythmique de ce mètre a été évoquée bien

¹³⁹⁰ Comme nous avons pu le constater dans le premier chapitre, ce mètre se compose de schèmes identiques (mustaf'ilun x 6).

¹³⁹¹ Voir *al-Mu'ğam al-mufaṣṣal*, p. 87.

¹³⁹² Ce terme désigne une forme poétique plutôt exemplaire dont on a exclu le *rağaz*. Plusieurs poéticiens ont mentionné cette différence entre le *rağaz* et le reste des mètres comme b. 1-'Aḫr dans *Ğawhar al-kanz (La Perle du trésor)*, p. : 440 ; et b. Rašīq dans son *'Umda*, p. : 159.

¹³⁹³ Voir *Lisān al-'Arab*, op.cit., p. : 302.

¹³⁹⁴ Et pourtant il ne fait partie ni du cercle I (qui comptent 4 schèmes dont le *madīd*) ni du cercle II (qui contient le *kāmil*). On a peut-être ici l'une des raisons pour laquelle al-Ḥalīl n'a pas intégré le *rağaz* dans le premier et/ou le deuxième cercle. En vérité, cette idée a déjà été constatée chez d'autres anciens métriciens comme al-Ğawhariyy (m. 1003) qui propose une classification des mètres différente de celle d'al-Ḥalīl (voir *al-'Umda*, p. : 121 & 122).

¹³⁹⁵ Selon B. Paoli, « la fusion des mètres *rağaz* et *sarī* en un seul est devenue courante dans les études anglo-saxonnes sur la métrique arabe », in *De la théorie à l'usage*, p. : 208.

¹³⁹⁶ Voir G. Bohas & B. Paoli, *Métrique arabe : une alternative au modèle xalīlien*, p. : 102.

¹³⁹⁷ Voir B. Paoli, « Nouvelle contribution à l'histoire de la métrique arabe : la terminologie primitive, l'analyse statistique et le répertoire des mètres de la poésie ancienne », in *La Métrique arabe au XIIIème siècle après al-Ḥalīl*, actes du colloque *Métrique arabe : état des lieux et perspectives*, Damas, Institut français du Proche-Orient, 27 et 28 avril 2007, p. : 78 et 80.

avant ; d'abord chez les anciens métriciens comme al-Zağğāğ, as-Sikkākī, al-Ğawhariyy¹³⁹⁸ et d'autres encore.

Il est vrai qu'une telle proposition peut trouver sa légitimité d'un point de vue métrique si nous appliquons la variété de ces licences -qu'on appelle *ziḥāf-s-* de manière bien fréquente sur l'ensemble des pieds. Or, ces petites dérogations (*ziḥāf-s-*), contrairement aux transgressions jugées comme étant défectueux ('*illa-s*'), restent aléatoires ; elles sont utilisées selon la volonté du poète de manière irrégulière. Cela ne peut donc que générer un rythme différent du *kāmil* qui comporte, par sa régularité syllabique, un rythme constant grâce ses licences limitées (seul le *ziḥāf*¹³⁹⁹ du *iḍmār* qui est apprécié est fréquent dans ce mètre ; quant au *waqṣ*¹⁴⁰⁰ il est très rarement appliqué, voire occasionnel).

Par ailleurs, le *rağaz* fait partie de ces mètres qui acceptent d'être utilisés avec une réduction de pieds¹⁴⁰¹ : on le retrouve souvent soit *mağzū'* (avec la suppression du dernier pied du premier et second hémistiche) ; soit *mašṭūr* (en supprimant le deuxième hémistiche et en ne gardant que le premier) le vers est composé ainsi de trois schèmes ; sinon il est carrément *manhūk* (quand on supprime les deux tiers des pieds, et le vers ne sera composé que de deux pieds finalement).

Cette dernière forme est le cas de notre *muwaššah*. Cette version est la plus utilisée et la plus adoptée par les poètes ; avec une fréquence attestée par plusieurs métriciens (voir B. Paoli entre autres)¹⁴⁰².

¹³⁹⁸ Voir à ce propos *al-'Umda* p. : 159.

¹³⁹⁹ Le changement d'un *sabab lourd* en *sabab léger* quand celui-là est placé à la tête du pied. Le '*iḍmār* ne concerne que le mètre du *kāmil*. Ainsi, *mutafā' ilun* (///0//0) devient *mustaf' ilun* (/0/0//0).

¹⁴⁰⁰ Suppression de la deuxième syllabe diacritique du pied. Ainsi, *mutafā' ilun* (///0//0) devient *mafā' ilun* (//0//0).

¹⁴⁰¹ Il faut préciser à ce propos que les premiers Arabes (période jahilite et rachidite n'ont utilisé ce mètre que dans des moreaux courts destinés justement au chant. Et si les omeyyades ont testé sa forme initiale, les abbassides l'ont réutilisé dans sa forme du *mašṭūr* (deux schèmes au lieu de six) pour en faire des poèmes de sagesse dont les vers jouissent d'une indépendance remarquable restant ainsi fidèles à l'esprit initial de *orğūza* (poème court sur le mètre du *rağaz* composé spécialement pour le chant et la mémorisation). Voir *Taysir 'ilm al-'arūd wa l-qawāfi*, p. : 104 & 105.

¹⁴⁰² Paoli, Bruno, *De la théorie à l'usage, essai de reconstruction du système de la métrique arabe ancienne*, p. : 188.

Dans ce *muwaššah*, al-Ḥarrāq a opté pour la version tronquée *manhūk* du *rağaz* tout en pratiquant sur lui la double modification des ‘illa-s : le *ḥaḍaḍ* et le *tasbīğ* ; que nous allons expliquer plus bas.

Le poète recourt à l’économie des pieds et joue sur la syntaxe pour stimuler la vivacité du rythme. Il passe donc de la forme métrique initiale qui est complète (qui contient six pieds) :

mustaf’ilun / mustaf’ilun / mustaf’ilun mustaf’ilun / mustaf’ilun / mustaf’ilun
 / 0 / 0 // 0 / 0 / 0 // 0 / 0 / 0 // 0 / 0 / 0 // 0 / 0 / 0 // 0 / 0 / 0 // 0

à la forme tronquée du *rağaz manhūk* où il perd deux tiers de ses pieds pour en conserver que deux :

mustaf’ilun / fa’lān
 / 0 / 0 // 0 / 0 / 0 0

Avec cette forme très réduite, le mètre ne peut subir que de rares modifications secondaires. Cela offre à ce mètre, jugé perturbé, une stabilité remarquable.

Pour mieux comprendre cette régularité engendrée par une modification permanente à la fin de chaque pied, observons la scansion du *maṭla‘* (l’envol), composé de quatre vers-*ğuşn* :

Min šiddati l-’ašwāq *li-bahğati l-’awṭān* *amurru fi l-’aswāq* *wa ’annanī našwān*
 / 0 / 0 // 0 / 0 / 0 0 // 0 // 0 / 0 / 0 0 // 0 // 0 / 0 / 0 0 // 0 // 0 / 0 / 0 0

Si nous examinons la scansion de ce poème de plus près, nous constaterons que la forme métrique de chaque vers est presque identique aux autres vers-branches et garde une cadence plutôt régulière. A l’exception du *ḥabn*¹⁴⁰³ -qui est une modification

¹⁴⁰³ La suppression de la deuxième lettre du premier *sabab léger* du pied.

occasionnelle appréciée dans ce mètre- le poème ne connaît aucun cas de *ṭayy*¹⁴⁰⁴ ni de *ḥabal*¹⁴⁰⁵.

De ces constats nous retenons les données suivantes : les séquences métriques ne subissent pas de modifications radicales. Le pied-noyau (*watid maǧmūʿ*) du premier schème demeure intact. Mieux encore : le second pied *faʿlān* devient invariable par la systématisation de la double *ʿilla* sur lui. Cette dernière réunit le *ḥadaḍ* (الحدذ) : modification par la suppression d’un iambe *watid maǧmūʿ* de la fin du deuxième pied ; et le *tasbīg* (التسبيغ) : rajout d’une voyelle longue au dernier pied quand celui-ci est terminé par une syllabe longue. Ainsi, le deuxième pied se transforme par le *ḥadaḍ* de *mustafʿilun* à *faʿlun*¹⁴⁰⁶ ; et puis par l’application du *tasbīg* de *faʿlun* à *faʿlān*. Par cette opération prosodique, le pied du *raǧaz* dans ce *muwaššah* change de sa forme initiale (/0/0//0) à la forme définitive et récurrente (/0/00). En effet, cette deuxième intervention -le *tasbīg*- présente une forme originale proposée par al-Ḥarrāq. Il résulte de cette intervention qu’on obtient un pied qui abonde des voyelles longues (3 sons quiescents sur 2 consonnes) au lieu de (3 sons quiescents /4 consonnes). Il est évident que cette deuxième forme donne un aspect plus léger et plus mélodieux au pied modifié et adopté. Cette double *ʿilla* sera donc respectée et appliquée sur tous les *ʿarūd*-s des vers (qui sont en même temps des *ʿaǧuz* puisqu’ils appartiennent justement à un mètre *manhūk*). En effet, cette structure métrique offre au *vers-branche* une indépendance attestée par son unité sémantique et rythmique.

Il faut préciser que cette réduction importante de pieds (2/6) contribue clairement à la mise en avant du rythme. Par ailleurs, les modifications régulières *ʿilla*-s -qui concluent la fin de chaque *hémistiche-branche*- favorisent non seulement la mélodie du mètre mais enrichissent également toute la musicalité des vers. Il est évident que ces dernières qualités sont réalisées essentiellement grâce aux voyelles longues dont le *ridf* représente le cas récurrent comme nous allons le voir un peu plus loin.

¹⁴⁰⁴ La suppression de la deuxième lettre du deuxième *sabab léger* du pied.

¹⁴⁰⁵ La rencontre du *ḥabn* et du *ṭayy* dans le même pied ; ce qui transforme *mustafʿilun* (/0/0//0) à *mutaʿilun* (///0) en supprimant la deuxième lettre des deux *sabab*-s légers du schème. Cela affecte sans doute la musicalité du vers et alourdit le rythme à cause de la succession des quatre consonnes muées ; chose rarissime dans la poésie arabe.

¹⁴⁰⁶ Forme métrique non attestée dans la métrique ḥalilienne ; mais constatée tout de même dans *al-Ḥitām al-maḥḍūd* d’al-Qallūsī (p. : 208) ; (voir Abd al-Ilāh Kanafāwī dans *al-Binya al-ʿiqāʿiyya li-l-muwaššahāt al-andalusiyya*) « La Structure rythmique des *muwaššah*-s andalous », op.cit., p. : 230.

En effet, l'application de ces modifications exceptionnelles *ziḥāf*-s -qui concerne le *ḥašw* du *rağaz*- constitue un double tranchant : d'une part, elle lui offre une souplesse qui le dote d'une qualité rare, comparé aux autres mètres. D'autre part, cette opération se réalise en dépit d'une symétrie rythmique constante quand le mètre est pratiqué dans sa version complète. Il est vrai que cette souplesse permet aux auteurs du *muwaššah* le maniement de certains pieds et de choisir entre les six formes possibles celle qui correspond le plus à la complexité structurelle du *muwaššah*. Nous comprenons mieux alors le choix d'al-Ḥarrāq pour ce mètre qui lui permet de composer, à sa guise, un jeu de sonorités qui convient au mieux à la forme métrique choisie au préalable. En revanche, cette aisance métrique sera codée par une structure syntaxique et rimique complexe ; et c'est ainsi que le rythme phonétique prend le dessus sur le rythme métrique dans la *poésie de variation*. Cela nous amène à aborder la question rhétorique dont jouit particulièrement ce *muwaššah*.

Du point de vue rhétorique, ce *muwaššah* abonde de procédés d'embellissement. Ces derniers se manifestent concrètement dans chaque vers-branche et cela ne demande aucun effort pour les dénicher. En faisant appel à ces figures d'embellissement, le poète affirme l'identité générique du *muwaššah*.

Or, notre attention est portée sur un procédé en particulier dans ce *poème* ; un procédé qui contribue richement à l'aspect phonétique, et plus précisément à la fin des *ğušn*-s : la *rime équivoquée*. Très prisée, cette technique enrichit clairement les sonorités du poème. En effet, la rime équivoquée est « fondée sur l'homophonie entre deux [ou trois] vocables de sens différents »¹⁴⁰⁷ ; elle met ainsi en place un va-et-vient entre le sens et le son du mot-rime répété qui devient lui-même une homophonie. Ce phénomène est loin d'être occasionnel puisqu'il est présent de manière fréquente dans ce *muwaššah*. Ce phénomène rhétorique se manifeste plus particulièrement à la fin des premiers *ğušn* de chaque *bayt* (les mots-rime soulignés dans le texte arabe et en gras dans la version phonétique) :

من شدة الأشواق لبهجة الأوطان أمر في الأسواق وإتني نشوان
بخمرة للكأس تقرب الأفرار

¹⁴⁰⁷ *Dictionnaire de poésie*, p. : 237.

حتّى يَغزّرَ الأَمْسَ من روضها بالزَّاحِ

وهل يداوي الأَمْسَ كما تداوي الزَّاحِ

تهدّب الأخلاق وتصلح الأبدان ولونها بزاق في سائر الأكوان

قلبي لها قد مالٌ وحبّه قد هاج

فأستضي بالمال سراجها الوهاج

كي أبلغ الآمال في ذلك المنهاج

يا معشر العشاق وفئة الإخوان لا تعذّلو المشتاق الهائم الولهان

مَنْ دمه قد سأل كأنه أمطار

فما تراه سأل إذ لَبّه قد طار

والحال يا من سأل يغني عن الأخبار

مَنْ لي مِنْ أحداق ذوابل الأَجفان فبي لها أحداق في حضرة الرّحمان

Voilà donc la disposition des mots-rime dans le texte :

Min šiddati l- 'ašwāq li-bahğati l- 'awtān amurru fi l- 'aswāq wa 'annanī našwān

bi-ḥamratin li-l-kās tuqarribu l- 'afrāḥ

ḥattā yağara l- 'ās min rawḍihā bi-**rrāḥ**

wa-hal yudāwī l- 'ās kamā tudāwī **rrāḥ**

tuhaddibu l- 'aḥlāq wa-tuṣliḥu l- 'abdān wa-lawnuhā barrāq fi sā 'iri l-akwān

qalbī lahā qad **māl** wa-ḥubbuhū qad hāğ

fa- 'astaḍī bi-l-**māl** sirāğahā l-wahhāğ

kay 'abluğa l- 'āmāl fi ḍālika l-minhāğ

yā ma 'šara l- 'uššāq wa-fi 'ata l- 'iḥwān lā ta 'dilū l-muštāq l-hā 'ima l-walhān

man dam 'uhū qad **sāl** ka 'annahū 'amṭār

fa-mā tarāhū **sāl** 'iḍ lubbuhū qad ṭār

wa-ḥālu yā man **sāl** yuḡnī ‘ani l-’aḥbār
man lī min ‘aḥdāq dawābila l-’aḡfān fa-bī lahā ‘aḥdāq fi ḥaḍrati r-Raḥmān¹⁴⁰⁸

Comme dans la poésie traditionnelle, al-Ḥarrāq porte une grande attention à la voyelle de la rime dans ses *muwašṣaḥ*. Cependant, et pour éviter toute anomalie désinentielle, le poète a choisi, intelligemment, d’opter pour un *rawiyy* apocopé. Cette technique lui a permis d’épargner à ses rimes toute déclinaison modifiant le son vocalique imposé par la classe grammaticale du dernier mot.

Observons par exemple ce deuxième *bayt* et examinons la consonne du *rawiyy*. Nous constatons que la consonne apocopée dissimule à chaque fois un signe désinentiel différent imposé par la classe grammaticale du mot-rime. Par la technique du mot apocopé, le poète peut unifier le dernier son (ou plutôt l’absence de la voyelle) des mots à la fin de chaque hémistiche. D’abord, pour réaliser l’homophonie parfaite, et puis pour éviter le défaut du ‘*qwā*’ dans la rime :

مَنْ دَمَعَهُ قَدْ سَالَ كَأَنَّهُ أَمْطَارُ
فَمَا تَرَاهُ سَالَ إِذْ لَيْتَهُ قَدْ طَارُ
وَالْحَالُ يَا مَنْ سَالَ يَغْنِي عَنِ الْأَخْبَارُ

man dam ‘uhū qad **sāl** (a) ka ‘annahū ‘amṭār (un)
fa-mā tarāhū **sāl** (in) ‘id lubbuhū qad ṭār (a)
wa-ḥālu yā man **sāl** (◌) yuḡnī ‘ani l-’aḥbār (i)

De manière plus détaillée, nous constatons que les trois phonème-homophones (sāl) à la fin des premiers hémistiches-branches- partagent de ce fait un son identique. Or, les trois termes cachent une déclinaison : le premier terme représente ce qu’on appelle un *verbe construit* (فعل مبني) en *a*, une forme du passé. Le deuxième quant à lui est un nom indéfini par le *tanwīn* (in) parce qu’il s’agit ici d’un nom *défectueux* (*nāqiṣ*) terminé par une « lettre malade » (*ḥarf ‘illa* علة : le yā’). Quant au troisième, comme le premier, il est construit en *a* parce qu’il est au passé (remarquons de même

¹⁴⁰⁸ *Dīwān*, p. : 37.

que le poète a allégé la consonne gutturale ' (ġ) en voyelle longue ā (l) pour que la sonorité corresponde à celle des mots précédents ; chose autorisée dans la prosodie et pratique courante dans la poésie arabe classique.

De la même manière dans les seconds hémistiches-*guṣns*, le poète cache les désinences pour unifier les flexions du *rawiyy*. C'est ainsi qu'il dissimule le *tanwīn* au nominatif « un » de l'indéfini *amṭār* ; la voyelle « a » du verbe au passé *tāra* ; et puis le « i » marque du génitif pour le mot *'ahbār* qui est précédé par la préposition génitivante ('*an*). Or, cette pratique dissimule un autre aspect esthétique : le mot-rime se termine avec deux sons légers : la consonne quiescente du *rawiyy* et la voyelle longue qui la précède.

Il faut tout de même préciser à ce propos que cet arrêt subit sur la dernière consonne apocopée de chaque *guṣn* ne prive aucunement le *bayt* de sa musicalité puisque toutes ces rimes apocopées sont précédées d'un *ridf* (voyelle longue). Cela permet donc au chanteur-*musammi'* de libérer sa voix avant de s'arrêter sur la consonne apocopée et offre au poème une mélodie attachante.

En effet, le *ridf* -cette voyelle prolongée qui précède la dernière consonne apocopée et qui devient, par conséquent, obligatoire pour l'ensemble des vers-, est un autre procédé esthétique qui joue un rôle majeur dans la musicalité du vers¹⁴⁰⁹. Ce phénomène phonétique mérite qu'on s'y arrête un instant compte tenu de son emplacement stratégique. D'abord, la nature sonore de ce prolongement contribue à la nature même des chants qui demande un certain prolongement des sons lors d'une interprétation musicale du poème par le chanteur-*musammi'*. En effet, le *ridf* est un élément phonétique de vigueur et un atout considérable pour un texte destiné préalablement au chant et au *samā'*.

Le système prosodique arabe nous permet donc de relever les caractéristiques orales de ces phonèmes pour en extraire leur rôle esthétique, phonétique et sémantique du texte poétique. A ce propos, nous voudrions préciser ici une qualité propre au

¹⁴⁰⁹ En effet, la technique du *ridf* est une pratique qui concerne la zone rimique. Elle consiste à précéder régulièrement la lettre du *rawiyy* par une des voyelles longues (*ā*, *ū*, ou *ī*) ; dans le cas de ce poème le *ridf* est un *ā* (l). Cette technique crée une formule syllabique constante à la fin de chaque hémistiche enrichissant ainsi la musicalité du *muwaššah*.

prolongement du *ā* (ا) dans un texte littéraire et plus particulièrement dans le texte poétique.

Il est connu que le prolongement de cette voyelle paraît, phonétiquement, plus long que le prolongement d'un *ū* (و) ou d'un *ī* (ي)¹⁴¹⁰. On a peut-être ici la raison pour laquelle les Arabes ne rassemblaient jamais le *ridf* du (*ā*) avec les voyelles longues (*ū*) ou (*ī*) précédant la consonne de la rime *rawiyy*. En revanche, l'alternance des deux derniers en *ridf* est permise. C'est vrai qu'au niveau métrique le nombre des unités syllabiques reste le même. Cependant, la nature phonétique du (*ā*) laisse entendre une impression de ce prolongement inégale au (*ū*) ou au (*ī*) ce qui nuit à l'harmonie du rythme. La raison de ce choix vient du fait que les principes de la prosodie sont établis selon le *samā'* : la transmission orale. Si la subtilité de cette prolongation vocalique n'est pas repérable au niveau quantitatif, elle sera tout de même respectée par les poètes et les critiques. Autrement dit, si ce phénomène n'affecte pas concrètement l'aspect métrique du poème (dans sa version scripturale), il aura sans doute un effet sur l'aspect rythmique. C'est pour cette raison que les métriciens ont pris en compte dès le début les mesures des sonorités orales (rythmiques) du texte poétique pour fonder les séquences (métriques).

D'ailleurs, ce *ā* prolongé est le seul son commun et identique dans ce *muwaššah* puisque la consonne rimique *-rawiyy-* et sa disposition changent justement d'une strophe à l'autre selon la tradition rimique de cet art. Identique et répétitif, le *ā* prolongé devient ainsi un repère phonétique qui annonce justement la consonne d'appui finale. N'oublions pas que cette technique permet au poète de décharger son élan rythmique avant de s'arrêter sur la dernière lettre consonantique apocopée du *rawiyy*. Ce dernier - le cas apocopé- permet au poète de contourner éventuellement la variation des déclinaisons finales. L'objectif du choix d'al-Ḥarrāq nous semble évident : favoriser la similitude vocalique à la fin des vers.

Tous les éléments phonétiques et rythmiques sont réunis dans ce poème pour en faire un texte de *muwaššah* par excellence. La texture textuelle choisie par le poète favorise l'effet rythmique et engendre quelques phénomènes rhétoriques telle la fréquence de sons identiques dans un espace syllabique très rapproché. De ce fait, une

¹⁴¹⁰ Ibrahim Anis, *al-'Aṣwāṭ al-luġawiyya*, 4^{ème} éd.

variété d'allitérations, d'assonances et de rimes marquent indéniablement la singularité du *muwaššah* et valorisent ses sonorités mélodieuses. Ces derniers caractérisent particulièrement la poésie de variation qui est liée intrinsèquement à l'art du *muwaššah* et le distingue d'autres formes poétiques.

Par ailleurs, le poème regorge d'autres éléments esthétiques embellissant à la fois le sens, les sonorités et le rythme. Les figures concrètes et abstraites ne passent pas inaperçues. Il suffit d'observer la fin de chaque *gūṣn* pour constater que ces derniers mots sont choisis minutieusement pour former des homophones. Ces derniers prennent souvent la forme des homophones parfaits *ġinās tāmm* (جناس تام) à la fin des premiers *gūṣn*-s des *dawr*-s (*sāl / sāl / sāl*) ou de paronymes *ġinās ġayr tāmm* (جناس غير تام) à la fin des seconds (*'ašwāq / 'aswāq*). L'homophonie est donc une figure d'embellissement concrète parce qu'elle agit directement sur les sonorités du texte, et sur le rythme également de par sa disposition (à la fin de chaque *gūṣn*).

Il est important de relever ici un autre phénomène rhétorique qui contribue activement à l'accélération du rythme dans les textes de *muwaššah* : l'*asyndète*. Ce phénomène est plutôt d'ordre syntaxique puisqu'il s'agit d'une suppression de l'élément de coordination en juxtaposant les propositions. On l'appelle, plus précisément, *parataxe* quand il « désigne le mode d'écriture qui supprime ou réduit au minimum les liens, qu'ils soient de coordination ou de subordination »¹⁴¹¹. Il est à remarquer que ce phénomène est bien présent dans les textes de *muwaššah*-s de manière générale, et par la même occasion dans ce texte. Les vers de ce *muwaššah* illustrent bien ce phénomène rhétorique dû avant tout aux propositions sémantiques semi-indépendantes de chaque hémistiche-*branche*. Dès l'envoi *maṭla'* de ce poème, des séquences-phrases déferlent les unes après les autres ; des formules hachées comme s'il manquait d'articulations formant ainsi des hémistiches/*gūṣns* aux structures syntaxiques et aux images poétiques indépendantes. Et c'est justement cet envol d'une proposition à l'autre qui produit cette « précipitation des mouvements, suggérée par les *asyndètes*, [et qui] donne l'impression de la rapidité »¹⁴¹² rythmique. Cela génère donc un rythme accéléré composé de courtes phrases-images poétiques semi-indépendantes ; parsemées ici et là comme des éclats d'idée réunis dans le texte du *muwaššah* et se ressourçant du thème principal.

¹⁴¹¹ Robrieux, Jean-Jacques. *Les Figures de style et de rhétorique*, p. : 101.

¹⁴¹² *Ibid*, p. : 102.

Conclusion

Al-Ḥarrāq occupe une place centrale dans l'histoire mystique marocaine et arabe. Son héritage poétique et musical a parcouru le monde arabe et musulman. Cependant, ses œuvres prosaïques et poétiques sont restées pendant longtemps victimes de l'oubli et de la négligence. L'intérêt des chercheurs pour sa poésie et son œuvre de manière générale ne s'est déclenché que ces dernières années. C'est dans cette optique que s'inscrit notre démarche pour traduire sa poésie et étudier ses formes rythmiques et esthétiques.

La première partie de cette étude porte sur la traduction des textes poétiques d'al-Ḥarrāq. Dans cette aventure expérimentale nous nous sommes confrontés aux questions de la traduction et à ces problématiques épineuses. La traduction littéraire et plus particulièrement la traduction de la poésie, impose un choix pertinent et exige un traitement particulièrement vigilant. Les spécificités formelles du genre poétique et les particularités rythmiques et phonétiques de chaque langue double (ou augmente ?) encore plus la complexité de la transmission. Il se rajoute à cela le discours codé du langage mystique qui impose au traducteur une connaissance approfondie du vocabulaire des deux langues pour effectuer un choix très minutieux des termes. Un choix qui avait pour fin d'assurer essentiellement deux principes : les mots choisis doivent être à la fois fonctionnels (respectant le sens original du texte source) ; et esthétiques (reflétant l'aspect rhétorique et rythmique).

Ainsi, et après une pratique régulière et incessante de la traduction de ces poèmes, nous avons pu constituer une idée sur la façon de faire. En effet, cette expérience nous a guidé vers un choix stratégique : Une voie médiane qui combine la transmission sémantique du texte source, le respect stylistique du texte d'arrivée tout en conservant un minimum d'effet rythmique. L'équilibre de ces composants nous a semblé essentiel dans la traduction d'un texte littéraire si complexe ; car sa beauté émane de sa texture littéraire justement.

Par ailleurs, l'analyse que nous avons entretenue dans le deuxième volet de cette étude laisse entrevoir l'importance de la forme, non seulement dans la poésie d'al-Ḥarrāq, mais également dans la poésie traditionnelle de manière générale. Une forme

que nous avons essayé de refléter, en partie, dans notre travail de traduction de ce *dīwān* pour faire découvrir au lecteur francophone la profondeur du discours, les qualités phonétiques et la musicalité des rythmes dans cette poésie.

Avant d'exposer nos résultats les plus importants, nous aimerions d'abord préciser ici que cette production est le fruit d'une formation traditionnelle solide et d'un goût littéraire raffiné. Un goût qui s'est forgé sous le règne du souverain Muḥammad b. 'Abd Allāh –défenseur des arts- et une identité qui s'est confirmée au gré d'une époque mouvementée sous le règne de Mulāy Sulaymān. Une époque difficile sur le plan politique mais aussi sur le plan personnel puisque le poète sera victime d'un complot qui le plongera dans une méditation profonde. Sa formation canonique ne l'a pas empêché de s'ouvrir à la voie mystique. Et c'est bien cette expérience douloureuse qui va aiguïser son talent poétique.

A l'arrivée de Mulāy 'Abd ar-Raḥmān, le poète avait atteint sa maturité spirituelle et poétique. Le parcours scientifique et artistique s'affirme. Al-Ḥarrāq gagne la confiance du souverain et reprend le flambeau des *darqāwites*. Ainsi, sa doctrine s'impose en dépit des *Raysunites* à Tétouan et s'implante dans d'autres villes marocaines.

En lisant la production écrite d'al-Ḥarrāq, nous nous apercevons facilement qu'al-Ḥarrāq se ressourçait à la fois des lois scripturaires (*šarī'a*) et des principes spirituels (*ḥaqīqa*). Rationalité religieuse et inspiration gnostique vont de pair et conceptualisent la vision d'al-Ḥarrāq sur le monde.

Si les œuvres de prose d'al-Ḥarrāq témoignent d'une grande compétence intellectuelle, d'une analyse et d'une interprétation insoupçonnées, son œuvre poétique révèle quant à elle son talent d'artiste et le sens de l'humain. La finesse de l'expression, la musicalité des rythmes et la beauté des sons font de sa poésie une création hors du commun. Un témoignage attesté même par ses contemporains.

Al-Ḥarrāq composait dans tous les genres poétiques de son époque. Cependant, il développait des réflexions plus profondes dans la *qaṣīda*, texte plutôt destiné à un public savant. Dans le *muwašṣaḥ*, il tentait des thématiques au rythme plutôt animé et coloré de sonorités variantes ; ces textes étaient dédiés essentiellement au chant et à la musique. Enfin, le *zağal*, texte dialectal dont nous pouvons percevoir le substrat

andalou, avait pour rôle essentiel de propager les vertus et les valeurs mystiques auprès d'un public plus large.

A travers les chants et la musique, al-Ḥarrāq a pu faire d'un héritage savant -le soufisme- une pratique à la portée de tout le monde. Nous pouvons dire, que le projet-phare d'al-Ḥarrāq était de démocratiser les principes de la mystique par le biais de l'art du *samā'*. Ce projet s'est concrétisé par la fondation de sa *zāwiya al-harrāqiyya* à Tétouan ; et de cette même *zāwiya*, ses enseignements rayonnaient sur l'ensemble du royaume.

Lors de cette étude, nous avons pu dégager un nombre important de traits caractéristiques de la poésie d'al-Ḥarrāq. En effet, sa poésie est clairement influencée par la culture andalouse qui régnait dans la ville de Tétouan (dont les documents historiques en notre possession font preuve). Par ailleurs, un esprit altier imprégné d'une identité arabo-musulmane émerge du fond de son discours. Tout cela enveloppé d'un air mélancolique qui traduit une tristesse incurable pour la mémoire d'un passé glorieux et le quotidien qui annonce déjà la régression d'une situation politique et sociale inévitable.

Les aspects socio-politique sont, à plus d'un égard intéressants, mais plus importante nous semble l'âme d'un poète avec ses inspirations mystiques, son expérience douloureuse, ses valeurs morales et ses principes philosophiques. En effet, l'éducation, la formation et l'expérience d'al-Ḥarrāq a débouché sur une production scientifique et poétique considérable. Si les œuvres d'al-Ḥarrāq attestent –comme nous l'avons mentionné plus haut- d'une grande connaissance des sciences traditionnelles (langue, littérature, jurisprudence...), et d'une capacité d'analyse et d'une création exceptionnelle ; son *dīwān* contient les plus belles paroles et les idées les plus profondes. Il y traite toutes les thématiques et notamment les thèmes majeurs du soufisme. Plus particulièrement les sujets suivants :

L'amour divin : Le sentiment amoureux *al-maḥabba* est la symbolisation du divin par le féminin pour concrétiser une réflexion mystique. Cette symbolisation représente, dans la poésie d'al-Ḥarrāq un signe de l'esprit humain qui aspire vers la connaissance de Dieu. L'amour divin ouvre au disciple la voie qui mène à la connaissance du *Sublime*

et du *Beau*. Ainsi, le *beau* (al-ğamāl) et le *sublime* (al-ğalāl) se rejoignent pour fonder un élément fondamental dans l'expérience mystique (al-maḥabba).

La Vérité muhammadienne Al-Ḥarrāq traite ce concept soufi en s'inspirant du principe de la *Lumière perpétuelle* (an-nūr al-azalī). Cette thématique s'inscrit tout d'abord dans la louange de l'*homme-exemple* ou comme le désignent les soufis : l'*homme complet* (الإنسان الكامل) / ou l'homme parfait dans sa dimension mystique qui dépasse les temps et les espaces.

L'ivresse mystique constitue un autre principe majeur dans une forme bachique dans la poésie d'al-Ḥarrāq. Cette thématique nous révèle les convictions du poète ; nous découvrons un Ḥarrāq des certitudes intérieures. Un homme qui révèle un esprit d'apaisement en livrant à l'auditeur une succession de métaphores étonnantes traduisant un ravissement spirituel d'exception.

L'ivresse mystique n'est pas une simple thématique dans la poésie d'al-Ḥarrāq, mais bien une expérience importante qui s'accroît et évolue dans son acheminement qui le mène vers l'extase spirituelle. Cette même expérience le mène vers la vision de *wahdat aš-šuhūd* qui l'engage dans la *Présence contemplative*. C'est-à-dire chercher et retrouver *l'Essence* au milieu d'un univers à plusieurs faces.

Dans cette dernière conception qui a suscité tant de débats délicats, notre poète a préféré la voie médiane. Il a intelligemment cristallisé ce concept dans sa poésie sans attiser le feu des critiques.

En ce qui concerne l'aspect formel : l'expression ḥarrāqienne se distingue par sa finesse et sa subtilité qui se ressource dans l'environnement culturel raffiné et atteste d'un savoir-faire confirmé. Parmi les innombrables termes, le poète choisit dans sa poésie le plus aisé et le plus doux pour garantir la délicatesse de l'expression et la charge symbolique du contenu. Le lecteur/auditeur ne peut rester indifférent à une telle élégance des images poétiques, à une souplesse de l'expression, à la beauté des sons et la profondeur des sens.

Pour ce faire, al-Ḥarrāq employait souvent des figures de style pour relever l'esthétique de l'image figurée et élucider la conception mystique abordée dans sa

poésie. La *métaphore*, par exemple semble concorder les propos du vers avec l'image évoquée pour élucider une expérience mystique et énumérer les qualités du soufi.

Par l'outil de *l'allégorie*, al-Ḥarrāq s'écarte des règles de communication classique pour faire de sa poésie un discours transcendant en s'appuyant à la fois sur l'esthétique du langage et le savoir gnostique.

Grâce à ce *langage codé*, le poète retrouve la capacité de communiquer symboliquement son expérience mystique où l'imaginaire se confond avec *l'état* réel de son âme. Cette densité expérimentale et cette intensité sémantique peut laisser ressentir une certaine ambiguïté dans le texte mystique. Une ambiguïté qui se manifeste dans des textes cryptés que le poète assume pleinement :

وَقْرِيْتُ حُرُوفًا مُؤَلَّفًا فِ طَلِاسْمِ غَيْبِي¹⁴¹³

Je déchiffrerai Ses lettres agencées

*Dans les talismans de ma destinée*¹⁴¹⁴

Or, ce codage est le fruit d'un héritage mystique très sophistiqué. Si le message parut énigmatique, la poésie d'al-Ḥarrāq partage avec la poésie classique les aspects formels. Et c'est bien la référence classique et l'aspect formel qui atténuèrent l'impact de la complexité sémantique.

Quoi qu'il en soit, grâce à des outils de décodage (dictionnaires des termes soufis, explication linguistique, interprétation...) nous pouvons aisément trouver des issues sémantiques à ce langage savant. C'est bien avec un langage raffiné et des images subtiles qu'al-Ḥarrāq dévoile les facettes les plus complexes de la réflexion gnostique.

Par ailleurs, la poésie d'al-Ḥarrāq demeure étroitement liée à l'art du *samā'* qui est fondé sur la notion du *wağd* et qui est au cœur de l'expérience mystique musulmane. Il s'agit ici d'un exercice spirituel et mental que le poète a adopté depuis le commencement de son cheminement pour en faire son projet spirituel. Par le biais du

¹⁴¹³ *Dīwān*, poème 60, vers 12

¹⁴¹⁴ Par cette grâce déjà écrite, l'amant ne fait que suivre son destin jouissant ainsi de l'approche et de la satisfaction de son Seigneur.

wağd, al-Ḥarrāq passe d'une conscience intellectuelle pour engager une conscience émotionnelle.

Nous avons donc traité dans ce premier chapitre les étapes les plus importantes de la vie d'al-Ḥarrāq qui vont influencer sa production écrite dont nous avons extrait les spécificités les plus marquantes.

Les chapitres suivants (II, III, IV) de notre étude, penchent sur une analyse plutôt technique et esthétique. Dans ces chapitres, nous avons suivi de très près les phénomènes rythmiques et phonétiques dans la poésie d'al-Ḥarrāq. Nous avons pu relever certaines qualités qui caractérisent son rythme poétique. Nous avons ensuite étudié ces phénomènes pour justifier leur présence et démontrer leurs rôles esthétique et thématique dans le poème.

Dans le chapitre (I), nous avons constaté que le poète conservait souvent le système métrique traditionnel qui lui permettait de retrouver une certaine régularité cyclique.

Dans sa poésie, al-Ḥarrāq a employé huit mètres parmi les seize mètres arabes. Le choix nous a semblé justifié par une harmonisation rythmique. Les huit mètres appartiennent à quatre cercles qui regroupent des systèmes rythmiques cycliques. Nous avons partagé ces huit mètres en deux catégories : une première concerne les *mètres majeurs* qui appartiennent aux deux cercles (I) et (II) et sont exploités dans la poésie classique. Quant à la deuxième catégorie, elle concerne les *mètres lyriques* qui appartiennent aux cercles (III) et (IV) et sont plus présents dans le *muwaššah*.

Suite à une étude minutieuse nous sommes parvenus aux constats suivants :

Le *ṭawīl* et le *baṣīṭ* occupent la tête de la liste avec une fréquence majoritaire. Les deux mètres appartiennent au cercle (I) qui se distinguent par l'abondance des syllabes. Cela engendre des vers longs (8 pieds par vers). Le poète réservait le plus souvent ces deux mètres aux sujets traitant des concepts mystiques plus au moins complexes. En effet, l'abondance des syllabes permettait au poète d'étayer ses réflexions et de développer ses idées les plus profondes. La *tā'iyya* ne laisse aucun doute sur cette stratégie.

Le cercle (II) contient *wāfir* et *kāmil*. La nature rythmique des deux mètres semble très proche ; ils ne diffèrent que par un simple repositionnement *d'iambe* dans le pied. La deuxième syllabe du *wāfir* qui correspond à la première du *kāmil* connaît la même modification dans les deux mètres; à savoir la transformation du *sabab* lourd en *sabab* léger.

La deuxième catégorie concerne les deux cercles (III) et (IV) et contient des mètres aux rythmes beaucoup moins réguliers :

Dans le cercle (III) nous retrouvons le *rağaz* et le *ramal*. Compte tenu de leur rythme animé et très varié, ces deux mètres ont été employés par al-Ḥarrāq uniquement dans la *poésie de variation* qui correspond au chant et à la musique.

Le cercle (IV) regroupe entre autres le *ḥafīf* et le *muğtatt* dont le dernier doit son nom au premier parce qu'il est tiré de sa forme (en remplaçant *mustaf'i-lun* à la tête du vers). Ces deux mètres subissent les mêmes *Ziḥāf-s* ; ce qui rend leur musicalité très proche.

Nous avons pu confirmer, analyse de corpus et estimations statistiques à l'appui, la spécificité du choix métrique chez al-Ḥarrāq et la mise en chant de ses poèmes. D'abord, l'importance du sujet par rapport à la longueur du vers et puis l'influence de la musique sur le choix des mètres. Mieux encore, et inversement, nous avons pu constater que l'intervention du chant et de la musique dans sa création poétique avait des conséquences sur la métrique traditionnelle en forme de *déviations*. D'ailleurs ce phénomène métrique ne serait justifiable que par l'influence de l'art musical sur la structure rythmique des poèmes composés d'emblée pour être chantés ; du moins en ce qui concerne la poésie ḥarrāqienne.

Le poète manie la métrique avec dextérité. En poursuivant et en étudiant ces phénomènes, nous avons l'impression qu'al-Ḥarrāq applique cette technique pour assouplir les cadences et rompre la monotonie de vers qui est devenue presque une vertu chez les versificateurs de son époque. Il réhabilite également la structure rythmique du *muwašṣaḥ* et l'emploie dans des petits poèmes plutôt pimpants aux sonorités résonnantes. Quant au *zağal*, le poète l'exploite dans d'autres systèmes rythmiques plus légers en utilisant un langage plus commun. Ces vers bien ciselés dans des sentences aux belles tournures faisaient la joie du peuple.

Dans tous ces genres poétiques, al-Ḥarrāq a tenté plusieurs possibilités aux rythmes surprenants qui suscitent justement l'effet du *ṭarab* par l'impact du sens et des sonorités. Et c'est bien cette notion de *ṭarab* qui constitue l'art du *samā'* traduisant ainsi l'émerveillement mystique.

De ce fait, le rythme dans la poésie d'al-Ḥarrāq n'est pas une simple combinaison de schèmes ou un assemblage de sonorités mais une véritable expérience poétique qui répond aux mélodies musicales et introduit les inspirations personnelles. Comme nous avons pu le démontrer dans cette analyse, le maniement est réalisé dans un contexte savant et conscient, et cède avant tout aux règles du rythme (y compris le rythme musical) plutôt qu'à une contrainte métrique conventionnelle.

Par ailleurs, en ce qui concerne la *poésie de variation*, nous avons constaté que le poète s'est engagé à respecter la structure syllabique prosodique traditionnelle. Il est resté très fidèle au système ḥalilien dans son ensemble. Cela dit, le respect d'al-Ḥarrāq pour la métrique traditionnelle n'était pas un respect aveugle ; il lui arrive d'innover et de réorganiser les syllabes dans la structure traditionnelle même. Al-Ḥarrāq cherchait l'harmonie sans tomber dans la monotonie.

Par ailleurs, le lien du *zağal* et du *muwaššah* avec la musique et le chant s'avère indéniable dans l'expérience mystique et la création poétique d'al-Ḥarrāq.

Nous concluons donc que l'attention d'al-Ḥarrāq pour le rythme et la musique de sa poésie était une attention soutenue. Sa préférence pour les rythmes légers l'a poussé à composer des textes courts enrichis de consonnes quiescentes et de voyelles longues. Ces qualités sonores et ces spécificités rythmiques ont empreint cette poésie d'un aspect mélodieux ; ce qui l'a rendu adaptable aux chants et aux récitations du *samā'*.

Al-Ḥarrāq accordait également une attention particulière à l'emplacement des rimes dans le *muwaššah* et le *zağal*. Compte tenu de leur valeur phonétique importante, les rimes jouent un rôle incontestable dans ce genre poétique. Par ailleurs, la disposition spécifique de ces rimes dans la poésie de variation contribue à sa construction rythmique. Ces rimes qui servent de repères servaient aussi de délimitation phrasée en marquant le temps respiratoire dans un texte démuné de toute forme de ponctuation.

En plus de son rôle rythmique et esthétique, la rime finale et la rime interne, qui s'articulent au sein du tissu textuel ḥarrāqien, entraînent en lien avec la forme (rythmique et phonétique) et le contenu sémantique du texte. Cela offre au poète une liberté et une multitude de choix phonétiques pour varier de manière à la fois mesurée et esthétique les sonorités qui contribuent au rythme du texte.

Cela nous a amené à évoquer un deuxième facteur qui a marqué amplement la musicalité d'al-Ḥarrāq : l'agencement harmonieux des sonorités. Là encore nous avons mené une analyse qui montre l'importance de l'euphonie mettant en valeur le sujet mystique. L'effet de la *répétition* esthétique se constate aisément sur tous les niveaux de *répétitions* : *répétition des lettres* (en forme d'allitération et d'assonance), *répétition des mots* (en forme d'homophonie et de synonymie) ; mais aussi la *répétition des expressions* (sous forme d'intertextualité *taḍmīn* et *iqtibās*) ou encore la *répétition des vers* (souvent sous forme de refrain dans la *poésie de variation*). Sans oublier bien évidemment l'effet des parallélismes internes.

Al-Ḥarrāq s'est donc conformé à la tradition stylistique en vogue à son époque. Cela se ressent davantage quand nous nous penchons sur les figures rhétoriques dont il a fait grand usage ; et particulièrement les figures d'embellissement : *al-badīʿ* (البديع).

Après une étude des cas de ces figures d'embellissement nous sommes parvenus à un constat important. Leur emploi dans la poésie d'al-Ḥarrāq ne limitait jamais leur aspect esthétique (comme c'était le cas avec les figures de style) mais il assurait un rôle fonctionnel. Le *badīʿ* avait pour rôle de créer une réelle *harmonie* entre la *forme* et le *contenu* dans le texte poétique pour ainsi rendre le concept mystique plus clair et le texte plus attractif.

Ces figures d'embellissement enrichissent le contenu en accentuant la dimension sémantique du concept évoqué ; tantôt par l'aspect rythmique tantôt par l'aspect phonétique. Ces procédés apportent donc du souffle aux images poétiques et nourrissent à la fois le fond et la forme du texte. Ainsi, *l'homophonie* jouissait d'un aspect rythmique important dans le texte poétique mystique, et ce, en dépit de sa fonction phonétique car le poète respecte une certaine distance entre les *homophones horizontalement* et *verticalement*. Cela offre à sa poésie une géométrie phonético-rythmique unique. Le procédé de *l'antithèse* apporte sa pierre d'édifice à la structure

rythmique du poème ḥarrāquien ; ce même procédé permet au poète d'élucider certaines notions mystiques en unissant deux antonymes par un raisonnement spécifique mais fiable tout de même.

Si le poète s'aventurait dans l'exploration d'un monde spirituel, il s'armera tout de même d'outils rhétoriques pour éclaircir le discours mystique et embellir le langage poétique. De ce fait, les deux aspects formel et sémantique se rejoignent et fusionnent pour créer à la fin une structure solide et cohérente.

La production créative du poète nous semble-t-il reposer sur deux principes : la *répétition* dans le sens large du terme (rythmique, phonétique et sémantique). Une *répétition* qui est minutieusement retravaillée par le poète. Et puis l'harmonie entre la forme et le contenu. La présence de ces deux principes dans la poésie ḥarrāquienne nous amène à la qualifier d'*aspect circulaire*.

En effet, le poème ḥarrāquien forme un ensemble sémantique solide et harmonieux d'où exhale un souffle mystérieux insaisissable. De cette poésie émane une sorte de musicalité qui nous rappelle la douceur des chants andalous. Le lecteur/auditeur -même débutant- ne peut échapper à la beauté des sons, à la cohérence rythmique et à la finesse de l'expression qui s'en dégage. Toutes ces qualités semblent répondre à l'instinct créatif du poète tout en respectant l'art poétique.

Par ailleurs, les éléments rhétoriques et métriques qui alimentent le texte ḥarrāquien témoignent d'un travail laborieux et d'une réflexion profonde.

De manière générale, nous pouvons résumer l'essentiel de cette étude dans les axes suivants :

1) Par sa formation traditionnelle, al-Ḥarrāq respectait le système ḥalilien pour composer sa poésie. Or, son goût pour la musique et son inspiration mystique avaient un impact direct sur la forme métrique traditionnelle. Cela nous a amené à analyser le rythme selon le système ḥalilien (qui est cohérent avec la vision d'al-Ḥarrāq et son mode de fonctionnement). Cela dit, les *divagations* métriques nous ont amené à exploiter d'autres ressources plus modernes pour tenter de les expliquer. En réalité, cette *innovation* dans la forme poétique n'était pas une première, les andalous avaient déjà exploité d'autres formes qui eurent un impact direct et une influence explicite sur la

production maghrébine au lendemain de la *Reconquista*. Les initiatives ḥarraqiennes font donc écho à ces influences andalouses. Ainsi, ces licences prosodiques inhabituelles remarquées dans sa poésie s'inscrivent probablement dans la continuité de cette évolution.

Ces phénomènes rythmiques spécifiques peuvent être considérés comme des indicateurs d'une *innovation* qui mène vers une libération des contraintes imposées par le système ḥalilien. Ces spécificités -sous forme de *divagations* prosodiques- répondaient aux rythmes des inspirations mystiques –ou plus concrètement aux notes musicales qui encadraient les poèmes-chansons. Cette *révolution* rythmique touche également la structure interne des schèmes ce qui branle proportionnellement le système traditionnelle.

Par ailleurs, al-Ḥarrāq restait très minutieux dans la *poésie de variation*. Il se refusait le mélange des mètres dans le même texte du *muwašṣaḥ* (chose pourtant autorisée dans ce genre poétique). Ce refus répondait probablement à son goût rythmique et esthétique *pur*.

2) Il faut revoir certaines pratiques des figures d'embellissement et leur accorder un champ d'analyse plus large (fonctions rythmiques et sémantiques) dans l'espace textuel poétique. En effet, le rôle de ces figures d'embellissement va au-delà de leur aspect esthétique ; il s'enracine dans la structure rythmique et syntaxique du texte poétique. Autrement dit, ces procédés rhétoriques servent également à créer des images poétiques cristallisant des concepts mystiques souvent complexes.

Le phénomène rythmique le plus saillant se révèle cependant dans la structure interne du texte ḥarrāqien. Une lecture attentive de cette poésie nous a dévoilé une fréquence importante de parallélismes internes et une richesse de rimes internes et externes. L'agencement de sonorités, d'allitérations et d'assonances assure une euphonie sans faille et garantit une euphorie de taille.

Ainsi, le rythme dans la poésie d'al-Ḥarrāq semble être pris dans un mouvement permanent ; imprévisible même par moment. Il ressemble à la valse des vagues : une *répétition* régulière, mais pas forcément identique. Une fougue à la fois dynamique et contrôlée.

La *répétition* -avec ses aspects phonétiques, rythmiques et rhétoriques- mène vers la notion du *ṭarab* qui régit la poésie d'al-Ḥarrāq. Ces deux notions de répétition et de *ṭarab* assuraient d'un côté le projet artistico-mystique d'al-Ḥarrāq et a constitué d'un autre côté le fil d'Ariane qui guidait notre recherche.

Nous pouvons dire en un seul mot, qu'après une carrière dans la législation et la jurisprudence, l'expérience personnelle d'al-Ḥarrāq l'a dirigé vers une poésie qui aspire à une sacralisation artistique du monde. Le poète exprime une vision et une méditation transcendante par la *beauté* du langage et la *cadence* du vers. Al-Ḥarrāq fait de la poésie un art majeur ; un langage mesuré et sacré. Du fond spirituel émanent les échos du lyrisme : une ivresse spirituelle ou une invocation mélancolique qui dévoilent les ressentis d'une âme qui aspire incessamment à la *Présence* et la satisfaction divines. C'est le chant d'une âme éperdue devant la *Présence* harmonieuse de l'univers. Ainsi, les manifestations d'une *ḥadra* et les déclarations de l'Amour devinrent une initiation ou métaphore du *sublime*. Cela donne aux vers une résonance mystérieuse, chargés de sens profonds et porteurs de valeurs humaines.

Sur le plan stylistique, c'est bien la fluidité des rythmes, la beauté des expressions et la résonance des sons qui distinguent al-Ḥarrāq de ses contemporains. Ces qualités rendent sa poésie musicale et son discours avenant. Al-Ḥarrāq ranime la musicalité dans le *muwašṣah* et revivifie le parler andalou dans son *zağal* en substituant un langage créatif à un langage poétique usé par ses contemporains. Nous pourrions même prétendre que le poète a avivé le rythme par ces propres interventions métriques.

Face au mètre qui constitue une schématisation conventionnelle où le poète verse son contenu, al-Ḥarrāq donne place au rythme qui relève plutôt de la subjectivité. Par le rythme, al-Ḥarrāq encadre sa voix intérieure et embellit son apport personnel marquant ainsi la singularité de sa poésie.

Sur le plan thématique, si le poète restait majoritairement attaché aux sujets classiques, son expérience spirituelle marquera sa poésie d'une dimension mystique ; à la fois dense et symbolique. Entre les lignes de ses vers, nous entrevoyons une âme hantée et nourrie par un imaginaire poétique profondément traditionnel, un héritage qui lui a transmis la thématique d'une double *perte* : *perte* de la bien-aimée dans la poésie

orientale et *perte* d'un héritage andalou tant chéri. La première perte sera remplacée par des retrouvailles mystiques ; la deuxième s'étalera dans la forme textuelle. En effet, la poésie d'al-Ḥarrāq est une recherche du *sublime* par la *beauté*. Une quête qui part de soi vers l'Autre. Une quête de *l'Essence*.

Glossaire

I) Termes généraux :

Andalus (-al) (الأندلس) : territoire musulman dans la péninsule ibérique de 711 à 1492.

Ce terme laisse entendre, en plus d'une histoire et d'une civilisation musulmane de grande ampleur, une certaine nostalgie dont les arabes et les musulmans n'ont pas pu se défaire ; on parle d'un « Paradis perdu ».

āla (الألة) : ou *mūsīqā al-'āla*, ou encore *al-mūsīqā al-andalusiyya* ce terme désigne la musique arabe-andalouse ; « musique profane d'exilés venus du Nord, de Cordoue, de Grenade et de toute l'Espagne andalouse, la musique classique arabe est véritablement une musique d'élite, si élitiste d'ailleurs qu'il fut un temps où certains Arabes hésitaient à franchir le seuil du riyād où un orchestre se produisait. Cet art instrumental est à la fois le vestige le plus puissant du passé et le plus beau fleuron de l'avenir »¹⁴¹⁵.

Bacha (ou Pacha) (باشا) : gouverneur de la ville. A la base, ce « titre honorifique était décerné à des dignitaires turcs de rang élevé qui avait le sens de « seigneur ». « Disparu maintenant du vocabulaire de la Turquie moderne, le titre de pacha a plus longtemps survécu dans les habitudes du Maroc chérifien où il avait été introduit, à l'époque des Saadiens, pour désigner quelques grands chefs de tribus et se substituer ainsi en certains cas à l'arabe *qā'id* ou caïd¹⁴¹⁶.

ḥalīfa (الخليفة) : réel représentant de Dieu sur terre (d'où le mot calife). Ce terme changeait régulièrement de signification selon les lieux et les périodes historiques. Au premier temps de l'islam cela désignait les successeurs du Prophète ; ensuite il désignait les empereurs arabes des époques omeyyade et abbaside. Dans la ville de Tétouan, et pendant le protectorat espagnol ce terme désignait le représentant du sultan c'est-à-dire le gouverneur de la ville.

calam ou qalam (قلم) : roseau taillé qui servait d'outil d'écriture dans l'Antiquité. Le *qalam* jouit d'une signification particulière dans la culture arabo-musulmane ;

¹⁴¹⁵ Malek Chebel, *Dictionnaire amoureux de l'Islam*, éd. Albin Michel, Paris, 1995, p. 411.

¹⁴¹⁶ Voir Sourdel, Janine et Dominique, *Dictionnaire historique de l'Islam*, éd. Presses Universitaires de France, Paris, 1996, p. 552.

d'abord, *al-Qalam* est la première des créatures de Dieu et il se charge, sur Son ordre, de rédiger le destin sur le *lawḥ* (لوح) justement : la table (voir l'interprétation de la sourate *al-qalam*). Ensuite, le calame va prendre une dimension quasi sacrée avec le développement de l'art de la calligraphie dans le monde arabe depuis les Omeyyades et jusqu'aux nos jours.

Le *qalam* désigne également « la science de la distinctivité ('ilm al-tafṣīl) »¹⁴¹⁷.

casba ou *qaṣaba* (قصبَة) : citadelle, forteresse. Il existe deux casbahs à Tétouan : l'ancienne casbah de Sīdī al-Manzrī, dans le quartier du Blad, et la nouvelle, qui surplombe la ville.

(ğ)

ğabālī (جَبَلِي) : Ce terme désigne les habitants des montagnes au Nord du Maroc. Cette communauté constitue la population rurale arabe dans la région à laquelle appartient un nombre important des saints marocains.

ḥāssa (خاصَة) : personnes ayant responsabilité de direction dans les institutions de l'état ; soit des personnes ayant une descendance noble : notamment les *Šurfa* ou *Šurafā* (descendants du Prophète par sa fille Fāṭima az-Zahrā' et son cousin 'Ali b. Abī Ṭālib).

tīğāz (إيجاز) : concision de style employé par les poètes et plus particulièrement les mystiques pour condenser le sens et embellir l'expression.

(‘)

'alawite (علوي) : descendants de 'Ali b. 'Abī Ṭālib, cousin germain du Prophète ; il devient également son gendre en épousant sa fille Fāṭima.

'āmma (عامَة) : les gens du commun. Ils constituent une partie importante de la population et ne détiennent ni origine noble, ni pouvoir politique ni richesse matérielle.

'ilm al-kalam (علم الكلام) : théologie dialectique.

¹⁴¹⁷ Voir al-Ġurġānī, *Le Livre des définitions* (كتاب التعريفات), traduction, introduction et annotations par Maurice Gloton, Préfacé par Pierre Lory, éd. Albouraq, Paris, 2005, p. 350.

‘*išq* (عشق) : emprise amoureuse, de la racine (‘.š.q.), être épris et attaché, qui donne par dérivation, le terme ‘*ašāqa* le liseron [plante qui s’enroule autour d’un support et y adhère à cause de la dépendance ‘*alāqa* du serviteur au créateur.

‘*udb* (عذب) : douceur.

(m)

madrasa ou *medersa* (مدرسة) : école, ou centre d’études ou encore séminaire d’enseignement supérieur musulman, souvent rattaché à une mosquée.

maḥabba (محبة) : l’amour », c’est l’inclination persistante d’un cœur épris. Cette inclination se manifeste d’abord sur les organes externes (al-ḡawāriḥ) al-zāhira) par le service actif [de la Divinité] (ḥidma), ce qui correspond à la station des purs (maqam al-abrār). En second lieu, elle se manifeste sur les cœurs épris (al-qulūb al-šā’iqa) par la purification (tašfiya) et l’embellissement [intérieure], ce qui correspond à la station des novices itinérants (al-murīdūn)¹⁴¹⁸

mišwār (مشوار) : palais du gouverneur de Tétouan, construit au XVIIIe siècle par Ahmed ar-Rīffī. Aujourd’hui le mot désigne généralement le domaine royal.

morisques ou *mauresques* (مورسكيون) : musulmans d’Espagne faussement convertis au christianisme. Cette communauté rejoint les pays du Maghreb deux cents ans environ après la Reconquista. Ce terme connaîtra d’autres connotations. Ainsi, « le terme français Maures était volontiers utilisé pour qualifier les musulmans d’une manière général ; mais il désigna aussi, [...] ceux qui peuplaient les villes du Maghreb aux époques plus tardives »¹⁴¹⁹ surtout après le XVI^{ème} siècle.

(r)

rīfī (ريفى) : Nom de famille d’une famille gouvernante de Tétouan, d’origine berbère de la région du Rif au Nord-Est marocain.

ru’yā (رؤيا) : contemplation ou vision spirituelle directe.

¹⁴¹⁸ J.-L. Michon, *Le Soufi marocain Ahmed Ibn ‘Aḡība et son Mi’rāḡ*, glossaire de la mystique musulmane, op.cit., p. 191.

¹⁴¹⁹ Voir Sourdel, Janine et Dominique, *Dictionnaire historique de l’Islam*, op.cit., p. 552.

(§)

ṣabāba (الصباية) : vif épanchement amoureux.

ṣabr (الصبر) : l'état de patience en arabe se divise en trois degrés : *taṣabur* : c'est-à-dire la maîtrise de soi qui nous aide à accepter le décret divin (la patience pour Dieu). *ṣabr* : une sorte de soulagement qui atténue la difficulté de l'éprouvé. Et enfin, *iṣtibār* : ressentir la joie dans le malheur en se soumettant à la volonté de Dieu.

ṭarab (الطرب) : vive émotion qui s'empare de l'être humain sous l'effet intense de la tristesse (*ḥuzn*) ou de la joie (*surūr*)¹⁴²⁰.

wala' ou *tawallu'* (الولع) ou (التوَلع) : ardeur amoureuse. Dans le domaine dans la musique arabo-andalouse, le mot *mwāla'* se dit pour les passionnés de cette musique.

II) *Termes religieux et mystiques* :

(a)

aḥadiyya (أَحَدِيَّة) : ce terme soufi désigne la réalité essentielle ontologique, ou Réalité de l'Être en acte (*ḥaqīqat al-wuḡūd*) envisagée « sans qu'aucune chose soit avec elle »¹⁴²¹

ahl at-tafrīd (أهل التفريد) : les gens de la singularisation, ou « esseulement » : *farrada* rendre singulier, reconnaître comme seul et unique¹⁴²².

(b)

barzaḥ (البرزخ) : *isthme*, une bande de terre étroite entre deux mers. Isthme ou *barzaḥ* est le lieu intermédiaire et la limite entre deux mondes. Cela fait allusion au verset 20/ sourate *al-Raḥmān* : « Entre elles un *barzaḥ*, elles ne peuvent se rejoindre ». Le *barzaḥ* dans ce verset est une ligne de démarcation entre deux mers, mais aussi entre la vie et la mort. Ici, il désigne la ligne de démarcation entre le monde exotérique et le monde ésotérique. Dans le langage mystique, ce terme prend une importance

¹⁴²⁰ Voir al-Ġurġānī, *Le Livre des définitions* (كتاب التعريفات), traduction, introduction et annotations par Maurice Gloton, Préfacé par Pierre Lory, éd. Albouraq, Paris, 2005, p. 281.

¹⁴²¹ Voir al-Ġurġānī, *Le Livre des définitions* (كتاب التعريفات), p. 405.

¹⁴²² La définition d'*Esseulement* reprise de Massignon (*Passion*, p. 325).

particulière puisqu'il signifie l'âme suprême et le monde des idéaux parce qu'il sépare les corps denses de l'esprit abstrait¹⁴²³.

bāṭin (الباطن) : sens intérieur, caché ou ésotérique derrière l'énonciation littérale des textes sacrés et des prescriptions religieuses, notamment le Coran et la *ṣarī'a*, par opposition au *zāhir*.

(d)

dawq (ال) : le goût, connaissance [spéculative] de la Réalité. Il désigne la fulguration des lumières de l'Essence éternelle sur l'intelligence (al-'aql)¹⁴²⁴. Elle désigne « une lumière cognoscible que le Vrai projette, par Sa théophanie (*taḡallī*), sur le cœur des saints, et par laquelle ceux-ci distinguent le vrai du faux, sans que cette illumination ne résulte pour eux, ni d'une connaissance théorique ou livresque (*kitāb*), ni d'une autre cause [extérieure] »¹⁴²⁵.

dīkr (الذكر) : du radical *d.k.r* ce terme signifie prononcer, mentionner ou encore rappeler (dans sa forme) dans le langage religieux et mystique, le mot désigne la remémoration par la langue ; un élément principale dans la pratique mystique.

(f)

fanā' (الفناء) : *annihilation* ou *extinction* de soi dans l'Essence divine. A ce stade le mystique parvient à l'oubli total de lui-même parce qu'il est complètement soumis à la volonté et à la guidance de Dieu. Selon b. 'Aḡība « lorsqu'on parle d'«extinction» (*fanā'*), cette expression s'applique en propre à l'extinction dans l'Essence (*fanā' fi-d-dāt*) qui est l'effacement des contours et des formes par la contemplation (*al-ṣuhūd*) du Dieu Très-Grand (*al-Kabīr*) et Sublime (*al-Muta'āl*)¹⁴²⁶.

faqīh (فقيه) : représentant du *fiqh* spécialiste de la jurisprudence : en général, juriste musulman.

¹⁴²³ Voir (المعجم الصوفي) Le Dictionnaire soufi, p. 42.

¹⁴²⁴ Voir : *Le Mi'rāḡ*, op.cit., p. 243.

¹⁴²⁵ Al-Ḡurḡānī, *Le Livre des définitions* (كتاب التعريفات), traduction, introduction et annotations par Maurice Gloton, Préfacé par Pierre Lory, éd. Albouraq, Paris, 2005, p. 220.

¹⁴²⁶ Tr. de Jean-Louis Michon dans *Le Soufi marocain Ibn 'Aḡība et son Mi'rāḡ, glossaire de la mystique musulmane*, p. 233.

fiqh (فقه) : terme : technique désignant la jurisprudence musulmane ; discipline consacrée à l'explication de la *šarī'a*.

fitna (فتنة) : littéralement « rébellion » ou « contestation ». Il s'agit d'une discorde ou d'une division qui intervient au sein de la *umma* (communauté). cela dit, la *fitna* peut être au niveau personnel, c'est-à-dire les éléments extérieurs (comme les tentations) ou intérieurs (comme les désirs) qui viennent perturber l'individu dans son droit chemin.

(g)

ğadb (جذب) : ravissement, *mağdūb* (ravi en Dieu).

ğihād (جهاد) : littéralement effort en arabe (que l'on retrouve dans le mot *iğtihād*). Ce terme désigne l'effort entrepris et que chacun doit faire sur soi-même pour atteindre la perfection religieuse intérieure. Ce même terme est employé pour désigner la guerre sainte en Islam ; c'est ce qu'on appelle *ğihād 'ašgar* le (*ğihād* mineur).

(h)

ḥadīṭ (حديث) : appelé également *Tradition prophétiques*, qui relate un dit de Prophète, ou un corpus de ces rapports collectifs qui constituent une source majeure du droit musulman, seconde source en importance après le Coran. Les *ḥadīṭ*-s font partie de la *sunna* (voir ce mot).

ḥaḍra (حضرة) : poème d'inspiration mystique exprimant la présence divine. Ce genre poétique d'extase s'appelle également *ḥamriyya* dans le langage soufi parce qu'il suscite une émotion qui correspond à un état d'ivresse spirituel.

ḥaḍrat at-tağrīd (حضرة التجريد) : domaine de dénudation.

ḥāl (الحال) : état. Myst. est une sensation subtile (état d'âme) qui s'empare du soufi sans le vouloir.

ḥaqīqa (الحقيقة) : Vérité, ou réalité spirituelle.

ḥaqīqa muḥammadiyya (الحقيقة المحمدية) : Réalité spirituelle du Prophète ou *lumière muḥammadienne* (an-nūr al-muḥammadī). Pour le mystique elle est le flambeau qui éclaire le cheminement de l'humain ; un sens emprunté du Coran (XXXIII, 46).

Ainsi, elle désigne, selon al-Ġurġānī « l'Essence (*dāt*) comportant la première autodétermination (*ta'ayyun awwal*). C'est le Nom suprême (*al-ism al-a'zam*) »¹⁴²⁷.

ḥikma (حكمة) : (pl. *ḥikam*), sentence, courte expression contenant une sagesse; théosophie.

ḥizb (حزب) : le mot *ḥizb* désigne un chapitre du Coran. Dans la conception soufie, ce terme désigne un ensemble de prières, d'invocations et de supplications pour implorer la miséricorde de Dieu.

ḥusn (الحسن) : beauté, ou perfection. Dans le domaine religieux, ce terme peut désigner « l'état d'une chose à laquelle la louange (*madḥ*) est attachée à l'exemple des œuvres d'adoration (*'ibādāt*) »¹⁴²⁸.

(h)

ḥamra (خمرة) : le « vin », les soufis désignent l'Essence suprême (*al-dāt al-'āliya*) avant l'irradiation théophanique et les secrets inhérents aux choses après l'irradiation¹⁴²⁹.

(I)

ilhām (إلهام) : inspiration sur laquelle se base la connaissance de Dieu dans la voie soufie.

insān(-al) al-kāmil (الإنسان الكامل) : ou l'homme parfait désigne « l'homme idéal » ou « l'homme parfait ». Cette expression s'enrichit dans la conception mystique avec Ibn 'Arabī et al-Ġīlī. Le premier « Dieu en effet a créé l'homme à son image et il fit de l'Homme parfait l'esprit du monde qui s'est incarné en Muḥammad. L'archétype de l'humanité serait donc, non pas Adam, mais Muḥammad gratifié des « paroles universelles qui sont le contenu des noms que Dieu apprit à Adam ». Quant à al-Ġīlī, il faisait de l'Homme parfait « le pôle autour duquel tournent les sphères de

¹⁴²⁷ Voir al-Ġurġānī, *Le Livre des définitions* (كتاب التعريفات), traduction, introduction et annotations par Maurice Gloton, Préfacé par Pierre Lory, éd. Albouraq, Paris, 2005, p. 191.

¹⁴²⁸ Voir al-Ġurġānī, *Le Livre des définitions* (كتاب التعريفات), p. 184.

¹⁴²⁹ Voir A. b. 'Aġība, *Le Mi'rāġ*, op.cit., p. 261.

l'existence », qui serait unique mais apparaîtrait sous des formes et des noms divers, l'une de ces formes étant représentée par Muḥammad¹⁴³⁰.

išāra (إشارة) : l'expression symbolique (littéralement allusion); en opposition à l'expression claire et directe (*'ibāra*) du langage ordinaire.

(‘) *'ayn*

'ayn (عين) : l'œil, la source, l'essentiel d'un être / d'une chose, et ce qui est précisé¹⁴³¹.

Le terme prête à plusieurs sens ce qui permet un jeu d'homophonie pour le poète.

L'expression *'ayn al-yaqīn* désigne l'œil ou l'Essence de la certitude « c'est ce qui confère la contemplation (*mušāhada*) et le dévoilement intuitif (*kašf*) »¹⁴³²

'ināya (العناية) : attention / application

'ālim (عالم) : spécialiste des sciences religieuses musulmanes.

'ilm (علم) : science ou connaissance religieuse. Dans la conception mystique est l'expression d'une réalisation mystique où l'individu connaît simultanément son Seigneur et lui-même (faisant référence au stade de la connaissance par Dieu). Le mot « *'ilm* » d'ailleurs est expressément employé dans le Coran en relation avec la science divine à propos de l'initiation spirituelle de Moïse par al-Khadir « ... un de nos serviteurs à qui nous avons accordé une miséricorde venue de Nous et à qui Nous avons conféré une Science émanant (« de chez ») de Nous » (XVIII, 65).

'ilm al-aḍwāq ou *'ilm al-asrār* (علم الأذواق) ou (علم الأسرار) : sciences de l'insufflation de l'Esprit-saint dans l'intime de l'être (*'ilm naḥḥ ar-rūḥ al-quḍus fī r-rūḥ*) privilège des prophètes et des saints. Une science qui informe le mystère divin, dans la culture musulman, on est tenu d'y croire si celui qui l'apporte est infallible (*ma'ṣūm*) dans le cas d'un prophète. S'il s'agit d'un saint, on doit se garder de dénier cette information, tant qu'elle ne va pas à l'encontre de la raison ou d'un fondement de la *ṣarī'a*.

¹⁴³⁰ Voir Sourdel, Janine et Dominique, *Dictionnaire historique de l'Islam*, éd. Presses Universitaires de France, Paris, 1996, p. 395-396.

¹⁴³¹ Premare, A.-L. de Premare, *Dictionnaire arabe-français*, éd. L'Harmattan, t. 9, Paris, 1996, p. 322.

¹⁴³² Voir al-Ġurġānī, *Le Livre des définitions* (كتاب التعريفات), p. 315.

Science spéculative à être développée, la science des secrets ne peut s'exprimer que par allusion, sous forme poétique ou par paraboles (*al-muḥātabat aš-ši'riyya wa darb al-'amṭila*)

(l)

laṭīfa (الطيفة) : Al-Ġurġānī la définit ainsi : « C'est toute allusion subtile (daqīqa) d'une signification intelligible qui apparaît clairement à l'entendement, mais que l'expression explicite ('ibāra) ne peut cerner, comme ce qui a trait aux sciences des goûts ou expériences (spirituelles) 'ulūm al-aḍwāq »¹⁴³³.

(m)

muġāhidūn (المجاهدون) : nom donné aux combattants pour la foi musulmane. Il correspond, à Tétouan, aux premiers émigrés musulmans d'al-Andalus.

muḥsinūn (المحسنون) : ceux qui tendent vers l'excellence de comportement (voir : Coran II, 195 ; III, 138).

mukāšafa (المكاشفة) : désigne la science du dévoilement ; c'est à dire le dévoilement des réalités spirituelles évoquées par la *Révélation*. Ce même terme peut également la *Réalité divine*.

muqarrabūn (المقربون) : les proches [par leur bonnes actes]. Dans le Coran, les **muqarrabūn** jouissent d'un statut élevé parmi les croyants.

murīd (المريد) : adepte ou disciple dans la voie du soufisme. J. L. Michon propose une traduction plus précise à notre avis « aspirant ». Selon b. 'Aġība, le *murīd* est « celui qui ne veut rien, excepté son Seigneur et le Maître »¹⁴³⁴. Le *murīd* aurait nécessairement besoin d'un Maître qui le guide dans la voie des gens [spirituels] : *ṭarīq alqawm*.

(n)

nafs (النفس) : âme, ou âme universelle dans sa dimension mystique ; à distinguer du (**rūḥ**) : l'esprit.

¹⁴³³ Voir al-Ġurġānī, *Le Livre des définitions* (كتاب التعريفات), traduction, introduction et annotations par Maurice Gloton, Préfacé par Pierre Lory, éd. Albouraq, Paris, 2005, p. 372.

¹⁴³⁴ *Le Mi'rāġ*, op.cit., p. 203.

(s)

sukr (السُّكْر) : ivresse, euphorie, enivrement ou ébriété. Dans le domaine mystique le *sukr* « est sorte de perte d'attention à l'environnement (*ġayba*) provoquée par un évènement (*wārid*) intense qui procure une violente émotion (*tarab*) et une délectation (*iltidād*) dont l'effet est plus fort et plus complet que la perte d'attention (*ġayba*)¹⁴³⁵.

sunna (السُّنَّة) : coutume, pratique ; particulièrement celles associées à la vie exemplaire du Prophète, contenant ses actes, ses dires, etc. ; réunis dans les hadiths.

(š)

šarī'a (الشَّرِيعَة) : de l'arabe *šarī'a* (introduire, ordonner, prescrire...). Ce terme désigne la loi sacrée musulmane révélée par Dieu ; elle constitue ainsi l'ensemble du corpus des règles régissant la vie de la communauté musulmane. L'Islam ne faisant pas de distinction entre les sphères temporelles et spirituelles, sa Loi touche tous les aspects de la vie.

šayh (شَيْخ) : ce terme désignait un chef (de tribu) et homme honorable d'une communauté ; ensuite il a été attribué plus souvent aux savants et aux oulémas. Dans le domaine mystique, le mot est donné au guide spirituel ou maître soufi, qualifié pour diriger des disciples (*murīd*-s : inspirants).

šuhadā' (شُهَدَاء) : (n. pl.) témoins (du *šāhid*) ou martyrs (du *šahīd*).

šuhūd (شُهُود) : selon la conception mystique musulmane, le mot signifie l'effacement de la créature, qu'elle soit éperdue dans la vision de la Vérité.

(ṣ)

ṣāliḥ (صَالِح) : homme de bien ; dévot.

ṣūfiyya ou *taṣawwuf* (الصُّوفِيَّة) ou (التَّصَوُّف) : Mysticisme musulman, de *ṣūf*, laine, vêtement des ascètes. Selon certains ; arabisation de Sofia (sagesse) selon d'autres le

¹⁴³⁵ al-Ġurġānī, *Le Livre des définitions* (كتاب التعريفات), traduction, introduction et annotations par Maurice Gloton, Préfacé par Pierre Lory, éd. Albouraq, Paris, 2005, p. 244.

soufisme peut être vu également comme une évolution de l'ascétisme¹⁴³⁶ ; il est la voie intérieure de l'Islam et le cœur de la spiritualité musulmane. De manière générale, le mot *taṣawwuf* ou *ṣūfiyya* désigne « les adeptes d'une vie religieuse axée sur l'expérience émotionnelle »¹⁴³⁷. Les mystiques musulmans prêchent pour la purification des âmes et l'embellissement des cœurs en quête de la Vérité par la voie de l'amour. Le soufisme est souvent lié à l'art et à la littérature (la poésie en particulier) par les chants et la musique également.

(t)

tağrīd (التجريد) : Dans le sens propre, ce mot veut dire « dépouillement » ; dans sa dimension mystique il désigne le cœur disposé au dépouillement.

tağallī (التجلي) : théophanie, manifestation.

tafarrud (التفرد) : autodifférenciation, désintégration.

tafsīr (التفسير) : ce terme signifie exégèse ou un commentaire du Coran. L'auteur *mufassir* est un érudit qui maîtrise totalement les subtilités de la langue arabe et connaît parfaitement les *ḥadīṭ*-s. En général, le *tafsīr* concerne que la partie apparente du Coran, cela dit une explication profonde reste envisageable sous une forme allégorique et mystique.

talatṭuf (التلطف) : dans le domaine soufi, ce terme désigne la délicatesse et la finesse spirituelle ; signe de la clairvoyance et de l'ouverture du cœur sur le monde ésotérique.

tanzīh (التنزيه) : caractères incomparables. *tanzīh* (التنزيه) désigne la transcendance pure et l'exemption totale.

tawḥīd (التوحيد) : affirmation de l'Unicité divine.

Tawakkul (التوكل) : la remise confiante à Dieu.

taqwā (التقوى) : terme religieux qui désigne la science de la piété.

¹⁴³⁶ Voir à ce propos Muḥammad al-Murīr at-Tiṭwānī, *al-'Uqūd al-ibrīziyya 'alā ṭurar aṣ-ṣalāt al-maṣīṣiyya* « العقود الإبريزية على طرار الصلاة المشيشية », édition : Aḥmad b. Muḥammad al-Murīr étude critique : Jaafar b. Haj Soulami, éd. Ġum'iyat Tiṭṭāwen Asmīr, Tétouan, 2013, 68.

¹⁴³⁷ Urvoy, Dominique, *Histoire de la pensée arabe et islamique*, éd. Du Seuil, Paris, 2006, p. 214.

ṭarīqa (الطريقة) : voie ; voie mystique, ou méthode spirituelle, suivie par les soufis.

Selon une règle dénommée *ṭarīqa* ou « voie » et définie généralement par le fondateur dont l'ordre se réclame et porte le nom¹⁴³⁸.

(u)

umma (أُمَّة) : ce mot fait référence à la nation et désigne plus exactement une communauté religieuse qui regroupe les disciple d'un prophète. Ainsi, 'umma Muḥammad désigne la communauté musulmane à partir de la révélation.

(w)

wahdat al-wuḡūd (وحدة الوجود) : Unité de l'être, monisme existentiel.

wahy (وحي) : révélation, inspiration.

wagḍ, tawāḡud (وجد) ou (تواجد) : sorte d'euphorie produite quand le soufi se trouve en état d'extase spirituelle. De sa racine *w.ḡ.d.* qui signifie trouver, terme désigne, dans le domaine soufi, retrouver les secrets divins¹⁴³⁹.

waliyy (ولي) : saint, la racine du mot en arabe *walāya* lui donne le sens de proximité, d'alliance et d'assistance divine. « Dieu est le waliyy de ceux qui croient » Coran : II, 257. On peut parler de degrés infinis de proximité et de connaissance de Dieu. Ce qui signifie une hiérarchie spirituelle des *wālī*-s dans le soufisme. La *walāya* désigne également, dans le domaine mystique, la plus haute connaissance de Dieu en tant Réalité (al-Ḥaqq).

(z)

zāhir (الظاهر) : sens extérieur, littéral ou ésotérique des textes sacrés et des prescriptions religieuses, notamment le Coran et la *ṣarī'a*, par opposition au *bāṭin*.

zāwiya (الزاوية) : établissement religieux spirituel sous l'autorité d'une confrérie. Affecté à l'enseignement, aux prêches et à la rencontre des adeptes.

zuhd (الزهد) : ascèse, renoncement aux plaisir du bas-monde.

¹⁴³⁸ Sourdel, Janine et Dominique, *Dictionnaire historique de l'Islam*, op.cit., p. 208.

¹⁴³⁹ Souiri Sara, *Le Soufisme en Islam : anthologie*, éd. Al-Gamal, Beyrouth, 2016, p. 260.

III) Termes techniques (poésie, rhétorique, métrique...) :

(d)

dīwān (الديوان) : recueil ou anthologie de poésies ; à ne pas confondre avec *dīwān* qui désigne dans le domaine politique l'administration affiliée au domaine des palais.

(ḍ)

ḍarb (الضرب) : dans la poésie arabe ce terme désigne le dernier pied du deuxième hémistiche du vers.

(‘)

‘*aṣb* (العصب) : Consiste au retranchement de la voyelle de la deuxième lettre du sabab lourd ; ce qui transforme *mufā’alatun* (/ / 0 / / /) en *mufā’altun* (/ / 0 / 0 / 0). Ainsi, on obtient deux *sabab*-s légers à la fin du schème ce qui contribue à alléger le rythme de ce mètre.

‘*aḍb* (العضب) : c’est le *ḥarm* appliqué sur *mafā’īlun*. Il consiste à supprimer la première lettre d’un pied réuni *watid maḡmū’* au début du premier pied d’un mètre. Dans ce cas, le pied se transforme de *mafā’īlun* à *maf’ūlun* ([/] / 0 / 0 / 0).

‘*arūḍ* (العروض) : ce terme désigne à la fois la métrique et le dernier pied du premier hémistiche du vers.

‘*illa* (العلقة) : licence métrique qui concerne le ‘*arūḍ* (derniers pied du premier hémistiche) et le *ḍarb* (dernier pied du deuxième hémistiche). Les ‘*illa*-s diffèrent des *ziḥāf*-s par leur importante influence rythmique ; raison pour laquelle elles deviennent systématiquement permanentes et indispensables pour tous les ‘*arūḍ*-s (العروض) et des *ḍarb*-s (الضرب) du poème.

(ḥ)

ḥaṣw (الحشو) : dans la métrique arabe ce terme désigne l’ensemble du vers excepté le dernier pied qui est soit le ‘*arūḍ* soit le *ḍarb* ; l’« expression concerne [alors] les périodes ou thèmes rythmiques (aḡzā’) [assimilés aux pieds] d’un vers (vers) comprises entre la première période du premier hémistiche (ṣadr) et la dernière

période de celui-ci ('arûd), et entre la première période du second hémistichique ('ibtidā') et la dernière de celui-ci (ḍarb)»¹⁴⁴⁰

(h)

ḥabn (الخبين) : le retranchement de la deuxième lettre du sabab léger au début du pied. Ainsi, le dernier pied du *Basīt fā'ilun* (0- - 0-) se transforme en *fa'ilun* (0 - - -).

ḥarġa (الخرجة) : dernière strophe du *muwaššah*. Dans les *muwaššah* andalous les *ḥarġa*s sont souvent écrites en dialectal ou en langue étrangère (souvent en espagnol pour les Andalous et en farsi pour les Orientaux) prenant un aspect humoristique.

ḥarm (الخرم) : le *ḥarm* appliqué sur le mètre du *wāfir*. Il consiste à supprimer la première lettre d'un pied réuni *watid maġmū'* au début d'un premier pied d'un mètre. Dans le cas du *wāfir*, la première syllabe *mufā'alatun* devient *fā'alatun* ([/ / 0 / / 0]).

(i)

iḍmār (الإضمار) : le changement du *sabab taqīl* (syllabe longue) en début du pied *mutafā'ilun* (متفاعلن) en *sabab ḥafīf* (syllabe brève) qui devient *mutfā'ilun* (مُتْفَعْلُن) ou *mustaf'ilun* (مستفعلن). Ainsi, le pied initial *mutafā'ilun* (/ / 0 / / 0) se transforme en *mustaf'ilun* et prend la forme suivante : (/ 0 / 0 / / 0). Ce *ziḥāf* est propre au *kāmil* comme nous l'avons mentionné auparavant.

iġāza (إجازة) : dans la métrique elle désigne le fait de changer la lettre du *rawiyy* par une autre lettre d'une articulation différente.

ikfā' (إكفاء) : le fait de changer la lettre du *rawiyy* par une autre lettre d'une articulation analogue.

išra (إشارة) : allusion (إشارة) une figure de style très prisée par les mystiques qui en fait une technique caractérisant leur discours.

īṭā' (إيطاء) : la répétition du mot qui contient la rime avec sa même signification. C'est ce qu'on appelle dans la métrique française « la rime du même au même » qui rentre dans la catégorie des facilités et des banalités déconseillées dans le choix des mots à la rime¹⁴⁴¹.

¹⁴⁴⁰ al-Ġurġānī, *Le Livre des définitions* (كتاب التعريفات), traduction, introduction et annotations par Maurice Gloton, Préfacé par Pierre Lory, éd. Albouraq, Paris, 2005, p. 186.

¹⁴⁴¹ *Dictionnaire de poésie*, op.cit., p. 242.

Iqtibās (الإقتباس) : c'est l'idée que l'énoncé, en partant du texte, est relié d'une façon ou d'une autre à d'autres énoncés, d'autres texte antérieurs émis par d'autres écrivains et nourri de ce textes prédécesseurs. Dans la rhétorique arabe nous parlons de l'*iqtibās* (الاقتباس) : un emprunt littéral de l'énoncé ; et du *taḍmīn* (التضمين) : emprunt partiel ou modifié de l'énoncé originel.

La citation renvoie à un autre texte, plus précisément au Coran, dont le récepteur doit connaître le contenu et le contexte.

iqwā' (إقواء) : Il consiste à changer la voyelle *ḍamma* (u) du *rawiyy* la rime en *kasra* (i) ; ou l'inverse. Quand il s'agit d'un changement avec la *fatha* (a) on l'appelle *iṣrāf*.

(m)

malḥūn (الملحون) : du verbe trilitère *l,ḥ,n*, qui signifie à la fois poème populaire inspiré du *muwašṣaḥ* dédié au chant. Pour b. Durayd le terme désigne « un écart dans l'emploi d'un mot tel qu'il est connu dans l'usage »¹⁴⁴².

mawwāl (المؤال) : l'art du *mawwāl* relie la poésie et la musique. Il précède souvent la chanson par la voix du chanteur indépendamment des instruments de musique qu'ils l'accompagnent. Cette initiative personnel prend la forme d'un prélude et connaît un vif succès et un développement dans les cercles du *samā'*. Par cette technique, le chanteur suscite la sensation du *ṭarab* également.

mu'āqaba (المعاقبة) : une règle particulière qui concerne deux *sabab*-s léger qui se suivent (soit dans le même pied soit entre deux schèmes différents). Cette règle consiste à ce que l'un deux *sabab*-s seulement peut être affecté par un *ziḥāf*, ou bien tous les deux en être exemptes pour conserver justement la présence d'une lettre quiescente ou éventuellement la voyelle longues ce qui garantit la légèreté du rythme.

mu'ārada ṣi'riyya (المعارضة الشعرية) : une sorte de *glose* (ou *pastiche*) : un poème qui parodie un autre poème très connu, à raison d'un vers parodié par strophe. Il doit être composé soit sur le même mètre ; la même rime ou le même sujet. Ou bien tout cela ensemble.

¹⁴⁴² Al-'Azdī, 'Abī Bakr Muḥammad b. al-Ḥasan b. Durayd, *Kitāb al-malāḥin*, étude critique : Abd al-Ilāh Nabḥān, éd. Maktabat Loubnan Nasheroun, Beyrouth, 1996, p. 18.

muwaššah (الموشح) : poésie strophique apparue en Andalousie. Ce genre poétique de distingue de la poésie classique *qašīda* par la variété des rimes, la variété des mètres et parfois par une sortie *ḥarġa* (la dernière strophe) en dialecte ou en langue étrangère (souvent espagnole).

(q) : ق

qabḍ (القبض) : une licence qui consiste au retranchement de la cinquième lètre du pied, c'est-à-dire la deuxième du sabab léger final dans les pieds de cinq lettres, et de l'avant dernier dans les pieds de sept lettres. Aisni, les pieds se transforment de *fa'ūlun* à *fa'ūlu* ; et de *mafā'ilun* à *mafā'ilun*.

qašīd ou **qašīda** (القصيد) ou (القصيدية): poème monorime et monothématique à la forme traditionnelle. Cette forme poétique a constitué le modèle de la poésie arabe pendant très longtemps et elle est encore pratiquée jusqu'au jour d'aujourd'hui parallèlement à d'autres formes poétiques modernes.

qašm (القصم) : C'est une licence exceptionnelle qui concerne le premier pied du vers et qui consiste à réunir le *ḥarm* avec le *'ašb* ; ce qui transforme *mufā'alatun* en *maf'ūlun*.

qatf (القطف) : la reunion du *ḥadḡ*¹⁴⁴³ et du *'ašb*, il consiste ainsi à la suppression d'un *sabab léger* final et de la voyelle de la cinquième lettre du même pied : *mufā'al* (qui prend forme de *fa'ūlun*) pour le pied *mufā'alatun*. Cette *'illa* n'a lieu d'ailleurs que dans le *wāfir*.

qat' (القطع) : est une *'illa* (licence exceptionnelle) qui consiste à supprimer la troisième lettre du pied réuni *watid maġmū'* et de la voyelle de la deuxième lettre. Ainsi *mutafā'ilun* (متفاعلن) se transforme en *mutafā'il* (متفاعل).

(r)

rawiyy (الروي) : la consonne rimique qui constitue une sorte d'homophonie délimitant chaque vers ou chaque hémistiche dans le cas du *muwaššah*. Le poète peut en tirer d'ailleurs des effets esthétiques et rythmiques percutants.

¹⁴⁴³ Le *sabab léger* final.

(s)

Suspendus (المعلقات) : (ou Grandes Odes) Poèmes considérés comme les sept (ou dix) meilleurs poèmes de l'époque jahilite et qui servaient de modèle pendant des siècles durant. La tradition veut que leur nom vienne du fait (discuté) qu'ils étaient mis en honneur et attachés à la Ka'ba. Ces mêmes poèmes portent également le nom de *mudahhabāt* (les dorées) parce qu'elles seraient écrites en or.

sabab (سبب) : composition syllabique courte (deux éléments). Il y a deux sortes de sabab : *sabab ḥafif* (c'est-à-dire *léger* ou *brève* : une consonne suivie d'une voyelle longue ; ou deux consonnes : la première avec une voyelle courte et la deuxième apocopée) et *sabab taqīl* (c'est-à-dire *lourd* ou *long* qui est composé de deux consonnes avec leurs voyelle courte).

(t)

taḍmīn (التضمين) : C'est l'enjambement entre deux vers où une proposition n'a pas pu être exprimée et elle s'est arrêtée -au niveau du *rawiyy-* sur un mot très lié à la suite de la phrase : un verbe qui attend un sujet, une préposition qui attend un nom, un pronom relatif qui attend sa proposition.

A distinguer du **taḍmīn rhétorique** signifiant l'emprunt ou la citation et qui désigne une *figure d'embellissement* dans la rhétorique arabe, c'est une forme d'intertextualité dans le corps du texte avec une légère modification de l'expression d'origine.

taḡāwuzāt 'arūḍiyya (التجاوزات العروضية) : expression critique désignant les transgressions des règles de la métrique.

(t)

ṭayy (الطي) : le retranchement de la quatrième lettre du schème. Ainsi, *muṭaf'ilun (/0/0//0)* se transforme en *mufta'ilun (/ 0 / / / 0)*.

(w)

waqṣ (الوقص) : le *ziḥāf* qui consiste à la suppression de la deuxième syllabe diacritique du pied. Ainsi, *muṭafā'ilun (///0//0)* devient *mafā'ilun (//0//0)*.

watid (الوتد) : syllabe-noyau qui constitue un repère métrique marquant l'identité rythmique d'un mètre.

(z)

ziḥāf (الزحاف) : licences métriques elles sont plus au moins passagères et bénignes ; et elles sont appliquées uniquement sur les deux syllabes *sabab ḥafīf* et *sabab taqīl* et se situent uniquement dans le *ḥašw*.

zuhdiyyāt (الزهديات) : poèmes ascétiques apparus aux premiers temps de l’Islam. Leur thème principal est le renoncement aux plaisirs du monde ici-bas. L’apparition de ce genre poétique était en réaction aux conflits politiques et aux aspects de la débauche qu’a connue la communauté musulmane au lendemain des conquêtes après le contact avec les civilisations voisines.

zaǧal (الزجل) : Poème en dialecte local. Forme poétique apparue en Andalus souvent sous forme du *muwaššah* en dialectal.

Bibliographies

Bibliographie française

1. Abd al-Qādir al-Jazā'irī, *Le Livre des Haltes*, (Kitāb al-Mawāqif), traduction de Michel Lagarde, Leyde, 2000.
2. Abensur, Philip, *Tétouan : Cité marocaine aux racines andalouse*, éd. Alan Sutton, Saint-Cyr-sur-Loire, 2010.
3. Abitbol, Michel, *Histoire du Maroc*, éd. Perrin, 2009.
4. Alaoui, Abdelhadi, *Le Maroc face aux convoitises européennes 1830-1912*, éd. Imprimerie Beni Snassen, Salé, 2001.
5. Aquien, Michèle,
 - *La Versification*, coll. Que sais-je ? éd. PUF, Paris, 1990.
 - *Dictionnaire de poésie*, éd. Le Livre De Poche, Paris, 1993.
6. 'Arabî (Ibn),
 - *Les Douze Méditations sur l'amour*, calligraphie de l'Assaâd Metoui et préface de Leili Anvar, éd. Dervy, Paris, 2014.
7. 'Arîf (Ibn al-), *Splendeurs des enseignements soufis (Mahâsin al-majâlis)*, trad. Jean-Louis Bour, Al-Bouraq, 2012.
8. Barthes, Roland,
 - *Fragments d'un discours amoureux*, éd. Du Seuil, coll. « Tel Quel », Paris, 1977.
 - *Le Degré zéro de l'écriture*, éditions du Seuil, Paris, 1953 et 1972.
 - *Le Plaisir du texte*, éditions du Seuil, Paris, 1973.
9. Bencheikh, Jamal Eddine, *Poétique arabe*, éd. Gallimard, coll. Tel, Paris, 1989.
10. Berman, Antoine, *La Traduction et la lettre - ou l'auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1999.

11. Bohas G., Paoli Bruno. *Métrique arabe : une alternative au modèle xalilien*, In: Langue française. N°99, 1993. pp. 97-106.
12. Bonaud, Christian, *Le Soufisme, al-tasawwuf et la spiritualité islamique*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002.
13. Bonaud, Mary, *La Poésie bachique d'Abū Nuwās : Signifiante et symbolique initiatique*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2008.
14. Chamsine, Chirine, *Traduire les émotions*, éd. L'Harmattan, Paris, p. 187.
15. Chaachoo, Amin, *La Musique Hispano-arabe, al-'Āla*, éditions L'Harmattan, coll. Univers musical, Paris, 2016.
16. Chebel, Malek, *Anthologie du vin et de l'ivresse en Islam*, Editions du Seuil, Paris, 2004.
17. Chevalier, Jean, *Le Soufisme et la tradition islamique*, éd. Cultures, arts, loisirs, Paris, 1974.
18. Corbin, Henry,
 - *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabi*, Editions Entrelacs Paris, 2006-2012.
 - *Histoire de la philosophie islamique*, éd. Gallimard, Paris, 1974.
19. Courpry, Henri, *Traité de versification arabe*. Imprimerie W. Drugulin, Leipzig, 1875.
20. Derrida, Jacques, *L'Écriture et la différence*, éd. Le Seuil, Paris, 1967.
21. Eco, Umberto, *Dire presque la même chose, Expériences de traduction*, éd. Grasset & Fasquelle, Paris, 2006.
22. Gardes-Tamine, Joëlle, *La Rhétorique*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 1996.
23. Geoffroy, Éric, *Le Soufisme, la voie intérieure de l'Islam*, éd. Fayard, 2003.
24. Ghazali (al-), Abū Ḥāmed, *Le Livre de l'amour*, présenté, traduit et annoté par Idris De Vos, éd. Albouraq, Paris, 2012.

25. Ghazzali, Lahouari, *L'Oralité Arabe*, éd. Timgadiffusion, première édition, Sidi Bel Abbés, 2011.
26. Guenoun, Abdellah, *Introduction à l'Histoire du Maroc*, troisième éd. imprimerie Crimadis, Tétouan, 1958
27. Guettat, Mahmoud, *La Musique classique du Maghreb*, éd., Sindbad, Paris 1980.
28. Ğurġānī (al-), *Le Livre des définitions* (كتاب التعريفات), traduction, introduction et annotations par Maurice Gloton, Préfacé par Pierre Lory, éd. Albouraq, Paris, 2005.
29. Hallāġ (al-), Ḥusayn Mansūr, *Le Livre des Tawāssīnes*, traduction de l'arabe par Chawki Adalamir et Philippe Delarbre, éditions du Rocher, coll. Tablettes de l'Hégire, 1994.
30. Hatem, Jad,
 - *L'amour pur hyperbolique en mystique musulmane*, Paris, Éditions du Cygne, 2009.
 - *Majnoun Laylā et la mystique de l'amour*, Paris, L'Harmattan, 2010.
31. Hassan, Kadhim Jihad, *La Part de l'étranger, la traduction de la poésie dans la culture arabe*, Arles, Actes Sud, 2007.
32. Høst, Geog, *Histoire de l'Empereur du Maroc Mohamed Ben Abdallah*, trad. F. Damgaard et P. Gailhanou, éd. La Porte, Copenhague, 1791.
33. Ibn Kaṭīr, *Les Histoires des Prophètes*, traduit par Hassan Boutaleb, éd. Al-Bouraq, Paris, 2015.
34. Kalābādī, *Traité de soufisme : les maîtres et les étapes*, traduction : Roger Deladrière, éd. Sindbad/Actes Sud, 1981.
35. Khalfallah, Najmeddine, *La Théorie sémantique de 'Abd al-Qāhir al-Ğurġānī*, L'Harmattan, Paris, 2014.
36. Kharraz, Ahmed, *Le Corps dans le récit intime arabe*, éd. Orizons, Paris, 2013.
37. Laroui, Abdallah, *L'Histoire du Maghreb*, t. II, éditions petite collection Maspero, Paris, 1975.

38. Lévi-Provençal, Emile, *Histoire de l'Espagne Musulmane*, vol. III, Paris, 1952-1966.
39. Pierre Lory,
- In préface *Le Soufi dans l'ivresse de la terminologie* de Mounib, Hanan, éd. L'Harmattan, 2006
 - *Le Rêve et ses interprétations en Islam*, éd. Albin Michel, Paris, 2003.
 - *La Science des lettres en Islam*, éd. Dervy, Paris, 2004
40. Martin Lings, *Qu'est-ce que le soufisme*, éd. du Seuil, coll. « Points Sagesses », Paris, 1977.
41. Massignon, Louis,
- *Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane*, éd. Librairie Philosophique J. VRIN, Paris, 1954.
 - *La Passion de Husayn Ibn Mansûr al-Hallāğ*, éd. Gallimard, 1975.
42. Meschonnic, Henri,
- *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 1970.
43. Michon, Jean-Louis, *Le Soufi marocain Ahmed Ibn 'Ağība et son Mi'rāğ*, glossaire de la mystique musulmane, éd. Librairie Philosophique J. VRIN, Paris, 1973.
44. Morier, Henri, *Dictionnaire de la poétique et de la rhétorique*, éd. PUF, Paris, 1998.
45. Motahari, Mortada, *La Science de la gnose*, traduction de 'Abd al-Wadūd Bour, éd. Al-Bouraq, Beyrouth, 2012.
46. Mounib, Hanan, *Le Soufi dans l'ivresse de la terminologie*, éd. L'Harmattan, 2006.
47. Niffarī (-al), *Livre des extases*, traduction : Adonis & Donatien Grau, éd. Les Belles lettres, Paris 2017.
48. Paoli, Bruno, *De La théorie à l'usage, essai de reconstruction du système de la métrique arabe ancienne*, éd. Institut Français du Proche-Orient, Damas, 2008.

49. Pellat, Charles, *Langue et littérature arabes*, éd. Librairie Armand Colin, Paris, 1970.
50. Poché, Christian, *La Musique arabo-andalouse*, éd. Cité de la musique/Actes Sud, 1995.
51. Robrieux, Jean-Jacques, *Les Figures de style et de rhétorique*, Dunod, Paris, 1998.
52. Rondon, Michel, *Mawlānā Ġālāl ad-Dīn ar-Rūmī, le soufisme et la danse*, Sud édition, Tunis, 1980
53. Rubis, Ulfat, *La Théorie de la poésie chez les philosophes Musulmans*, Caen, Minard, coll. « Lettres modernes », 2008.
54. Saida, Ilhem, *Mysticisme et désert*, éditions Sahar, Facultés des lettres, des arts et des humanités de Manouba, Tunis, 2006.
55. Stétié Salah, *Le Vin mystique*, éd. Albin Michel, Paris, 2002.
56. Sullami (as-), *Futuwah, Traité de chevalerie soufie*, trad. Faouzi Skali, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 2012.
57. Robert Surieu, *Essai sur les représentations érotiques dans l'Iran d'autrefois*, Genève, Nagel, 197.
58. Urvoy, Dominique, *Histoire de la pensée arabe et islamique*, éd. Du Seuil, Paris, 2006.
59. Yelles Chaouche, Mourad, *Le Ḥawfi : poésie féminine et tradition orale du Maghreb*, O.P.U. Alger, 1990.

Encyclopédies & dictionnaires :

60. *Encyclopédie de l'Islam*, t. 10; p. : 337. éd. LEIDEN BRILL, 1999, PAYS BAS.
61. *Dictionnaire de l'Islam, religion et civilisation*, éd. Encyclopædia Universalis & Albin Michel, Paris, 1997.
62. Beaussier – Ben Cheneb - Lentin, *Dictionnaire arabe-français*, éd. Ibis Press, Paris, 2006.
63. Chebel, Malek, *Dictionnaire amoureux de l'Islam*, éd. Albin Michel, Paris, 1995.
64. Chebel, Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans*, éd. Plon, 2004.

65. Poché, Christian, *Dictionnaire des musiques et danses traditionnelles de la Méditerranée*, éd. Fayard, Paris, 2005
66. Prémare (De), A.-L., *Dictionnaire Arabe-Français*, t. 6, éd. L'Harmattan, Paris, 1996.
67. Sourdel, Janine et Dominique, *Dictionnaire historique de l'Islam*, éd. Presses Universitaires de France, Paris, 1996.
68. Weil, Francis, *Dictionnaire alphabétique des sourates et versets du Coran*, éd. L'Harmattan, Paris, 2008.

Recueil de poésie :

69. Abū Nuwās, *Le Vin, le vent, la vie*, Monteil, choix et traduction par Vincent-Mansour, 1^{ère} édition, Sindbad, Actes-Sud, 1998.
70. Aragon, Louis, *Œuvre poétique*, t. IX, Paris, Livre Club Diderot, 1979.
71. Berque, Jacques, *Les dix grandes odes arabes de l'Anté-Islam*, éd. Sindbad/Actes Sud, 1995.
72. Guessous, Fouad, *Anthologie de la poésie du Malhoun marocain*, éd. PubliDay-Multidi, Casablanca, 2008.
73. Ibn 'Arabī, *L'Interprète du désir*, traduit et présenté par : Maurice Gloton, éd. Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 2012.
74. Ḥallaḡ (-al), *Poèmes mystiques* (calligraphie, traduction de l'arabe et présentation par Sami-Ali), Sindbad, Actes Sud, 1985.
75. Lamartine, Alphonse, *œuvres poétiques complètes*, éditions Gallimard, Paris, 1963.
76. Majnūn, *L'Amour poème* (choix de poèmes traduits de l'arabe et présentés par André Miquel), Sindbad, Actes Sud, 1998.
77. Rābi'a al-'Adawiyya, tr. Mohamed Oudaimah et Gérard Pfister, *Rabi'a, Chants de la recluse*, éd. Arfuyen, Paris, 1988.
78. Verlaine, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, éditions Robert Laffont, Paris, 1992.

79. Vuong, Hoa Hoï et Mégarbané Patrick, *Le Chant d'al-Andalus, une anthologie de la poésie arabe d'Espagne*, édition bilingue, Sindbad, Actes Sud, 2011.

Travaux collectifs :

80. *Histoire de la littérature arabe moderne*, Tome I (1800-1945), sous la direction de Boutros Hallaq et Heidi Toelle, éd. Sindbad, Actes-Sud, 2007.

81. Delesalle, Catherine, « Malcom Lowry : encre, moi et ancrage », in *Écritures de l'identité*, Institut de recherche sur les identités culturelles de l'Europe, textes réunis par François Piquet, éd. Didier Erudition, Paris, 1998.

82. G. Dessons et H. Meschonnic, *Traité du rythme, des vers et des proses*, éd. Nathan/VUEF, Paris 1998

83. Diderot, « Lettre sur les sourds et muets », éd. J. Chouillet, in *Œuvres complètes en cours* (DPV), t. IV, Paris.

84. Jirari Abbes, « L'Importance de la musique et du chant dans la civilisation andalouse », in *La Mélodie réjouissante entre l'Andalousie et le Maroc*, éd. Annadi al Jarrari, Rabat, 2002.

85. Kharraz, Ahmed, « Le Mouvement poète-chanteur : origines et horizons », in ouvrage collectif : *L'Ashiq et le troubadour : perspectives transversales sur l'art de la poésie musicale*, éd. Epure, Reims, 2017.

Revue & magazines :

86. Borel, Vincent, « Les soufis font ronde à part », in. *GEO Histoire : l'Islam*, hors-série, mai-juin 2011.

87. Laurens, Henry, « De la terre d'Islam au monde arabe », in. *Le nouvel Observateur*, Hors-série, janvier-février 2012.

88. Valvic, Canives-Mirna: « La Polyphonie : Bakhtine et Ducrot », in *Poétique*, Num. 131, septembre, 2000.

Support audio-visuel

89. *Al-Samâa, audition spirituelle extatique* : CD de Ihsan Rmiki, éd. Institut du Monde Arabe, Paris, 2004.
90. *L'Art du mawwal* : CD de Bajeddoub et Şouīrī, éd. Harmonia mundi, Institut du Monde Arabe, 2007.
91. <https://www.youtube.com/watch?v=yrhtj79Q2nw>
92. <http://alsimimah.blogspot.com/2013/02/le-soufi-muhammad-al-harraq-m1845-son.html> / réalisé par : Tarik Bengarai sous la direction du Professeur Pierre Lory.
93. <http://www.pandesmuses.fr/2016/06/L8-la-glose>

Bibliographie arabe

المصادر والمراجع العربية

القرآن الكريم

المصادر

1. الأثير(ابن)، ضياء الدين أبي الفتح نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الموصلي، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، الطبعة الأولى، مطبعة حجازي، بالقاهرة، 1935.
2. الأثير(ابن)، نجم الدين أحمد بن إسماعيل الحلبي، **جوهر الكنز**، تحقيق : محمد زغول سلام، منشأة المعارف، بالإسكندرية، 1983.
3. إخوان الصفا، **رسائل إخوان الصفا وخلان الوفاء**، تحقيق: خير الدين الزركلي، مصر، 1928.
4. الأزدي، أبو بكر محمد بن الحسين بن دريد، **كتاب الملاحن**، تحقيق : عبد الإله نيهان، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ، 1996.
5. الأصفهاني، أبو الفرج، **كتاب الأغاني**، مراجعة وطبع : موسى سليمان، أحمد أبو سعد، الناشر دار الثقافة، الطبعة الثالثة، بيروت، 1962.
6. أكنسوس، محمد، **الجيش العرمرم الخماسي في دولة مولانا العلي السجلماسي**، ج 1، تحقيق وتقديم : أحمد بن يوسف الكنسوسي، منشورات المطبعة والوراقة الوطنية ، مراكش.
7. الأندلسي، ابنُ حَزْم، **طوق الحمامة**، منشورات دار الملايين، بيروت، 1989.
8. الأندلسي، علي ابن سعيد، **المقتطف من أزهار الطرف**، تقديم وتحقيق ودراسة : سيد حنفي حسنين، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 1983.
9. البخاري، محمد بن إسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة، **صحيح البخاري**، دار المعرفة، بيروت.
10. تيمية (ابن)، عبد الرحمن، **الرسائل والمسائل**، ج 1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000.
11. الجاحظ، عمرو بن بحر، **البيان والتبيين**، تحقيق : حسن السنوسي، المكتبة التجارية، ط 2، القاهرة، 1932.
12. الجُرْجَانِي، عبد القاهر بن عبد الرحمن، **أسرار البلاغة**، منشورات محمد رشيد رضا، بيروت، 1981.
13. (ابن)، قدامة، **نقد الشعر**، الطبعة الثالثة ، 1978.

14. الجيلي، عبد الكريم، **الإنسان الكامل في الأوائل والأواخر**، منشورات : دار الكتب العلمية، بيروت، 1997.
15. الحجاج (ابن)، أبو الحسين مسلم القشيري النيسابوري، **صحيح مسلم**، مكتبة الرشد، الرياض، د.ت.
16. الحراق (الشيخ)، محمد، **شرح الحزب الكبير**، دراسة وتحقيق : محمد رشيد أكديرة، مركز التراث الثقافي المغربي، الدار البيضاء، 2007.
17. الخراز، أبو سعيد، **رسائل الخراز**، تحقيق : قاسم السامرائي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1967.
18. الخطيب (ابن)، لسان الدين، **روضه التعريف في الحب الشريف**، تحقيق : عبد القادر أحمد عطا، طبعة دار الفكر العربي.
19. خلدون (ابن)، عبد الرحمن، **المقدمة**، تحقيق: درويش الجويدي، المكتبة العصرية، الطبعة الثانية، صيدا/بيروت، 1997.
20. خلكان (ابن)، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق : إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1978.
21. داود، محمد،
- **تاريخ تطوان**، المطبعة المهدية، تطوان، 1966.
- **النور اللامع البراق**، في ترجمة الشيخ الحراق، المطبعة المهدية، تطوان، 1968.
22. رشيق (ابن) القيرواني، أبو الحسن، **العمدة في نقد الشعر وتمحيصه**، تحقيق وتعليق : عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت.
23. سناء الملك (ابن)، السعيد أبي القاسم هبة الله بن جعفر، **دار الطراز في عمل الموشحات**، تحقيق وتعليق : جودة الركابي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2004.
24. السهروردي، عبد القاهر عبد الله، **كتاب عوارف المعارف**، دار الكتاب العربي، بيروت، 1966.
25. السيرافي، أبو سعيد، **كتاب صنعة الشعر**، تحقيق : جعفر ماجد، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1995.
26. السيوطي، جلال الدين عبد الرحمان بن أبي بكر، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، نشر دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت، 1998.
27. الصفدي، صلاح الدين خليل بن أبيك، **توشيح التوشيح**، منشورات دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، تحقيق : ألبير حبيب مطلق، الطبعة الأولى 1966.
28. الطالب، أبي عبد الله محمد،

- الأزهار الطيبة النشر فيما يتعلق ببعض العلوم من المبادئ العشر، مقدمة التحقيق : جعفر ابن الحاج السلمي، منشورات : جمعية تطاون أسمير، تطوان، 2013.
- رياض الورد فيما انتهى إليه هذا الجواهر الفرد، تحقيق : جعفر ابن الحاج السلمي، مطبعة الكاتب العربي، الجزء الأول، دمشق، 1993.
29. طباطبا (ابن)، محمد أحمد العلوي، عيار الشعر، تحقيق : عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982.
30. الطَّبْرِي (أبو جعفر محمد بن جرير)، تفسير الطَّبْرِي، منشورات : بيروت، بدون تاريخ الطبع.
31. الطوسي، أبو نصر السراج، اللمع في التصوف، تحقيق : عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، منشورات : دار الكتب الحديثة، القاهرة، 1960.
32. عَبْد رَبِّهِ (ابن)، أحمد بن محمد الأندلسي، العقد الفريد، تحقيق : عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987.
33. العجلوني الجراحي، اسماعيل بن محمد، كشف الخفاء ومزيل الإلباس، أشرف على طبعه وتصحيحه والتعليق عليه : أحمد القلاش، مؤسسة الرسالة، ط. 4، 1986.
34. عجيبية (ابن)، أحمد،
- إيقاظ الهمم في شرح الحكم، تحقيق وتصحيح وتنسيق وتعليق : عاصم إبراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005.
- معراج التشوف الى حقائق التصوف، نشر مكتبة دار البيروتي، 2004.
35. عَزَبِي (ابن)، محيي الدين،
- الفتوحات المكية، تحقيق وتقديم : عثمان يحيى، تصدير ومراجعة: إبراهيم مذكور، الهيئة المصرية العامة، الطبعة الثانية، القاهرة، 1985.
- فصوص الحكم، تحقيق وجمع وتأليف محمود الغراب الناشر المؤلف دمشق، 1980.
36. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، كتاب الصناعتين، منشورات دار الكتب العلمية، الطبعة الثانية، بيروت، 1989.
37. العَزَالِي (أبو حامد)، إحياء علوم الدين، القاهرة، 1953.
38. فارس (ابن)، أحمد، مقاييس اللغة، تحقيق : عبد السلام محمد هارون، منشورات : دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، الجزء الثاني، 1366 هـ.
39. قتيبية (ابن) عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، تصحيح وتعليق ومراجعة : محمد إسماعيل عبد الله الصاوي، الطبعة الثانية، دار إحياء التراث، بيروت، 1970.

40. قدامة ابْنُ جَعْفَر (أبو الفرج)، نقد الشعر، طبع في حلوان الحمامات، بمصر، 1962.
41. القرطبي، حيان بن خلف بن حيان، السفر الثاني من كتاب المقتبس، تحقيق : محمود علي مكي، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، 2003.
42. القرطبي، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة، منشورات دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2007. (تونس، 1966)
43. التشيرى، أبو القاسم، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تقديم وتحقيق : معروف زريق وعلي عبد الحميد بلطجي، منشورات دار الجيل، بيروت، دون تاريخ.
44. القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، شرح التلخيص في علوم البلاغة، شرحه وخرج شواهده : محمد هاشم دويدري، منشورات دار الجيل، بيروت، 1982.
45. القلقشندي، أبو العباس أحمد، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، شرح وتعليق : محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت، ط. 1، 1987.
46. الكاشاني، عبد الرزاق، اصطلاحات الصوفية، تحقيق : عبد الخالق محمود، دار الكتب العلمية، بيروت، 1984.
47. المالكي، أحمد بن المبارك، الإبريز في من كلام سيدي عبد العزيز الدباغ، تحقيق : عاصم كيالي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2010.
48. المبرّد، محمد أبو العباس محمد بن يزيد، الكامل في اللغة والأدب، منشورات مؤسسة المعارف، بيروت، د.ت. نشر.
49. المرحومي، محمد بن سعد بن سليمان ابن عياد، لذيذ الطرب بنظم بحور العرب، تحقيق : طرّاف طارق النهار، دار الكتب العلمية بيروت، 2017.
50. الثرير التطواني، محمد، العقود الإبريزية على طرر الصلاة المشيشية، تخريج : أحمد بن محمد المرير، مراجعة : جعفر ابن الحاج السلمي، منشورات : جمعية تطاون أسمير، تطوان، 2013.
51. المعتز(ابن)، عبد الله، كتاب البديع، منشورات دار المسيرة، الدار بيروت، 1982.
52. المعمرى، عبد الرحمن بن عيسى بن مرشد، الوافي بحل الكافي في علمي العروض والقوافي، تحقيق : أحمد عفيفي، دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة، 2006.
53. المقري، أحمد بن محمد، نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب، منشورات دار صادر، الطبعة، 1968.
54. منقذ، (بن) أسامة، البديع في نقد الشعر، تقديم وتحقيق : علي مهنا ، نشر وتوزيع دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1987.
55. النديم (ابن) أبو الفرج بن أبي يعقوب (محمد بن إسحاق)، الفهرست، تحقيق : رضا تجدد، بيروت، 1978.

56. النفري، محمد بن عبد الجبار بن الحسن ، **المواقف والمخاطبات**، تصحيح : آرثر يوحنا أربري، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، دت .
57. النيسابوري، فريد الدين، **منطق الطير**، دراسة وترجمة : بديع محمد جمعة، دار النشر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2002.
58. الوزاني، التهامي، **الزاوية**، مطبعة الخليج العربي، تطوان، 2008.

المراجع

59. ابن الحاج السلمي، جعفر، **الأسطورة المغربية : دراسة نقدية في المفهوم والجنس**، منشورات : الجمعية المغربية للدراسات الأندلسية، دار الكتب العلمية، تطوان، 2019.
60. ابن الطيّب، محمد، **وحدة الوجود في التصوّف الإسلامي**، دار الطليعة، بيروت، 2008.
61. ابن عبد الجليل، عبد العزيز، **الموسيقا الأندلسية المغربية (فنون الأداء)**، مطابع الرسالة، منشورات عالم المعرفة، الصفاة/الكويت، 1988.
62. ابنُ عبّود محمد، الرزيني نادية، **مبيج جون لوي، تطوان الحاضرة الأندلسية المغربية (ت. مصطفى غطيس)**، منشورات تطاون أسمير، تطوان، 2002.
63. ابن عزوز حكيم، محمد، **الجديد في تاريخ تطاون**، الجزء الأول : حكام تطاون، نشر: مطبعة الخليج العربي ، تطوان، 2000.
64. أبو زيد، علي، **البديعيات في الأدب العربي : نشأتها، تطورها، أثرها**، منشورات عالم الكتب، بيروت، 1983.
65. الأخضر، محمد، **الحياة الأدبية على عهد الدولة العلوية**، دار الرشد الحديثة، الطبعة الأولى، 1977.
66. أكديرة، محمد رشيد، **رسائل الشيخ محمد الحراق في التصوف**، مركز الإمام الجنيد، وجدة، المغرب، 2012.
67. الألوسي، عادل كامل، **الحب والتصوف عند العرب**، دون تاريخ شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، 1999.
68. أنيس، إبراهيم، **الأصوات العربية**، مكتبة الأنجلو مصرية، الطبعة الرابعة، القاهرة، 1971.
69. بدوي، عبده، **دراسات في النص الشعري**، منشورات مكتبة الشباب، القاهرة، 1977.
70. البزاز، محمد الأمين، **تاريخ الاوبنة والمجاعات بالمغرب في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1992.
71. بلاجي، محمد، **الرموز الأسرة دراسة في الرموز والعلامات**، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2012.

72. بنموسى، عبد الفتاح، الموسيقى الأندلسية " الآلة " المصادر والمدارس، مطبعة الأفق، 2003.
73. بوعزيز، يحيى، الأمير عبد القادر راند الكفاح الجزائري، منشورات : الدار العربية للكتاب ، تونس، 1983.
74. بوكاري، أحمد، الإحياء والتجديد الصوفي في المغرب (1790-1912)، الجزء الأول، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المحمدية، 2006.
75. بويغرومني، نعيمة، شعر محمد الحراق الصوفي، تحقيق ودراسة وصفية تحليلية، ناشرون، بيروت، 2018.
76. جبران، محمد مسعود، أبحاث وتحقيقات في تراث الغرب الإسلامي، دار المدار الإسلامي، الطبعة الأولى، بيروت، 2009.
77. الجراري، عباس،
- عبقرية اليوسي، منشورات : دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1981.
 - في الإبداع الشعبي، منشورات : مكتبة دار المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى، 1988.
 - القصيدة، مطبعة الأمنية، الرباط.
 - النغم المطرب بين الأندلس والمغرب، منشورات : النادي الجراري، الرباط، مطبعة الأمنية، 1996.
 - موشحات مغربية، منشورات : كلية اللغة العربية، جامعة القرويين، الطبعة الثانية، 1992.
78. جودت نصر، عاطف، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، الطبعة الأولى، بيروت، 1987.
79. حركات، إبراهيم، المغرب عبر التاريخ، نشر وتوزيع : دار الرشاد الحديثة، الجزء الثالث، الطبعة الثانية، 1994.
80. حسان، تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973.
81. الحكيم، سعاد،
- ابن عربي ومولد لغة جديدة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1991.
 - المعجم الصوفي، دار ندرة للنشر والطباعة، 1981.
82. الحلو، سليم، الموشحات الأندلسية: نشأتها وتطورها، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت.
83. حمدان، عبد الحميد صالح، علم الحروف وأقطابه، منشورات مكتبة مدبولي، القاهرة، 1990.
84. الحنفي، عبد المنعم، المعجم الصوفي: الكتاب الشامل لألفاظ الصوفية ولغتهم الإصطلاحية ومفاهيمهم ومعاني ذلك ودلالاته، منشورات دار الرشد، القاهرة، 1997.
85. الخراز، محمد الحبيب ، الأجواء الموسيقية بتطوان وأعلامها، مطبعة الخليج العربي، تطوان، 2009.

86. الخطيب، علي، اتجاهات الأدب الصوفي، دار المعارف، القاهرة، 1984.
87. خليفة محمد ونعناع عبد الحكيم حسن، مفتاح البلاغة، دار الطباعة الحديثة.
88. خوالدية، أسماء،
- الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، منشورات ضفاف، بيروت، 2014.
- المحبة عند الصوفية، منشورات ضفاف، بيروت، 2016.
89. الرئيس، الحاج عبد الكريم، من وحي الرباب مجموعة أشعار وأزجال موسيقى الآلة، منشورات مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1989.
90. الربيعي، أحمد، قس بن ساعدة الإيادي، منشورات الجمل، بيروت، 2010.
91. زيدان، يوسف، الفكر الصوفي بين عبد الكريم الجيلي وكبار الصوفية، دار الأمان، القاهرة، الطبعة الثانية، 1998.
92. سعد عيسى، فوزي، الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين، منشورات دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1990.
93. سكيرج، عبد السلام بن أحمد التطواني، نزهة الإخوان، منشورات مطبعة الخليج العربي، تطوان، 2005.
94. سويري، سارة، الصوفية في الإسلام، أنثولوجيا، منشورات الجمل، بيروت، 2016.
95. الشعشوع، أمين بن عبد السلام، الموسيقى الأندلسية المغربية : اللآلة، منشورات المسارة، إسبانيا، 2011.
96. الصغير، عبد المجيد، إشكالية إصلاح الفكر الصوفي، منشورات دار الآفاق الجديدة، 1994.
97. ضيف، شوقي،
- العصر الجاهلي، منشورات دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة
- الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، منشورات دار المعارف بمصر، القاهرة، 1992.
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، منشورات دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة. دون تاريخ النشر.
98. الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، بيروت، 1970.
99. عبد العزيز، عبد الجليل، الموسيقى الأندلسية المغربية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1988.
100. عتيق، عبد العزيز،

- علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1985.
- علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1985.
- في تاريخ البلاغة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1985.
101. عصفور، جابر، مفهوم الشعر، منشورات دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978.
102. العقاد، عباس محمود، اللغة الشاعرة، منشورات مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012.
103. العمراني الخالدي، عبد السلام، من أنوار تجليات الملك الخلاق في تأليف سيدي محمد الحراق، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، 2007.
104. عودة، أمين يوسف، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2008.
105. الفاخوري، حنا، تاريخ الأدب العربي، المطبعة البولسية، الطبعة الثالثة، بيروت، 1960.
106. الفاسي، علال، التصوف الإسلامي في المغرب، المطبعة الرسالة، دون تاريخ.
107. فؤاد، فاطمة، السماع عند صوفية الإسلام، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.
108. فيطس، عبد القادر، التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري، منشورات دار هومة، الجزائر، 2014.
109. الكايتب، علي، اتجاهات الأدب الصوفي، منشورات دار المعارف، القاهرة، 1984.
110. الكتاني، عبد الحق، المحب المحبوب شرح تانية الحراق وابن الفارض في الحب الإلهي، دار الكتب العلمية، 2006.
111. الكتاني، نور الهدى، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس في عهد الموحدين، دار الكتب العلمية، 2008.
112. الكحلوي، محمد، الفكر الصوفي في إفريقية والغرب الإسلامي (القرن التاسع الهجري، الخامس عشر الميلادي)، دار الطليعة، بيروت، 2009.
113. الكفراوي، محمد عبد العزيز، الشعر العربي بين الجمود والتطور، مكتبة نهضة مصر، 1958.
114. مبارك، زكي، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، الطبعة الأولى، منشورات مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012.
115. محمود، عبد القادر، الفلسفة الصوفية في الإسلام : مصادرها ونظرياتها ومكانها من الدين والحياة، الطبعة الأولى، منشورات دار الفكر العربي، القاهرة، 1967.

116. مدكور، إبراهيم، الفلسفة الإسلامية منهج وتطبيق، سمير للطباعة والنشر، القاهرة، 1983.
117. مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، منشورات المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، 1986.
118. الناصري، أحمد بن خالد، كتاب الإستقصا في أخبار المغرب الأقصى، تقديم وتحقيق : أحمد الناصري، نشر وتوزيع منشورات وزارة الثقافة والإتصال، بيروت، الطبعة الأولى، 2001.

مصادر ومراجع في عروض الشعر وإيقاعه

119. ابن سينا، أبو الحسين علي بن عبد الله، شرح الموسيقى، تحقيق وشرح : غطاس عبد الملك خشبة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004.
120. أبو ديب، كمال، البنية الإيقاعية في الشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، الطبعة الثانية، 1981.
121. أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثالثة، القاهرة، 1965.
122. الدباغ، محمد عبد العزيز، تيسير علم العروض والقوافي، مكتبة الفكر العربي الرائد، الطبعة الأولى، 1989.
123. الحسيني، حبيب حسين، أوزان الموشحات العربية، دار النضال، الطبعة الأولى، 1991.
124. السراج (ابن)، الشنتريني، المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي، تحقيق : محمد رضوان الدايدة، المكتب الإسلامي، بيروت، 1971.
125. السكاكي، أبو يعقوب، مفتاح العلوم، تحقيق : نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988.
126. سكيرج، عبد السلام بن أحمد التطواني، نزهة الإخوان، منشورات مطبعة الخليج العربي، الأولى، تطوان، 2005.
127. عُبيد علي، الوكيل عبد المجيد، نزهة الدارس والفنان في أوزان الشعر بالألحان، نشر: دار محمد علي الحامي، الطبعة الأولى، صفاقس، تونس، 1995.
128. كنفائي، عبد الإله، البنية الإيقاعية للموشحات الأندلسية، منشورات أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2018.
129. مناع، هاشم صالح، الشافي في العروض والقوافي، دار الفكر العربي، الطبعة الرابعة، بيروت، 2003.
130. يعقوب، إميل بديع، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت، 1991.

الدواوين الشعرية (نصوص وشروح)

131. أبو زيد، علي إبراهيم، طرفة بن العبد شاعر البحرين في الجاهلية، نشر: مؤسسة عز الدين، بيروت، 1993.
132. أبو نواس، الحسن بن هانئ، ديوان أبو نواس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 2011.
133. الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك، الأصمعيات، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دون تاريخ ومكان النشر، الطبعة الخامسة، بيروت.
134. امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، تحقيق: حنا الفاخوري، دار الجيل للطباعة والنشر، بيروت، 1989.
135. الحراق، محمد، ديوان الحراق، نشر وتقديم: جعفر ابن الحاج السلمي، منشورات: تطاون اسمير، تطوان، 1996.
136. زيدون (بن)، محيي الدين، ديوان ابن زيدون، تحقيق وشرح حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، 1990.
137. الششتري، أبو الحسن، ديوان أبي الحسن الششتري، أمير شعراء الصوفية بالمغرب والأندلس (610هـ - 668هـ)، تقديم، ضبط، دراسة وتعليق: د. محمد العدلوني الإدريسي وذ. سعيد أبو الفيوض، نشر دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2008.
138. الشنفرى، لامية العرب نشيد الصحراء، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2001-2002.
139. الضبي، المفضل محمد بن يعلى، المفضليات، تحقيق شرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، منشورات: دار المعارف، الطبعة الثانية، القاهرة، 1993.
140. عَرَبِي (ابن)، محيي الدين، ترجمان الأشواق، دار المعرفة، بيروت، 2009.
141. الفارض (ابن)، عمر، شرح ديوان ابن الفارض، دار الكتب العلمية، بيروت، 2007.
142. القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب، جمهرة أشعار العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1998.
143. المعتز (بن)، ديوان ابن المعتز، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1986.
144. ميروفيتش، إيفا دوفيتري، رباعيات مولانا جلال الدين الرومي، دار مداد للطباعة والنشر، ترجمة: عائشة موماد، الطبعة الأولى، بيروت، 2017.
145. النابلسي، عبد الغني، ديوان الحقائق ومجموع الرقائق، تحقيق وتقديم: يوسف زيدان، منشورات: دار الجليل، بيروت، 1986.

المعاجم والموسوعات :

146. الأزدي، أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد، **جمهرة اللغة**، منشورات : دار الكتب العلمية، بيروت، 2005.
147. حجي، محمد، **موسوعات أعلام المغرب**، تنسيق وتحقيق : حجي، محمد، منشورات : دار الغرب الإسلامي ، بيروت، الطبعة الأولى، 1996 هـ.
148. الحموي، ياقوت بن عبد الله، **معجم البلدان**، منشورات : دار صادر، بيروت، ، (د.ت).
149. الفراهيدي، عبد الرحمن الخليل بن أحمد، **كتاب العين**، منشورات : مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، 1988.
150. الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم، **القاموس المحيط**، منشورات : دار الكتب العلمية، بيروت، 1995.
151. مطلوب، أحمد، **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، عربي - عربي، منشورات : مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1996.
152. منظور(ابن)، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين، **لسان العرب**، منشورات : دار الفكر، لبنان، دون تاريخ.

المجلات والدوريات :

153. الأمراني، محمد، (التصوف والفلسفة : طريقان للحكمة)، **مجلة عوارف**، العددان : 4 و 5، طنجة، ديسمبر 2010.
154. أنقار، أحمد محمد، (بلاغة السرد في المنامات الصوفية)، **مجلة فصول**، العدد : 101، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، خريف، 2017.
155. التهامي الحراق، محمد، (المعارضة الشعرية الصوفية في ديوان الشيخ محمد الحراق)، **مجلة عوارف** ، العدد : 2، طنجة، 2006.
156. التهامي الحراق، محمد، (تسيب المعازف : إضاءات حول فن السماع في تصويف الموسيقى الأندلسية المغربية)، **مجلة عوارف** ، العدد : 3، طنجة، 2007.
157. التوفيق، أحمد، (مساهمة التصوف في المغرب)، **مجلة الإشارة**، العدد : 4، مارس، 2000.
158. حميدي خميسي، (اللغة الصوفية)، **مجلة اللغة والأدب**، العدد : 10، ديسمبر، 1996.
159. شورة، نبيل ، (حول العلاقة بين الموسيقى والشعر)، **مجلة الشعر** العدد : 9، السنة : 1985.

160. عزيمان، محمد، (تطوان والتصوف من الشيخ عبد القادر التبين إلى سيدي التهامي الوزاني)،
مجلة المرید، العدد : 9، السنة 1997 .

161. امحرزي علوي، علي، (الدعوة الإصلاحية في خطاب الأوراد الصوفية في المغرب)، مجلة
الإحياء العدد : 23، السنة : 2004.

المجال السمعى والبصرى :

162. الشودري، سلوى، كل القلوب إلى الحبيب تميل، أسطوانة مطبعة النجاح للإنتاج والنشر
والتوزيع، الطبعة الأولى، تطوان، 2007.

163. الصويري، سلوى، كل القلوب إلى الحبيب تميل، أسطوانة مطبعة النجاح للإنتاج والنشر
والتوزيع، الطبعة الأولى، تطوان، 2007.

164. مرصو، حسن، طريقة سماعية لضبط أوزان الشعر العربي، أسطوانة مطبعة ابن عرضون،
الطبعة الأولى، تطوان، 1999.

Ahmed KHARRAZ

La poésie mystique d'al-Ḥarrāq : Traduction et analyse

Résumé en français

Les travaux de recherche de cette thèse se partagent en deux grands volets :

La première partie est consacrée la traduction de l'œuvre poétique d'al-Ḥarrāq. Tout en essayant de rester le plus fidèle au sens originel et en adoptant certaines mesures métriques et rhétoriques, nous avons voulu transmettre par cette démarche l'esthétique poétique d'al-Ḥarrāq et sa vision mystique telle qu'il la concevait. Pour mieux comprendre et apprécier cette poésie, chaque texte est précédé par une présentation mettant le lecteur dans le contexte esthétique et thématique. Chaque traduction de poème est accompagnée également d'une annotation explicative des termes technique, des conceptions mystiques et des notions culturelles.

La deuxième partie quant à elle est consacrée à l'étude de la vie et de l'œuvre du poète al-Ḥarrāq. Cela nous a permis de comprendre sa conception mystique et sa création poétique. En effet, la création ḥarrāqienne de phénomènes rythmiques (métrique et rhétorique) qui constituent la singularité de son œuvre poétique. Nous avons pu constater après une analyse minutieuse de ces phénomènes que sa composition poétique reposait en grande partie sur l'art musical et s'inspirait des chants arabo-andalous. Les genres poétiques exploités par le poète (*qaṣīd*, *muwašṣaḥ* et *zaḡal*) reflètent une profondeur sémantique, une finesse d'expression et une rythmicité métrique et rhétorique qui offre à sa poésie une musicalité particulière.

Mots-clés : Al-Ḥarrāq, soufisme, traduction & analyse poétique, métrique, rhétorique, musique andalouse, *muwašṣaḥ*, *samā'*...

Résumé en anglais

The research work of this thesis is divided into two main parts:

The first part is devoted to the translation of the poetic work of al-Ḥarrāq. While trying to remain as faithful as possible to the original meaning and adopting certain metric and rhetorical measures, we wanted to convey through this approach the poetic aesthetics of al-Harraq and his mystical vision as he conceived it. To better understand and appreciate this poetry, each text is preceded by a presentation putting the reader in the aesthetic and thematic context. Each poem translation is also accompanied by an explanatory annotation of technical terms, mystical conception and cultural notions.

The second part is devoted to the study of the life and work of the poet al-Ḥarrāq. This allowed us to understand his mystical conception and his poetic creation. In fact, the Ḥarrāqian work of creation of rhythmic phenomena (metric and rhetorical) which constitute the singularity of his poetic work. After a careful analysis of these phenomena, we could see that his poetic composition was largely based on musical art and was inspired by Arabic-Andalusian songs. The poetic genres used by the poet (*qaṣīd*, *muwašṣaḥ* and *zaḡal*) reflect a semantic depth a finesse of expression and a metric and rhetorical rhythmicity that offers a particular musicality to his poetry.

Keywords : Al-Ḥarrāq, Sufism, translation & poetic analysis, metric, rhetoric, Andalusian music, *muwašṣaḥ*, *samā'*...