HAL
open science

La société des poètes : éthique et poésie dans le Livre des Chansons

Loïc Bertrand

▶ **To cite this version:**

Loïc Bertrand. La société des poètes : éthique et poésie dans le Livre des Chansons. Littératures. Institut National des Langues et Civilisations Orientales- INALCO PARIS - LANGUES O', 2021. Français. NNT : 2021INAL0019 . tel-03944896

HAL Id: tel-03944896

https://theses.hal.science/tel-03944896v1

Submitted on 18 Jan 2023

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

Centre de Recherche Moyen-Orient-Méditerranée (Cermom)

THÈSE

présentée par

Loïc BERTRAND

soutenue le 22 octobre 2021
pour obtenir le grade de **Docteur de l'INALCO**
en Littératures et civilisations

LA SOCIÉTÉ DES POÈTES :

ÉTHIQUE ET POÉSIE DANS LE *LIVRE DES CHANSONS*

Thèse dirigée par :

M. Hachem FODA	Professeur des Universités, INALCO

RAPPORTEURS :

Mme Brigitte FOULON	Professeur émérite, Paris III
Mme Hilary KILPATRICK	Expert

MEMBRES DU JURY :

Mme Georgine AYOUB	Professeur émérite, INALCO
M. Hachem FODA	Professeur des Universités, INALCO
Mme Brigitte FOULON	Professeur émérite, Paris III
M. Mathias HOORELBEKE	Maître de conférences, INALCO
Mme Hilary KILPATRICK	Expert
M. Frédéric LAGRANGE	Professeur des Universités, Paris IV

La société des poètes :

Éthique et poésie dans le *Livre des chansons*

Loïc Bertrand

Sous la direction de

Hachem Foda (PU)

Remerciements

Ma reconnaissance va en tout premier lieu à Hachem Foda, à qui je ne saurais l'exprimer sans amoindrir ce que je lui dois. Je le remercie pour son soutien indéfectible, ses conseils amicaux et ses relectures attentives qui m'accompagnent depuis tant d'années. Ce travail de thèse, je l'espère, sera à la hauteur de la confiance qu'il m'a témoignée en acceptant de le diriger.

J'exprime toute ma gratitude à l'école doctorale et au Cermom, et à leurs directeurs, Stéphane Sawas et Sobhi Boustani, qui m'ont permis d'entamer ce travail de recherche dans les meilleures conditions, dans le cadre d'un contrat doctoral de 2016 à 2019. Merci à Mme Corniquel et Mme Chavel, pour leur patience, leur aide et leur disponibilité, qui me furent d'un grand secours lors de mon arrivée à l'école doctorale.

Mes remerciements vont également au département d'arabe de l'Inalco et en particulier à ses deux directrices, Chantal Verdeil et Rima Sleiman, qui, en m'accueillant dans leur équipe pédagogique, m'ont permis de poursuivre ce travail dans des conditions matérielles satisfaisantes et dans un milieu stimulant. Je dis toute ma gratitude à Georgine Ayoub, dont j'ai pu profiter, comme tant d'autres collègues et étudiants, de l'érudition et des avis bienveillants. À Mathias Hoorelbeke, pour sa confiance, ses conseils avisés et son soutien amical, j'adresse également mes remerciements.

De même, au directeur du département d'études arabes et hébraïques de Paris-IV, Frédéric Lagrange, qui m'a offert l'opportunité rare d'enseigner ma spécialité de recherche à l'université durant deux ans, j'exprime ma profonde reconnaissance. J'ai pu, lors de ce passage par Paris-IV, bénéficier de l'accueil chaleureux, de l'aide et des précieux conseils de Claire Jan : qu'elle en soit ici remerciée.

J'exprime enfin toute ma gratitude à mon épouse Marion, pour son soutien et ses relectures, ainsi qu'à Caroline Bertrand, Hélène Dupuy, Franck, Dorian, Chloé et Chantal Schultz, qui m'ont plus d'une fois suppléé auprès des enfants et ainsi permis d'achever la rédaction de cette thèse dans les conditions les plus favorables. À Anne-Marie Mouzon, sans qui cette thèse n'aurait pas commencé, et à Bastien, Aurore et Gabriel, pour m'avoir aidé à y mettre un point final, merci.

Je remercie enfin les membres du jury pour avoir accepté de consacrer un peu de leur temps à la lecture de ce travail.

Il va sans dire qu'en dépit de l'aide, du soutien et des conseils que m'ont généreusement apportés Hachem Foda et Mathias Hoorelbeke, les éventuelles fautes et erreurs de traductions sont de mon seul fait.

Sommaire

Remerciements 5
Sommaire 7
Translittération et abréviations 9
INTRODUCTION 13
PREMIERE PARTIE : LA SOCIETE DES POETES 43
I. Les notices d'Abū Qaṭīfa et Maʿbad comme introduction au *Livre des chansons* 47
II. Voyageuse sans bagage : la poésie et l'univers imaginaire des *Aġānī* 91
III. *Šukr al-kāfir* : la notice de Ḥassān et Ǧabala ibn al-Ayham 137
DEUXIEME PARTIE : ENTENDRE ET OBEIR 171
I. *Taḥsīn al-šiʿr* : la défense du chant (*ġinā'*) dans le *Kitāb al-Aġānī* 175
II. Isḥāq al-Mawṣilī et la haine du chant 215
TROISIEME PARTIE : LE PARTI PRIS DE LA POESIE 241
I. Le lieu de l'abus : poésie et *taḫyīl* chez ʿAbd al-Qāhir al-Ǧurǧānī 245
II. Une sentence aveugle 273
III. L'amour, entre fiction et transgression 299
IV. Mauvaises langues : la menace du *hiǧā'* dans la littérature arabe médiévale 341
Conclusion 373
Bibliographie 387
Table des matières 405

Translittération et abréviations

Le système de translittération adopté dans le présent travail est celui de la revue *Arabica*.

Nous emploierons par commodité les abréviations suivantes :

KA pour Abū l-Faraǧ ʿAlī b. al-Ḥusayn al-Iṣfahānī, *Kitāb al-Aġānī*, al-Hay'a l-miṣriyya l-ʿāmma li-l-kutub, Le Caire, 2010 (24 vol.)

***EI*^{1}**, ***EI*^{2}**, ***EI*^{3}** pour *L'encyclopédie de l'islam* (1ère, 2ème ou 3ème édition).

Cor *:* pour le Coran, suivi du numéro de la sourate et de son titre en arabe entre parenthèse, puis du numéro du verset. Par exemple, pour le verset 226 de la sourate « Les poètes » :

Cor, 26 (*al-Šuʿarā'*), 226.

HLA pour Régis Blachère, *Histoire de la littérature arabe*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1952-1966 (3 vol.).

فَقَدْ صَارُوا أَحَادِيثَ بِرَفْعِ القَوْلِ والخَفْضِ

Les voilà devenus des récits mémorables,

rappelés à voix haute, racontés à voix basse.[1]

[1] *KA*, III, p. 89.

Introduction
Le choix du livre

> حُكِيَ عن الصاحب بن عَبَّاد أنه كان في أسفاره وتنقُّلاته يستصحب حِمْلَ ثلاثين جَمَلاً مِن كُتُب الأدب ليطالعها، فلمّا وصل إليه كتابُ الأغاني لم يكُنْ بعد ذلك يَستصحب سِوَاه، استغناءً به عنها.
>
> On rapporte qu'al-Ṣāḥib ibn ʿAbbād, dans ses voyages et ses déplacements, emportaient ses livres d'*adab* chargés sur trente chameaux ; mais dès lors qu'il reçut le *Livre des chansons*, il n'emportait plus avec lui que ce livre, car il lui permettait de se passer de tous les autres. [2]

Cette anecdote, tirée de la notice qu'Ibn Ḫallikān (m. 1282) consacre à Abū l-Faraǧ al-Iṣfahānī (m. 967) dans son dictionnaire biographique *Wafayāt al-aʿyān*, vise à illustrer l'importance du *Kitāb al-Aġānī* en montrant le grand cas qu'en faisait al-Ṣāḥib ibn ʿAbbād, célèbre lettré et ministre des émirs buyides. Celui-ci, paraît-il, se passait (*yastaġnī*), au moyen de ce livre (*bi-hi*), des autres livres (*ʿan-hā*). Qu'y a-t-il donc, dans le choix de ce livre par Ibn ʿAbbād, d'exemplaire ? Et qu'y a-t-il, dans le choix d'Iṣfahānī (la matière choisie du livre), qui lui permettrait de tenir lieu de tous les autres livres (*yustaġnā bi-hi ʿan-hā, yuġnī ʿan-hā, yakfī-hā*) ? Avant d'éclairer la question du statut de cet ouvrage, à quoi le présent travail se propose de contribuer, telle anecdote l'érige en énigme aux yeux d'un lecteur attentif – et sans doute quelque peu joueur : voilà un livre qui vaut (au moins) trente fois la charge de livres qu'un chameau peut transporter ; que doit donc être un tel livre ? On verra qu'à bien suivre les fils qui traversent ce petit texte, en s'arrêtant sur les difficultés qu'il pose, en se demandant à quelles conditions et de quoi il est exemplaire, nous serons rapidement conduits au nœud du problème qui est l'objet du présent travail, à savoir les rapports entre éthique et poésie dans le *Kitāb al-Aġānī*, rapports qui engagent le statut même du livre.

[2] Ibn Ḫallikān, *Wafayāt al-Aʿyān*, Beyrouth, Dār Ṣādir, 1978, III, p. 307-308 (n°440).

Cette anecdote vient étayer l'affirmation d'Ibn Ḫallikān selon laquelle « tous conviennent que [ce livre] est sans pareil dans son domaine » (*waqaʿa l-ittifāq ʿalā anna-hu lam yuʿmal fī bābi-hi miṯlu-hu*)[3]. En matière d'*adab*, rien de moins, aussi large et indéterminée que puisse être cette culture – ce savoir et ce savoir-vivre – attendue de l'homme cultivé amené à évoluer dans l'entourage des puissants, le *Kitāb al-Aġānī* serait, d'un avis unanime, « sans pareil » (*laysa fī bāb al-adab miṯlu-hu*). Non pas au sens où il serait unique en son genre, ou qu'aucun autre livre d'*adab* ne lui ressemblerait, mais au sens où il serait le meilleur, où il surpasserait tous les autres livres du même genre. C'est ce qu'affirme aussi Ibn Ḫaldūn (m. 1406), près de deux siècles plus tard, en des termes très proches : « En la matière, dit-il à propos du *Kitāb al-Aġānī*, aucun autre ne l'égale » (*lā yuʿdal bi-hi kitāb fī ḏālik*)[4] ; plus précisément : on ne peut lui opposer aucun autre livre, comme son pendant ou son équivalent (*ʿidl*)[5]. De l'avis d'Ibn Ḫaldūn, donc, pas un livre ne peut être mis en balance avec le *Kitāb al-Aġānī* (*lā yuʿdal bi-hi kitāb*) ; à côté de lui, pas un livre « ne fait le poids ». Pas *un* livre, mais peut-être alors trente fois la charge de livres qu'un chameau peut transporter ?

Sans préjuger du caractère réel ou fictif de l'anecdote, on peut dire que son exemplarité tient d'abord à ceci, que cette « charge répartie sur trente chameaux » (*ḥiml ṯalāṯīn ǧamalan*) laisse parfaitement indéterminé le nombre de livres à quoi le *Kitāb al-Aġānī* se substitue. Parler de cette grande quantité de livres comme d'une charge, un poids ou un fardeau (*ḥiml, ṯiqal, ʿibʾ*) est une manière de ne pas les dénombrer et de ne pas les nommer : fondus en une masse, ces livres valent par leur poids et sont interchangeables. Dès lors, le *Kitāb al-Aġānī* tiendrait lieu d'une quantité innombrable, indéterminée et donc infinie de livres. Ce livre impondérable, qui équivaut à une masse indéterminable – sinon infinie – de livres et qui libère le voyageur de sa charge, fait donc figure de condensé de l'*adab*.

À cet égard, la situation choisie pour illustrer l'importance de l'ouvrage, à savoir le voyage (non seulement le voyage, mais « les voyages et les déplacements », *al-asfār wa-l-tanaqqulāt*, soit le voyage dans sa répétition éprouvante et contrainte – voyages qui sont les impondérables de la fonction de ministre –, multiplication des voyages qui alourdit d'autant la charge transportée), la situation du voyage, donc, n'est pas indifférente. Le voyage est la situation par excellence dans laquelle on n'emporte que le nécessaire ou l'indispensable (*mā lā*

---

[3] *Ibid*.
[4] Ibn Ḫaldūn, *Al-Muqaddima*, Dār al-ǧīl, Beyrouth, [sd.], p. 613.
[55] Le terme de *ʿidl*, synonyme de *miṯl* (équivalent, semblable), signifie littéralement le contrepoids : la moitié d'une charge répartie de part et d'autre du dos d'un chameau (*niṣfu l-ḥiml, yakūn ʿala aḥad ǧanbay al-baʿīr*), ou la personne qui prend place dans la litière pour contrebalancer le poids d'une autre (*yaʿdilu-hu, yuʿādilu-hu fī l-maḥmil*).

yuġnā ʿan-hu), ou plutôt, c'est à l'épreuve du voyage que se révèle le nécessaire ou l'essentiel[6] : voyage après voyage, Ibn ʿAbbād n'emportera plus que ce livre (*lā yastaṣḥib siwā-hu*) – chaque voyage confirmant le *Kitāb al-Aġānī* dans son statut, littéral et figuré, de *viatique* de l'*adīb.*

Ce condensé ou ce viatique qui dispense d'emporter avec soi toute la littérature d'*adab*, qui tient lieu d'une quantité indéterminée de livres, a pourtant une matière bien déterminée : il se compose de biographies des poètes et chanteurs du VIe au IXe siècle, contenant des extraits de leurs poèmes et des récits en prose narrant les circonstances dans lesquelles ces poèmes et chansons ont été « dits », composés, cités ou chantés. Néanmoins, si l'on s'en tient au projet du compilateur, la matière de ce livre qui tiendrait lieu d'une infinité de livres, paraît bien elle-même *infinie* :

وإنما المغزى في [الكتاب] ما ضُمِّنَه مِن ذِكر الأغاني بأخبارها[7]

Le but de ce livre, dit-il, est « d'évoquer les chansons et les récits qui s'y rapportent ». Si la première partie de l'ouvrage est basée sur la liste des cent chansons choisies pour Hārūn al-Rašīd par Ibrāhīm al-Mawṣilī, Ibn Ǧāmiʿ et Fulayḥ (remaniée par Isḥāq al-Mawṣilī pour al-Wāṯiq[8]) et la deuxième partie sur les chansons des califes et de leurs descendants, la troisième partie en revanche est un libre choix du compilateur : tant qu'il y avait des chansons à choisir, le livre pouvait se poursuivre indéfiniment. L'ouvrage est d'ailleurs littéralement *infini* (non-fini) : Iṣfahānī, qui y aurait travaillé cinquante ans[9], le laisse inachevé. La finitude de l'œuvre tient à la mort de son auteur, donc à la circonstance la plus extérieure qui soit, la plus étrangère à l'économie interne du livre – qui aurait peut-être trouvé son terme, « mais le sort du livre ne l'a pas voulu : le destin matériel de la chose écrite a ses perspicacités », comme l'écrivait Julien Gracq d'un tout autre livre, dont l'inachèvement rejoignait tout aussi opportunément la vocation infinie du projet de son auteur[10].

Que ce condensé de l'*adab* ou ce viatique de l'*adīb* ne soit pas un traité d'*adab* (comme *Al-Adab al-kabīr* par exemple) ou une anthologie didactique plus restreinte et plus explicitement destinée au bon gouvernement de soi et des autres (telle *ʿUyūn al-aḫbār*), en somme un ouvrage plus *pratique*, peut étonner, étant donné le protagoniste de cette anecdote.

---

[6] Voir les nombreux adages et expressions idiomatiques fondées en arabe sur l'idée du voyage comme épreuve révélatrice : *al-safar mīzān al-qawm ; al-safar mīzān al-aḫlāq ; al-rafīq qabla l-ṭarīq ; ḫayr al-zād al-taqwā…*
[7] *KA*, I, p. 4.
[8] Sélection publiée par Isḥāq dans son *Kitāb iḫtiyār min al-Aġānī li-l-Wāṯiq*, considéré comme perdu, mais évoqué notamment par Ibn al-Nadīm dans *Al-Fihrist*, éd. Muḥammad Riḍā Tağaddud, Le Caire, 1970, p. 157.
[9] Ibn Ḫallikān, *op. cit.*, p. 307.
[10] En l'occurrence, la *Comédie humaine*. Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Éditions Corti, 1980, p. 57.

Comme nous l'avons signalé, Ibn ʿAbbād est une figure exemplaire de l'*adīb*[11], un célèbre mécène et homme de lettres, mais surtout un ministre de premier plan dont l'efficacité (*kifāya*) hyperbolique lui attira le surnom de « *Kāfī l-kufāt* »[12], équivalent en quelque sorte de « premier ministre »[13]. Si l'on tient compte du fait qu'une célèbre définition de l'*adab* dit qu'il consiste dans « le fait de prendre un peu de chaque science » (*al-aḫḏ min kull šay' bi-ṭaraf*)[14], c'est-à-dire de prendre la part de chaque science qui dispense de maîtriser parfaitement ces sciences (*yakfī-ka, yuġnī-ka ʿan al-iḥāṭa bi-l-ʿilm*), alors le *Kitāb al-Aġānī* est un livre qui dispense des livres qui ont pour finalité de transmettre cette « part » des sciences qui dispenserait de connaître parfaitement toutes les sciences : il s'agit donc également d'un *kāfī l-kufāt*. L'anecdote d'Ibn Ḫallikān nous montre un « *kāfī l-kufāt* » (un ministre qui dispense des ministres) faisant du *Kitāb al-Aġānī* un « *kāfī l-kufāt* » (un livre d'*adab*, qui dispense des livres d'*adab*)[15].

Le choix du livre par Ibn ʿAbbād a évidemment une valeur paradigmatique : elle illustre certes l'utilité ou l'efficacité (*kifāya*) du *Kitāb al-Aġānī* comme condensé de l'*adab*, mais à quelles conditions ce choix est-il exemplaire ? Trois questions nous importent ici : pourquoi un ministre, s'il n'avait qu'un livre à prendre avec lui, choisirait une compilation des vies des poètes et chanteurs ? Et d'ailleurs, quel besoin a-t-il d'avoir toujours un livre avec lui ? Mais encore, pourquoi un ministre ? S'il nous a paru approprié d'ouvrir notre propos par cette anecdote, telle que la cite Ibn Ḫallikān, c'est qu'elle vise à dire quelque chose du statut du *Kitāb al-Aġānī*, et qu'elle le fait d'une manière propre à nous alerter sur l'étrangeté de cette littérature, qui se distingue ici de ce que nous appelons aujourd'hui « littérature » par certaines spécificités directement liées à la question de fond de cette thèse.

Premièrement, pourquoi un ministre ? Le privilège dont jouit l'ouvrage aux yeux précisément d'un ministre illustre le rapport historique et revendiqué de la littérature d'*adab* au pouvoir : elle s'adresse avant tout à une élite au pouvoir, ou évoluant dans l'entourage des puissants et amenée à remplir auprès d'eux des fonctions politiques ou administratives. Si Ibn Ḫallikān fait de la substitution du *Kitāb al-Aġānī* à tous les autres livres l'illustration de son

---

[11] « Le prodige de son temps et la merveille de son époque », dit de lui Ibn Ḫallikān, avant de citer al-Ṯaʿālibī à qui « les mots manquent pour donner une idée de son élévation dans la science et l'*adab* ». Ibn Ḫallikān, *op. cit.*, I, p. 228 (n°96) ; et Abū Manṣūr al-Ṯaʿālibī, *Yatīmat al-dahr*, Beyrouth, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, 1983, III, p. 225.
[12] Ibn al-Aṯīr, *Al-Kāmil fī l-tārīḫ*, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, Beyrouth, 1987, VII, p. 434 ; Yāqūt al-Ḥamawī, *Muʿǧam al-udabā'*, éd. Iḥsān ʿAbbās, Beyrouth, Dār al-Ġarb al-islāmī, II, p. 662 (n°242).
[13] Littéralement : *celui qui dispense de ceux qui dispensent (yakfī-ka llaḏīna yakfūna-ka*), celui qui tient lieu des *kufāt*, ceux sur lesquels on peut s'appuyer en leur déléguant une tâche, qui s'en chargent et, ce faisant, dispensent leur maître de s'en charger lui-même.
[14] Ibn Ḫaldūn, *op. cit.*, p. 612. Il s'agit d'un lieu commun de la littérature classique.
[15] Toutefois Ibn Ḫallikān ne mentionne pas son surnom de « *kāfī l-kufāt* » dans sa notice.

importance et de son statut, tel ne pourrait pas être le cas en littérature moderne. Pourrait-on dire : « Dès lors qu'il reçut *Les Rougon-Macquart*, Clémenceau se passa, dans ses voyages, de tout autre livre », pour souligner avec la même évidence la culture de cet homme d'État et la prééminence de ce livre ? Sans doute pas, pour toutes sortes de raisons, mais d'abord pour une raison ayant trait à la finalité assignée à (sinon revendiquée par) chacune des deux littératures considérées. Si le *Kitāb al-Aġānī* tient lieu des autres livres, de tous les autres livres d'*adab*, cela implique qu'il sert la même finalité, mieux que les autres, ou aussi bien que tous ces autres livres réunis. Cette finalité doit donc être extérieure aux livres : il s'agit d'abord de transmettre une certaine culture, l'*adab*, qui permet de se faire valoir dans l'élite et auprès des puissants. La littérature d'*adab*, de la plus « sérieuse » et didactique à la plus « plaisante » et apparemment la plus aimable pour elle-même, s'inscrit massivement dans une finalité pratique et éthique[16] ; globalement, elle se présente avant tout comme une littérature d'édification culturelle et morale où toute œuvre, pour être recevable, se présente explicitement ou se légitime implicitement comme œuvre de savoir (*ʿilm* au sens large, *adab*) à l'usage de l'élite. En littérature moderne, en revanche, notre conception de la littérature est déterminée essentiellement par ce que Philippe Roussin et Jean-Marie Schaeffer nomment, à la suite de Tzvetan Todorov, le « paradigme romantique »[17] : l'œuvre littéraire s'offre avant tout au jugement esthétique et non au jugement pratique, éthique ou moral. Elle est l'expression *singulière* (plus ou moins belle, plus ou moins réussie, mais irremplaçable) d'une subjectivité, l'auteur, dont le garant est le style. La critique moderne affirme ainsi massivement l'autotélie de l'œuvre d'art et de l'œuvre littéraire : celle-ci a essentiellement sa fin en elle-même[18] ; elle se prend elle-même pour objet ; l'écriture qui relève de l'art est déterminée comme écriture « intransitive », qui vise essentiellement à la maîtrise d'elle-même[19]. Remplacer de nos jours une œuvre littéraire par une autre n'aurait pas de sens, car cela reviendrait à remplacer un objet autonome par un autre objet autonome, ce qui ne peut signifier en aucun cas remplacer un livre par un autre servant mieux la même fin, comme on le ferait d'un manuel. Si on peut imaginer qu'un livre (une œuvre littéraire) nous tienne lieu aujourd'hui de beaucoup d'autres, ce qui est peut-être au fond

[16] Katia Zakharia, « Genèse et évolution de la prose littéraire : du *kātib* à l'*adīb* », dans T. Bianquis, P. Guichard, M. Tillier (dir.), *Les débuts du monde musulman*, p. 317-319 et 324 ; André Miquel, *La littérature arabe*, Quadrige/PUF, Grands textes, Paris, 1969, p. 60-63.
[17] Voir Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, éditions du Seuil, Points, Paris, 1972-1995, p. 89.
[18] Généralisation d'une conception kantienne du jugement esthétique, dont l'essence est le sentiment du beau comme finalité sans fin. Voir aussi : Tzvetan Todorov, « La crise romantique », dans *Théories du symbole*, éditions du Seuil, Points, Paris, 1977.
[19] Roland Barthes, « Écrivains et écrivants », dans *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Points, Paris, 1964, p. 154.

toujours le cas, ce sera dans un sens tout différent du sens visé par Ibn Ḫallikān dans l'anecdote qu'il convoque.

Deuxièmement, si l'on réfléchit aux conditions de l'exemplarité de ce choix du livre par Ibn ʿAbbād, on est conduit à situer la question du statut du *Kitāb al-Aġānī* dans la question plus large du statut de la littérature d'*adab*, question qui se présente ici sous la forme du rapport que ses destinataires entretiennent avec cette littérature. Un *adīb* exemplaire et un ministre efficace, s'il n'avait qu'un seul livre à prendre avec lui, choisirait donc le *Kitāb al-Aġānī* ? Ce choix *d'un* livre pourrait faire penser à cette question récurrente des interviews d'écrivains dans nos journaux actuels : « Si vous ne deviez emporter *qu'un* livre sur une île déserte, lequel serait-ce ? Si vous n'aviez *qu'un* livre à conseiller, lequel serait-ce ? » Il n'est pas sûr toutefois que ce qui se joue dans l'anecdote qui nous occupe soit du même ordre. Le récit suggère plutôt qu'un *adīb* exemplaire, s'il avait *de nombreux* livres (toute une bibliothèque, voire toute la littérature) à transporter avec lui, ne prendrait *que ce* livre. On ne peut donc comprendre la portée paradigmatique de l'élection de ce livre par Ibn ʿAbbād en faisant l'économie de la question : pourquoi voyager avec sa bibliothèque ? L'anecdote illustre certes l'utilité ou l'efficacité de ce viatique, mais, avant même de s'interroger sur sa nature, reste la question de la nécessité du viatique : quel besoin d'emporter des livres – et tant de livres ? Ne peut-on, le temps d'un voyage, s'en séparer, d'autant plus facilement qu'on est un *adīb* exemplaire ? On pourrait en effet lire dans cette anecdote le fétichisme ou l'amour déraisonnable du personnage pour ces livres, qu'il ne veut quitter dans aucune circonstance malgré la difficulté de leur transport. Pour que l'exemplarité ait un sens, il faut donc que ces livres soient eux-mêmes indispensables : avant le *Kitāb al-Aġānī*, ces livres d'*adab* seraient eux-mêmes le nécessaire, l'essentiel et l'indispensable – la figure encombrante, massive et incommode du viatique avant le viatique, de ce qu'il est impératif d'emporter, de ce en quoi le viatique (provision et réserve) est lui-même déjà en réserve. Ce qu'il y avait d'essentiel dans ces livres, c'était déjà les *Aġānī*, avant les *Aġānī* : l'ouvrage d'Iṣfahānī vient recueillir et donner une forme à cet essentiel auparavant diffus dans la masse de la littérature d'*adab* ; il serait l'agglomérat de ce qui reste indispensable (*lā yustaġnā ʿan-hu*) pour tenir lieu de la littérature (*yakfī, yuġnī ʿan, yustaġnā bi-hi ʿan kutub al-adab*), c'est-à-dire pour dispenser à la fois des livres et de leur absence ou de leur perte : si toute la littérature d'*adab* était perdue, sauf ce livre, alors elle serait sauvée. Néanmoins, on pourrait aussi y voir l'inculture inquiète de ce lettré incapable de se séparer de ses références : un *adīb* exemplaire n'aurait-il pas en tête ces livres prétendument si essentiels ? n'aurait-il rien retenu de sa lecture, pour ne pouvoir s'en séparer le temps d'un voyage ? Cette question faussement naïve met en évidence ceci que, pour que l'exemplarité du choix du livre

ait un sens, il faut aussi que la fréquentation ou la compagnie des livres soit constitutive de l'*adab*, c'est-à-dire qu'elle ne soit pas qu'un moyen d'acquérir l'*adab* comme une somme de connaissances diverses qui, une fois acquise, laisserait l'*adīb* accompli exempté de lecture, affranchi de la compagnie des livres – fût-ce le temps d'un voyage. Et puisque, à bien suivre Ibn Ḫallikān, ce qu'il y a ici d'indispensable dans la compagnie des livres est le *Kitāb al-Aġānī*, il faudrait se demander si l'anecdote n'est pas exemplaire de ce à quoi l'*adīb* doit toujours avoir affaire dans la littérature d'*adab*, et qui n'est pas réductible à son utilité ou épuisable dans sa finalité, qui reste inassimilable – et prend, pour cette raison, la figure du compagnon.

Car c'est de compagnie (*ṣuḥba*, *ṣaḥāba*) que cette anecdote semble essentiellement nous parler : le choix du livre s'énonce comme le choix d'un compagnon. Ce ministre qu'on appelle al-Ṣāḥib se fait un compagnon (*yastaṣḥib*) exclusif d'un livre dont la compagnie (*ṣuḥba*) est essentielle, puisqu'elle tient lieu de toute une littérature qui s'adresse à ceux qui entourent les gouvernants (*ṣaḥāba*). Le livre et son (é)lecteur ont ici en commun la figure du compagnon (*ṣāḥib*), le compagnon comme figure (*maǧāz*). Quand le récit nous dit qu'Ibn ʿAbbād « emportait avec lui » (*yastaṣḥib*) une charge de livres, puis n'emporta plus que le *Kitāb al-Aġānī* (*lam yastaṣḥib siwā-hu*), il nous dit littéralement qu'Ibn ʿAbbād se faisait *accompagner* de, prenait pour *compagnon* (*ṣāḥib*) le livre. Le contexte du voyage autorise à réactiver le sens étymologique de ce verbe atténué par l'usage. Le lieu commun qui fait du voyage la situation typique de la solitude (*waḥša, ġurba*), dans laquelle le voyageur est privé de ceux qui lui tiennent compagnie (*ǧulasā', ʿušarā', unasā', etc.*), fait écho à cet autre lieu commun de la littérature médiévale qui fait du livre (et singulièrement du livre d'*adab*) le meilleur des compagnons, qui tient lieu du compagnon mieux que le compagnon : un compagnon qui ne fait jamais défaut quand tous les autres font défaut[20], et qui accumule toutes sortes d'attributs contradictoires, en principe exclusifs les uns des autres[21], comme ce doit être le cas du secrétaire ou du ministre comme *kāfī*[22]. Le surnom d'« al-Ṣāḥib » ibn ʿAbbād viendrait du fait qu'il aurait effectivement été le compagnon de tel ou tel personnage[23], mais il lui devint un nom propre (non plus littéral) quand il prit le poste de ministre (*baqiya ʿalaman ʿalay-hi*)[24], et resta après lui un titre associé à cette charge. Le livre et le ministre sont ici deux « *ṣāḥib* », d'autant plus

[20] Voir al-Ǧāḥiẓ, *Kitāb al-Ḥaywān*, p. 38. « Quel excellent compagnon dans les moments de solitude, quelle excellente connaissance en pays étranger ! » (*niʿma l-anīs li-sāʿat al-waḥda wa-niʿma l-maʿrifa bi-bilād al-ġurba*).
[21] *Ibid*., p. 39. « Qui donc t'est à la fois un moraliste divertissant (*wa-man la-ka bi-wāʿiẓin mulhin*), un censeur poussant à la faute (*wa-zāǧirin muġrin*), un ascète débauché (*nāsik fātik*), un parleur muet (*nāṭiq aḫras*), un froid chaud (*bārid ḥārr*) ? »
[22] Hachem Foda, « La langue de l'adab », dans Floréal Sanagustin (dir.) *Paroles, signes, mythes, mélanges offerts à Jamel Eddin Bencheikh*, Institut français d'études arabes de Damas, 2001, p. 161-162.
[23] Ibn al-ʿUmayd ou Mu'ayyid al-Dawla d'après Ibn Ḫallikān, *op. cit*., I, p. 229 (n°96).
[24] *Ibid*.

authentiques (d'autant plus fidèles à l'essence de la *ṣuḥba* ou de la *ṣaḥāba*) qu'aucun d'eux n'est littéralement un *ṣāḥib* ; c'est leur efficacité (*kifāya*) respective ou leur statut d'indispensable qui fait d'eux des compagnons superlatifs : rien n'accompagne (*yaṣḥab, yulāzim*) plus nécessairement quelqu'un ou quelque chose, que l'indispensable. Ibn ʿAbbād est « *Le* compagnon » indispensable de tout souverain ; et le propos de l'anecdote est d'affirmer que le *Kitāb al-Aġānī* est le compagnon indispensable de tout *adīb*. Or, l'indispensable, ce dont on ne peut se séparer, ce qu'il faut avoir avec soi, c'est précisément ce dont on est irrémédiablement séparé, qu'on doit d'autant plus avoir avec soi qu'on ne peut se l'assimiler, s'attribuer ses qualités pour s'affranchir de sa compagnie.

Si donc l'*adīb* exemplaire ne peut se passer de la compagnie du *Kitāb al-Aġānī*, si ce livre est le condensé non condensable ou le résumé non résumable de l'*adab*, c'est que son contenu n'est pas assimilable, au sens où l'on pourrait l'absorber, se l'approprier (comme une maxime à appliquer, des récits à savoir, des poèmes à retenir) de telle sorte qu'on serait affranchi de sa lecture, qu'on pourrait épuiser l'utilité du livre – qu'il s'épuiserait dans sa lecture, vers une fin (et une finalité) déterminée. Ibn Ḫallikān nous dit qu'Ibn ʿAbbād se déplaçait toujours avec une immense charge de livres d'*adab* « pour les lire » (*li-yuṭāliʿa-hā*). En revanche, du *Kitāb al-Aġānī*, nous ne savons ce qu'il fait, sauf qu'il s'en fait accompagner et qu'il lui tient lieu des autres livres. Nous ne doutons pas que ce soit toujours pour le lire, mais étant donné ce que nous avons dit jusqu'ici, il faut noter qu'un livre qui serait authentiquement un compagnon ne s'offre plus tant à la lecture à proprement parler, qu'à la fréquentation (*muǧālasa, muʿāšara, muḫālaṭa*, etc.).

Troisièmement, ce *Kitāb al-Aġānī* qui a pris pour nous, dans cette anecdote, la figure du condensé de l'*adab*, du viatique de l'*adīb*, du *kāfī l-kufāt* parmi les livres, du *ṣāḥib al-Ṣāḥib*, que contient-il ? Pour l'essentiel, des biographies des poètes et des chanteurs. Qu'y a-t-il donc d'indispensable, pour l'*adīb* et le ministre, dans la compagnie des poètes et des chanteurs, ou dans le récit de leur vie ? Pourquoi rechercher (et entretenir) la société des poètes ?

Éthique et poésie dans le *Kitāb al-Aġānī*

L'anecdote d'Ibn Ḫallikān est l'expression particulièrement énergique d'une opinion largement répandue chez les lettrés médiévaux. Pendant des siècles, et probablement dès le milieu du Xe siècle[25], le *Kitāb al-Aġānī* a été considéré comme une œuvre majeure de la littérature d'*adab*. Comme nous l'avons signalé, Ibn Ḫaldūn est également connu pour reconnaître à cet ouvrage une importance comparable à celle que lui donne l'auteur des *Wafayāt*. Dans sa *Muqaddima*, après avoir cité, ainsi que l'enseignaient ses maîtres, les quatre livres qui sont les piliers de l'*adab*, ou la souche de la littérature d'*adab* (dont tous les autres livres ne seraient que des branches)[26], Ibn Ḫaldūn cite en plus le *Kitāb al-Aġānī*, en affirmant dans une exclamation enthousiaste : « Ce livre, par ma vie, est le recueil des Arabes » (*inna-hu la-ʿamrī dīwān al-ʿArab*)[27], mais encore :

هو الغاية التي يَسمُو إليها الأديب ويَقِفُ عندها — وأَنَّى له بها؟

> Il est l'idéal vers lequel tend l'*adīb*, au-delà duquel on ne peut s'élever – et d'ailleurs, est-il seulement possible d'y parvenir ?[28]

L'éloge d'Ibn Ḫaldūn est quelque peu énigmatique : veut-il dire parler de l'*adīb* comme lecteur (ce qui ferait des *Aġānī* la culture idéale d'un *adīb* exemplaire, couchée sur papier) ou de l'*adīb* comme compilateur (ce qui ferait des *Aġānī* le modèle par excellence du livre d'*adab*) ? Quoi qu'il en soit, ici encore, comme dans l'anecdote d'Ibn ʿAbbād, le *Kitāb al-Aġānī* fait figure du livre idéal (*ġāyat al-adīb*).

Pourtant, si la littérature d'*adab* est cette littérature qui vise à la formation de l'*adīb* en lui faisant acquérir l'essentiel de la culture générale et morale, cette littérature déterminée avant tout par sa finalité éthique puisqu'elle vise à enseigner à l'*adīb* ce qu'il *se doit* de savoir pour agir comme il convient, comment comprendre que cette œuvre majeure qu'est le *Kitāb al-Aġānī*, qui a pu faire figure, dans l'histoire de cette littérature, de livre idéal ou de modèle du genre, fasse une place si importante à des récits qui mettent au défi l'éthique ?

L'ouvrage accorde en effet une place primordiale à des poètes des plus immoraux, comme ils en témoignent eux-mêmes, tel al-Farazdaq, qui peut dire de lui-même :

وَكُنتَ إذا حَلَلْتَ بِدارِ قَومٍ رَحَلتَ بِخِزْيَةٍ وتَرَكتَ عَارَا

Chaque fois que tu t'arrêtes chez des gens,

[25] *KA*, I, p. 33-36.
[26] Ibn Ḫaldūn, *op. cit.*, p. 612.
[27] *Ibid.*, p. 613.
[28] *Ibid.*

tu les quittes chargé d'opprobre et allégé d'une infâmie.[29]

ou encore ʿUmar ibn Abī Rabīʿa, dont Ibn Abī ʿAtīq, arrière-petit-fils du calife Abū Bakr et ami du poète, dit de sa poésie – pour la vanter, de surcroît – :

وما عُصِيَ اللهُ جلّ وعزّ بشِعرٍ أكثرَ مما عُصِيَ بشعر عمر بن أبي ربيعة.

Jamais poésie ne fut plus rebelle à Dieu Tout-Puissant que la poésie de ʿUmar ibn Abī Rabīʿa.[30]

Ces deux noms d'al-Farazdaq et de ʿUmar sont choisis à dessein : leurs notices sont les deux notices de poètes les plus importantes du livres[31]. On pourrait ainsi épuiser les pages du présent travail à énumérer les témoignages de l'immoralité de nombre de figures, récits ou poèmes qui y sont conservés – d'autres s'y sont d'ailleurs employés[32].

La première partie de l'introduction au *Kitāb al-Aġānī*, qui n'est manifestement pas d'Iṣfahānī mais d'un *adīb* ou un copiste anonyme[33], inscrit explicitement l'ouvrage dans la finalité classique de la littérature d'*adab*, qui vise à la formation des lettrés, en indiquant que cet ouvrage se propose de livrer au lecteur ces poèmes et récits (*aḫbār*) :

(...) التي تَحمُل بالمتأدّبين معرفتُها وتَحْتاج الأَحداثُ إلى دِراستها ولا يَرتفع مَن فَوْقَهم مِن الكُهُول عن الاقتباس منها.

que les lettrés se doivent de connaître, les jeunes gens d'étudier, et où les hommes mûrs, leurs aînés, ne laissent pas de puiser quelque exemple.[34]

Que la connaissance de ces récits et poèmes qui composent le livre « siée aux lettrés » (*tağmulu bi-him maʿrifatu-hā*), du verbe *ğamula yağmul bi-fulān* (seoir, convenir, voire s'imposer à quelqu'un) par opposition à *qabuḥa yaqbuḥ bi-hi* (déshonorer, souiller, déparer), signale déjà

---

[29] *KA*, XXI, p. 363. Le récit montre le poète deviner ce vers, que Ğarīr lui adressera effectivement par la suite.

[30] *KA*, I, p. 113 ; *cf*. I, p. 80 : *Mā ʿuṣiya llāhu kama ʿuṣiya bi-šiʿr ʿUmar ibn Abī Rabīʿa*.

[31] La notice d'al-Farazdaq occupe 130 pages (*KA*, XXI, p. 275-404) et celle de ʿUmar ibn Abī Rabīʿa occupe près de 200 pages (*KA*, I, p. 66-256). Cela, alors que la taille moyenne des notices dans notre édition de référence (al-Hay'a l-miṣriyya) avoisine les 17 pages.

[32] Il existe toute une littérature contemporaine consacrée à la dénonciation et à la condamnation religieuse et morale de la littérature d'*adab*. Parmi ces ouvrages, deux essais consacrés spécialement au *Kitāb al-Aġānī* (ainsi qu'à *Murūğ al-ḏahab* pour le second) nous paraissent mériter d'être cités, d'abord parce qu'ils sont le fait de lettrés et d'universitaires, et surtout parce qu'en dépit de leur motivation moralisatrice et leur approche souvent anachronique, leur enquête à charge les conduit à poser des questions et relever des thèmes intéressants pour le présent travail : Walīd al-Aʿẓamī, *Al-Sayf al-yamānī fī naḥr al-Aṣfahānī ṣāḥib al-Aġānī*, Dār al-Wafā', Mansourah, 1977 ; et Yūsuf Ṭāriq al-Samarrā'ī, *Al-Īhām : Qirā'a fī manhağiyyat* al-Aġānī *wa*-Murūğ al-ḏahab, Al-Dār al-aṯariyya li-l-ṭibāʿa wa-l-našr, Amman, 2012.

[33] Dāwud Sallūm suggère qu'il pourrait s'agir de Yāqūt, dont on sait qu'il copia de sa main un exemplaire des *Aġānī*. Dāwud Sallūm, *Kitāb al-Aġānī wa-manhağ mu'allifi-hi*, Bagdad, Maktabat al-Nahḍa al-ʿarabiyya, 1969, p. 28.

[34] *KA*, I, p. 2.

que cette matière s'impose au lettré comme ce qu'il est de son devoir de connaître, et que l'on doit pouvoir attendre de lui. Mais c'est le terme d'*iqtibās* qui mérite surtout un commentaire, car c'est lui qui exprime ici le rapport de l'*adīb* accompli à cette matière à laquelle il ne cesse de se rapporter, alors même qu'il n'a plus *besoin* de l'étudier comme les jeunes gens (*al-aḥdāṯ*).

Le mot d'*iqtibās* (littéralement : allumer son feu ou son tison, *qabas*, au foyer d'un autre)[35] est ici employé dans son sens métaphorique le plus général, « rechercher ou tirer profit du savoir d'un autre », par référence à l'analogie courante de la sagesse ou du savoir (*ʿilm*) à la lumière (*nūr*, parfois explicitement employé avec le verbe, par exemple : *iqtabasa min nūr ray'i-hi*) ; le verbe peut donc se dire non seulement du savoir mais du jugement, de la sagesse, de l'expérience (*yuqtabas min ʿilm fulān wa-min ray'ihi wa-min ḥikmatihi wa-min taǧribatihi*). Dans ce contexte d'introduction à un ouvrage d'*adab*, l'on pourrait donc gloser « *al-iqtibās min-hā* » par « chercher (dans ces récits et poèmes) quelque instruction profitable ou exemple édifiant ». L'emploi de cette expression évoque une conception célèbre selon laquelle « l'*adab* est la raison des autres, dont tu augmentes ta propre raison »[36]. On retrouve ailleurs, dans diverses formulations, cette conception de l'*adab* qui l'assimile au fait de prendre conseil auprès d'autrui au sens le plus large (*mašūra*, *istišāra*, comme paradigme de l'*iʿtibār*, *ittiʿāẓ*, *etc.*), par exemple chez Tawḥīdī qui énonce comme une maxime : « Qui est sans expérience consulte l'homme expérimenté » (*man lā taǧribata la-hu yaqtabis mimman la-hu taǧriba*)[37]. Les récits et poèmes que contient le livre et qu'il convient de connaître sont donc, en dernier lieu, au service d'une finalité pratique et éthique : l'*adīb* y recherche quelque exemple qui aide à déterminer un choix, à appuyer un argument, à distinguer ce qu'il convient ou non de faire. Celui qui puise (*yaqtabis*) dans la raison d'un autre, dit Tawḥīdī, développe les dons qu'il a reçus de la nature, sinon, il reste embarrassé et interdit, incapable d'arrêter une décision et condamné à agir au hasard (*baqiya ḥayrāna wa-mutahawwiran*)[38]. Qui n'a personne vers qui se tourner ou à qui demander conseil, dit Marzūqī dans le commentaire d'un poème de la *Ḥamāsa*, reste la proie sidérée et stupéfaite des événements (*yabqā asīra l-ġiyar waqīḏa al-fikr*)[39]. Ainsi, parler d'*iqtibās* associe le livre à une représentation déjà aperçue dans l'anecdote d'Ibn ʿAbbād : le livre d'*adab* est à l'*adīb* ce que le conseiller est au souverain ; il l'aide à se

---

[35] Sur les significations du terme d'*iqtibās*, voir D.B. MacDonald et S.A. Bonebakker, « *Iḳtibās* », *EI*[2].

[36] *Innamā l-adab ʿaqlu ġayri-ka tazīdu-hu fī ʿaqli-ka ;* al-Ǧāḥiẓ, *Al-Risāla fī l-maʿāš wa-l-maʿād*, dans *Rasā'il al-Ǧāḥiẓ*, éd. Muḥammad Bāsil ʿUyūn al-Sūd, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, Beyrouth, 2000, p.72. Voir également Katia Zakharia, « Genèse et évolution de la prose littéraire : du *kātib* à l'*adīb* », *op.cit.*, p. 322.

[37] Abū Ḥayyān al-Tawḥīdī, *Al-Imtāʿ wa-l-mu'ānasa*, p. 524.

[38] *Ibid.*, p. 231 (Dix-septième nuit).

[39] al-Marzūqī, *Šarḥ dīwān al-ḥamāsa*, p. 674 (*Lam yakun la-hu man yarġiʿu ilay-hi mustašīran, aw yaqtabis min nūr ray'i-hi mustaḍī'an (...) fa-yabqā asīr al-ġiyar waqīḏ al-fikr*).

déterminer, il est ce conseiller à la lumière duquel on peut se guider, sur la sagesse duquel on peut s'appuyer.

Cet introducteur anonyme qui signale le *Kitāb al-Aġānī* comme une source de choix où s'instruire et chercher des exemples, qui le destine à l'usage des *udabā'* débutants et accomplis et l'inscrit dans cette finalité classique d'édification culturelle et morale de la littérature d'*adab*, est le même qui insiste par ailleurs – comme il est de coutume dans les introductions des anthologies d'*adab* – sur l'excellence du choix d'Iṣfahānī :

> إذ كانت [هذه الآثارُ] مُنتخَلةً من غُرَر الأخبار ومُنتقاةً من عيونها ومأخوذةً من مَظَانِّها ومنقولةً عن أهل الخِبْرة بها.
>
> Il s'agit là en effet des meilleurs morceaux, choisis entre la fine fleur des récits, sélectionnés parmi les plus essentiels, puisés à leur source même, transmis par les savants qui en avaient une connaissance éprouvée.[40]

L'ouvrage est une source de choix où s'instruire et « allumer son tison », c'est-à-dire chercher conseil et exemple, parce qu'il rassemble « le meilleur du meilleur » des récits et poèmes, ce qui a été sélectionné et distingué (*uḫtīra*, *untuqiya*, *untiḫila*, *uḫiḏa*) dans un corpus qui se distinguait déjà de l'ensemble des récits.

Dès lors, ne faut-il pas s'interroger sur la place si importante faite, parmi ce qui se donne pour le meilleur du meilleur de la littérature (*al-aḫbār wa-l-āṯār*), à des récits qui rapportent complaisamment la bassesse des poètes, leur vénalité, leur lâcheté, leur concupiscence ou leur ivrognerie ? Chercher instruction ou exemple dans les récits relatifs aux poètes (*aḫbār al-šuʿarā'*), dont les vies et les mœurs « sont rarement louables » comme en convient par exemple Ǧurǧānī[41], dont le Coran affirme que seuls « les égarés les suivent »[42], et dont le Prophète dit du premier d'entre eux, Imru' l-Qays, qu'il est « le porte-étendard des poètes vers le Feu »[43], n'est-ce pas *prendre le tison par où il brûle* ?

La question de fond du présent travail est donc celle des rapports entre éthique et poésie dans le *Kitāb al-Aġānī*, question qui engage, comme nous l'avons vu, le statut même de l'œuvre.

---

[40] *KA*, I, p. 2.

[41] ʿAbd al-Qāhir al-Ǧurǧānī, *Dalā'il al-iʿǧāz*, p. 11 (*[Al-zāhid fī riwāyat al-šiʿr qad] yataʿallaqu bi-aḥwāl al-šuʿarā' wa-anna-hā ġayr ǧamīla fī l-akṯar*).

[42] Cor 26 (*Al-Šuʿarā'*), 225.

[43] *Imru' l-Qays ṣāḥib liwā' al-šuʿarā' ilā l-nār*. Ce *ḥadīṯ* rapporté par Abū Hurayra ne figure que dans le *Musnad* d'Ibn Ḥanbal, mais il circulait manifestement parmi les lettrés car il est cité dans les *Aġānī* (*KA*, VIII, p. 199) et dans différentes biographies du poète. Voir Katia Zakharia, « Imru' l-Qays, "porte-étendard des poètes vers le Feu", dans le *Livre de la poésie et des poètes* d'Ibn Qutayba », dans *Arabica*, 56, 2009, p. 192-234, et p. 193 n. 2.

Nous employons ici le terme d'éthique dans son sens le plus général, à savoir la recherche des normes des comportements. Dans la littérature arabo-musulmane médiévale, au moins trois grands domaines sont déterminés par leur finalité éthique, c'est-à-dire consacrés à discuter et illustrer les normes des comportements : l'éthique comme discipline philosophique (*ʿilm al-aḫlāq*), qui vise avant tout à définir les vertus et les vices dans l'absolu (même si elle s'adosse, de fait, aux valeurs islamiques) ; l'éthique religieuse, prise en charge par le *fiqh* et la théologie pratique (*kalām fiqhī* ou *ʿamalī*), qui cherche à fixer les normes des comportements des croyants (les *muʿāmalāt*, par opposition aux *ʿibādāt*, les comportements rituels)[44] ; et enfin la littérature d'*adab* (*kutub al-adab*), destinée à l'élite politique, culturelle et sociale, et qui vise en général à instruire l'homme cultivé pour l'aider à tenir son rang et accomplir sa tâche de compagnon ou d'auxiliaire du souverain. La littérature d'*adab* est adossée aux éthiques philosophique et religieuse, dont elle reçoit les influences et dont elle partage la visée générale, essentiellement morale. Toutefois, la littérature d'*adab* se distingue nettement des littératures philosophiques ou religieuses (qui relèvent du *ʿilm* au sens de savoir positif et spécialisé) par les conditions d'énonciation de ce discours moral, et avant tout par le recours à l'implicite, le mélange du sérieux et du plaisant, la citation : en somme, l'enseignement par l'exemple. Dans les anthologies et les monographies d'*adab* reposant sur la sélection d'*aḫbār*, comme c'est le cas du *Kitāb al-Aġānī*, « c'est au récepteur, s'il en est capable, de dégager le raisonnement implicite qui lui est livré »[45]. La lecture du livre d'*adab*, en particulier s'il se présente sous la forme de récits relativement indépendants les uns des autres, a quelque chose de l'expérience éthique : c'est la lecture comme expérience d'absence de règle, où la règle (ou la finalité) qui préside à l'agencement du matériau reste en tout ou en partie à déterminer. C'est en ce sens aussi que les figures et récits dont nous avons parlé mettent au défi l'éthique : non seulement ils jouent avec les prescriptions morales, quand ils ne les heurtent pas de front, mais ils posent la question de leur compréhension et de leur usage par le lecteur.

La place du chant et de la musique (*ġinā'*)[46] n'est pas non plus sans poser problème d'un point de vue éthique et moral : en effet, comment une œuvre bâtie sur le chant (*ġinā'*), dont la

---

[44] Voir M. Bernand, « Muʿāmalāt », *EI*².

[45] Katia Zakharia, « Genèse et évolution de la prose littéraire : du *kātib* à l'*adīb* », *op.cit.*, p. 327

[46] Dans la littérature arabe classique, le terme de *ġinā'* (chant) désigne à la fois le chant, la pratique du chant et la musique en général, qui se présente essentiellement sous la forme de vers chantés. La musique purement instrumentale est déconsidérée et pratiquement inexistante. Le terme *mūsīqā*, dérivé de *mūsīqī* (transposition en arabe du terme grec) désigne d'abord la théorie musicale et ne s'emploie comme synonyme de *ġinā'* qu'assez rarement avant l'époque moderne. Voir H. G. Farmer, « *Ghinā'* », dans *EI*² ; O. Wright, « *Musīkī, et plus tard mūsīkā* », *EI*² ; et G. D. Sawa, *An Arabic Musical and Socio-Cultural Glossary of* Kitāb al-Aghānī, p. 380-384.

licéité n'a jamais cessé d'être débattue par l'éthique religieuse[47], peut-elle faire figure de compendium de l'*adab* ? La question est soulevée implicitement par Ibn Ḫaldūn lui-même qui, au moment d'insister sur la place du chant dans la formation de l'*adīb*, semble aller au-devant des réticences de ses lecteurs :

> وكان الكُتَّاب والفضلاء من الخَوَاصّ في الدولة العباسية يأخذون أنفسَهم بـ[الغناء] حِرصًا على تحصيل أساليب الشعر وفنونِه فلم يكن انتحالُه قادِحًا في العَدالة والمروءة.
>
> À l'époque abbasside, les secrétaires et les notables proches du pouvoir se faisaient un devoir d'apprendre le chant, afin de s'approprier les manières[48] de la poésie et ses genres. Déclarer s'occuper de chant n'entachait nullement la droiture ni la vertu.[49]

La preuve en est, ajoute-t-il, qu'Iṣfahānī a composé son livre sur les chansons en faisant du chant la base de son livre (*ǧaʿala mabnā-hu ʿalā l-ġinā'*). Il semble donc que l'apprentissage du chant dans l'élite socio-culturelle à l'époque d'Ibn Ḫaldūn tombait d'emblée sous un soupçon d'immoralité qu'il lui fallait dissiper. Mais de quelle époque parle-t-il, dans laquelle les nobles pouvaient pratiquer le chant ou apprendre des chansons sans s'en cacher et sans que cela n'entache leur droiture et leur vertu ? S'il parle de l'époque d'Iṣfahānī, il faut rappeler qu'elle voit paraître de célèbres pamphlets contre le chant, dont *Ḏamm al-Malāhī* d'Ibn Abī l-Dunyā (m. 894), précepteur de plusieurs princes abbassides[50], ou *Taḥrīm al-nard wa-l-šaṭranǧ wa-l-malāhī* d'Abū Bakr al-Āǧurrī (m. 971)[51]. Surtout, la première moitié du Xe siècle fut marquée par l'influence grandissante des hanbalites à Bagdad. Leur hostilité à l'égard du chant les amena à attaquer les quartiers où vivaient et travaillaient les musiciens, et à détruire des instruments de musique[52]. En 933, le calife al-Qāhir, cherchant à se concilier les hanbalites, prohiba la musique et le vin, bannit de nombreux musiciens et procéda à la vente des esclaves-chanteuses – sans toutefois renoncer en privé au chant et au vin[53]. Si le chant a été patronné et encouragé par les califes abbassides à partir du règne d'al-Mahdī (r. 775-785)[54], avouer publiquement le pratiquer est généralement infâmant. Ibrāhīm ibn al-Mahdī, pour assurer son

---

[47] Sur les problèmes juridico-religieux liés au statut chant à l'époque médiévale, voir notamment H.G. Farmer, *A History of Arabian Music*, p. 20-38 ; Amnon Shiloah, *La musique dans le monde de l'islam*, p. 77-102.
[48] Sur le sens du terme *uslūb* (pl. *asālīb*) chez Ibn Ḫaldūn et dans ce passage en particulier, voir J. E. Bencheikh, *Poétique arabe*, p. 56-58.
[49] Ibn Ḫaldūn, *op.cit.*, p. 613.
[50] Dont les califes al-Muʿtaḍid (r. 892-902) et al-Muktafī (r. 902-908) ; voir A. Dietrich, « Ibn Abī l-Dunyā », *EI*².
[51] Voir H. Laoust, « Ḥanābila », *EI*².
[52] Hilary Kilpatrick, *op.cit.*, p. 22 et p.356 (notes 108 et 111).
[53] *Ibid*.
[54] *Ibid*., p. 22.

neveu al-Ma'mūn qu'il n'a aucune intention de lui contester le califat après la défaite d'al-Amīn, chante en public et fait en sorte que tous sachent qu'il est musicien et mène une vie de bohème, comme s'il s'agissait du moyen le plus sûr d'être définitivement écarté de la dignité suprême[55]. Iṣfahānī rapporte l'embarras d'Abū Dulaf al-ʿIǧlī (m. 839-42), important chef militaire versé dans l'art de la poésie et du chant, ne sachant comment se justifier devant son ami, le grand cadi Aḥmad ibn Abī Du'ād (m. 854), qui le surprend en train de chanter pour le calife al-Muʿtaṣim (r. 833-842)[56]. ʿUbayd Allāh ibn ʿAbd Allāh ibn Ṭāhir (m. 913), mécène et lettré membre de la prestigieuse dynastie des gouverneurs ṭāhirides du Khorasan[57], attribuait ses compositions musicales à Šāǧī, son esclave-chanteuse, car il regardait la composition musicale (*ġinā', talḥīn*) comme une activité trop indigne de son rang pour lui être publiquement associée (*[kāna] yataraffaʿ ʿan iẓhār nafsi-hi bi-ḏālik*)[58].

Pratiqué et apprécié de longue date dans une partie plus ou moins importante de l'élite selon les périodes, le chant n'a toutefois jamais cessé d'être remis en question sur le plan éthico-religieux, et la littérature nous montre même ses plus brillants représentants se figurant sa pratique comme infâmante, sinon illicite ; on peut méditer à cet égard l'exemple spectaculaire de Ǧamīla, chanteuse et joueuse de luth médinoise qui eut pour disciples les plus grands chanteurs de l'époque omeyyade, et qui, sentant sa fin prochaine, envisagea de ne plus chanter et d'abandonner la musique pour faire acte de piété[59] ; ou celui, plus troublant, d'Ibrāhīm al-Mawṣilī, qui accepte d'enseigner le chant aux notables abbassides pour les laisser s'humilier devant ces musiciens dont ils tirent leur plaisir mais qu'au fond ils méprisent[60] ; ou encore l'exemple de son fils, Isḥāq al-Mawṣilī, le plus grand musicien de son temps, figure tutélaire du *Kitāb al-Aġānī*, qui déplorait qu'on l'appelât « chanteur » (*muġannī*)[61] et avait en horreur cet art (*kāna akrah al-nās li-l-ġinā'*)[62], lequel n'était, d'après Iṣfahānī, que le moindre de ses talents, celui de ses savoirs où il s'illustrait le moins (*ammā l-ġinā' fa-kāna aṣġar ʿulūmi-hi wa-adnā mā yūsam bi-hi*)[63].

Si nous avons pris le parti de privilégier la question des rapports entre éthique et poésie, c'est-à-dire de centrer la question autour de la poésie plutôt que du chant, c'est d'abord que les

---

[55] *KA*, X, p. 69.
[56] *KA*, VIII, p. 251.
[57] Voir al-Ḫaṭīb al-Baġdādī, *Tārīḫ Baġdād aw Madīnat al-salām*, Beyrouth, Dār al-kitāb al-ʿarabī, 1971, X, p. 340-344 ; C.E. Bosworth, « Ṭāhirides » (I), *EI*[2] ; E. Marin « ʿAbd Allāh b. Ṭāhir », *EI*[2].
[58] *KA*, IX, p. 40.
[59] *KA*, VIII, p. 224-226.
[60] *KA*, V, p. 190 (*Hum aġniyā' mulūk, wa-hum yuʿayyirūna-nā bi-l-ġinā', fa-daʿ-hum yatahattakū bi-hi wa-yuʿayyarū wa-yaftaḍiḥū*).
[61] *KA*, V, p. 268 et 346.
[62] *KA*, V, p. 268.
[63] *Ibid*.

notices de poètes sont beaucoup plus nombreuses que les notices de chanteurs (trois cents notices de poètes pour une centaine de notices de chanteurs, sur environ cinq cent notices en tout). Ensuite, c'est que la poésie et les poètes sont, par principe, plus autonomes vis-à-vis du chant et des chanteurs que l'inverse. Le chant, comme on l'a vu, se conçoit toujours comme poésie chantée ; de plus, l'un des principaux arguments de la défense du chant consiste précisément à le définir comme un simple supplément à la poésie (*tābiʿ li-l-šiʿr*) ou comme un embellissement de la poésie (*taḥsīn al-šiʿr*, motif qui fait l'objet d'une analyse spécifique dans les pages qui suivent). Tous les personnages qui font l'objet d'une notice dans l'ouvrage ont donc un rapport à la poésie ; l'inverse est moins évident, notamment dans le cas des poètes préislamiques et *muḫaḍram*-s, ou de figures comme al-Farazdaq par exemple, deuxième plus longue notice du livre consacrée à un poète mais dont la poésie a été peu mise en chanson (le mot « *ṣawt* » est à peu près absent de sa notice). Enfin, la vertu ou l'exemplarité des mœurs des chanteurs sont souvent l'un des traits principaux de leurs notices, que le compilateur signale dès l'entrée en matière, parmi les informations essentielles à leur sujet[64] (avec quelques exceptions remarquables, comme Ibn Ǧāmiʿ). En revanche, les poètes font plus souvent la démonstration de leur immoralité (qu'on pense aux poètes de *ġazal* licencieux ou encore aux *muǧǧān* par exemple), notamment ceux à qui l'ouvrage accorde une place primordiale, à en juger par la taille de leurs notices : ʿUmar ibn Abī Rabīʿa, al-Farazdaq, Baššār ibn Burd, al-Ḥusayn ibn al-Ḍaḥḥāk, Ibn Mayyāda, al-Ḥuṭay'a, al-Aḥwaṣ... Cette différence tient en partie aux rôles et aux fonctions dévolus aux poètes et aux chanteurs. On se demandera si la vertu et la distinction des chanteurs n'est pas un moyen de défendre le chant, plaisir coupable dont les amateurs ne cessent de se justifier – à la différence de la poésie, dont l'usage et la connaissance est généralement valorisante, à telle enseigne qu'il est parfois difficile de faire le départ entre poètes et non-poètes. De leur côté, les poètes qui ont la tâche de célébrer ou d'abaisser sont eux-mêmes souvent dépeints comme des hommes sans honneur[65].

Éthique et poésie : aspects de la question

La question du rapport de la poésie à l'éthique traverse toute la littérature critique, sinon toute la littérature ayant trait à la poésie et aux poètes. La poésie a partie liée avec l'éthique dans son lexique, ses finalités, ses thèmes, sa matière, sa rhétorique, et plus généralement dans

[64] Sur l'organisation des notices des poètes dans les *Aġānī*, voir Hilary Kilpatrick, *op.cit.*, p. 73 et suivantes.
[65] Hachem Foda, *L'hyperbole et la concession*, thèse d'habilitation, Inalco, 2017, p. 14.

ses représentations véhiculées par la littérature critique (*kutub al-naqd*) et les récits relatifs aux poètes (*aḫbār al-šuʿarā'*), dont le *Kitāb al-Aġānī* est la somme la plus importante.

Le rapport problématique de la poésie à l'éthique est en effet d'abord sensible dans son lexique même. Le *ġazal* signifie le fait de courtiser ou de rechercher une aventure galante, et par extension la poésie amoureuse, raison pour laquelle certains critiques, tels Qudāma ibn Ǧaʿfar ou Ibn Rašīq, tiennent à distinguer la poésie amoureuse (*nasīb, tašbīb, taġazzul*) du fait de courtiser ou de nouer une aventure galante (*ġazal, muġāzala*). Le *madḥ* signifie proprement l'éloge et la flatterie, avant de signifier le genre poétique laudatif ; comment donc ne pas entendre la poésie mise en cause quand, parmi les premiers conseils au souverain dans *Al-Adab al-kabīr*, Ibn al-Muqaffaʿ met en garde contre le *madḥ*[66] ? ou encore dans la parole du Prophète : « Quand vous voyez les flatteurs, jetez-leur de la poussière au visage » (*Iḏā ray'tum al-maddāḥīn fa-ḥṯū fī wuǧūhi-him al-turāb*)[67] ? Le *faḫr*, l'éloge de soi ou l'autocélébration, signifie proprement la fierté et l'orgueil, et fait à ce titre l'objet de nombreuses condamnations, dans le Coran et la littérature religieuse et d'*adab*[68]. *Šukr* (remerciement, reconnaissance) et *ḏamm* (reproche, blâme), sont deux finalités couramment reconnues à la poésie, et si les critiques ne les identifient pas nécessairement comme des genres (*ġaraḍ*) particuliers, ils les superposent volontiers au couple *madḥ* / *hiǧā'*.

Célébrer et abaisser une personne sont les fonctions essentielles d'une grande partie de cette poésie dominée par le genre épidictique (les genres laudatifs et satirique), conception largement partagée par la tradition critique et dont Ibn Rašīq se fait l'écho dans le chapitre qu'il consacre à la définition de la poésie (*bāb fī ḥadd al-šiʿr*) dans *Al-ʿUmda*, en rapportant ce mot du poète ʿAbd al-Ṣamad ibn al-Muʿaḏḏal (IXe s.) :

الشِعرُ كلُّه في ثلاث لفظاتٍ وليس كلُّ إنسانٍ يُحسِنُ تأليفَها : إذا مَدَحْتَ قلتَ أنتَ،

وإذا هَجَوتَ قلتَ لَستَ، وإذا رَثَيتَ قلتَ كنتَ.

La poésie toute entière tient en trois mots, mais tous ne maîtrisent pas parfaitement leur emploi : quand tu fais un éloge tu dis : « tu

[66] *Iyyā-ka iḏā kunta wāliyan an yakūn min ša'ni-ka ḥubb al-madḥ*. Ibn al-Muqaffaʿ, *Al-Adab al-Ṣaġīr wa-l-adab al-kabīr*, Dār Ṣādir, Beyrouth, p. 69

[67] Muslim, *Ṣaḥīḥ*, dans *Al-Kutub al-Sitta*, I, p. 1338 (*Kitāb al-Zuhd wa-l-raqā'iq, Bāb al-nahy ʿan al-madḥ iḏā kāna fīhi ifrāṭ wa ḫīfa min-hu fitna ʿalā l-mamdūḥ*).

[68] Hachem Foda, « Louanges posthumes », dans *L'écriture de la nostalgie dans la culture arabe médiévale*, L'Harmattan, Paris, 2012, p. 66 ; voir également le début du chapitre consacré au *faḫr* dans al-Abšīhī, *al-Mustaṭraf fī kulli fannin mustaẓraf*, p. 175-176.

> es » ; quand tu fais une satire tu dis : « tu n'es pas » ; quand tu fais une élégie funèbre tu dis : « tu étais ».[69]

Cette définition peut paraître réductrice, mais si un lettré (également poète de cour) comme Ibn Rašīq a choisi de la retenir, c'est sans doute qu'elle affirme le primat du *madīḥ* et des genres laudatifs et satiriques dans la poésie arabe médiévale. Éloge et satire priment dans le corpus – dont ils représentent la plus grande partie –, mais aussi dans le statut du poète : la pratique du *madīḥ* et du *hiǧā'* est une condition couramment évoquée pour qu'un poète soit compté au nombre des plus grands (*fuḥūl*), comme al-Farazdaq le rappelle à Ḏū l-Rumma qui consacrait sa poésie au *nasīb*[70]. Mais le primat du *madīḥ* n'est-il qu'une question de quantité et de convention ? Il faut souligner que la définition de ʿAbd al-Ṣamad ibn al-Muʿaḏḏal, étonnamment restreinte à trois « genres » (éloge, satire, élégie funèbre) est essentiellement rhétorique ; ce qui compte dans sa définition, plus que les trois « genres », ce sont les trois « mots » (*anta, lasta, kunta*), qui font correspondre à chacun des trois genres un type d'assertion : à l'éloge l'affirmation au présent, à la satire la négation au présent, à l'élégie funèbre l'affirmation au passé. Si l'on entend par l'éloge non le *genre* de l'« éloge » (qui se différencierait des autres genres par des marqueurs formels et une matière propres) mais la *finalité* laudative (le fait de célébrer quelque chose ou quelqu'un), par la « satire » la finalité satirique (le fait d'abaisser), et par l'élégie funèbre la finalité élégiaque (la déploration, *nudba*, qui est d'ailleurs synonyme de *riṯā'*), alors cette définition de la poésie consiste à souligner non seulement le primat du *madīḥ* (de sa matière et son corpus), mais surtout de sa rhétorique. Et en effet, même s'il serait abusif d'identifier la poésie amoureuse (et la poésie bachique) à la poésie laudative, cet autre grand pan du corpus poétique médiéval n'est pas sans rapport avec les genres épidictiques : la poésie amoureuse a pu passer pour laudative, comme l'affirme ʿUmar ibn Abī Rabīʿa qui dit se consacrer à « l'éloge des femmes » (*Innī lā amdaḥu l-riǧāl, innamā amdaḥu l-nisā'*)[71], comme le montre aussi la possibilité de l'adaptation, dans le *madīḥ*, de thèmes érotiques (chez al-Mutanabbī par exemple), ou les emprunts massifs de la poésie amoureuse et de la poésie bachique aux thèmes et à la rhétorique de la poésie laudative.

La principale conséquence de ce primat (thématique et rhétorique) du *madīḥ*, pour notre propos, est que les poèmes s'inscrivant dans ces genres poétiques épidictiques, loin de se concevoir avant tout comme des représentations gratuites ou divertissantes, sont assimilables à

---

[69] Ibn Rašīq, *Al-ʿUmda fī ṣināʿat al-šiʿr wa-naqdi-hi*, Dār Ṣādir, Beyrouth, 2012, p. 110.
[70] *KA*, XVIII, p. 15. Voir également Ibn Rašīq, qui rapporte : « Ḏū l-Rumma ne produisit que peu de louanges et de satires ; il préférait décrire les vestiges du campement et regretter les palanquins, et c'est ce qui l'exclut de la classe des *fuḥūl* », *op.cit.*, p. 178.
[71] *KA*, I, p. 79.

des jugements, et des jugements ayant une portée morale : qui célèbrent, abaissent ou déplorent. De ce point de vue, l'on peut se demander si cette poésie arabe médiévale ne serait pas essentiellement une poésie de *parti pris*, pour reprendre l'expression de Francis Ponge à propos de l'éloge et de la poésie amoureuse chez Malherbe[72] : une poésie qui « implique l'affirmation, la profération parfaitement glorieuse et péremptoire », l'affirmation de sa propre supériorité en même temps que celle de son objet[73]. La vérité n'y est pas en jeu comme cela qu'il faut découvrir, démontrer ou représenter, mais cela qu'il faut affirmer et imposer. Dans cette poésie, il y aurait du jugement jusque dans la représentation apparemment la plus gratuite : il s'agirait toujours de faire valoir (d'affirmer la valeur) ou de dévaluer quelqu'un ou quelque chose. Ce lexique et ces finalités entrent en concurrence avec ceux de la morale et de l'éthique religieuse, où *maʿrūf* et *munkar*, *maḥmūd* (ou *ḥamīd*) et *maḏmūm* (ou *ḏamīm*), *mustaḥsan* et *mustaqbaḥ*, désignent le bien et le mal en tant que « louable » et « blâmable », c'est-à-dire le bien et le mal en tant qu'ils sont le produit d'un jugement – actuel ou potentiel.

Du point de vue de sa matière, la poésie a rapport à l'éthique du fait qu'elle consiste pour l'essentiel en deux grands genres thématiques : l'un consacré à l'honneur, l'autre au plaisir ; l'un visant à célébrer ou diminuer l'honneur, et qui porte sur les vertus et les vices, les hauts faits et les infâmies (ce que nous avons appelé les genres épidictiques : *madḥ, hiǧāʾ, faḫr, riṯāʾ*) ; l'autre consacré à la description et au récit des plaisirs, plaisirs souvent suspects sinon coupables au regard de l'éthique ou de la loi religieuse : il s'agit ici de la poésie amoureuse, qu'elle soit chaste ou licencieuse, mais également de la poésie consacrée à la description du vin et des scènes de boisson, ou encore à la chasse ou à la description de la nature. La poésie ascétique, qui appelle au détachement du monde et au mépris des plaisirs mondains, entre dans cette catégorie générale de la poésie consacrée au plaisir, comme son versant négatif[74]. Cette poésie consacrée aux plaisirs est aussi traversée et divisée par la question du parti pris : qui décrit le vin est suspect de prendre le parti de boire, de défendre la cause du vin ; qui célèbre un exploit amoureux prend le parti de la licence ; le poète vertueux (*ʿafīf*) prend le parti de l'inaccessibilité de la bien-aimée.

---

[72] Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, dans *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2002, II, p. 120.
[73] *Ibid*.
[74] Nous n'ignorons pas que les descriptions et les divisions du corpus poétique que nous proposons ici d'après son lexique, sa rhétorique, ses finalités ou ses thèmes, posent toutes sortes de problèmes et appelleraient de longs développements pour être justifiées en toute rigueur, mais le but de ces divisions est simplement de souligner les différentes manières, plus ou moins évidentes ou explicites, dont la poésie a partie liée avec l'éthique dans la tradition littéraire.

Aussi, les poètes soucieux de respectabilité morale pourront s'interdire des genres entiers, en particulier le *hiǧā'* – comme Nuṣayb qui s'en abstient[75] ou al-Buḥturī qui aurait fait brûler ses satires avant sa mort[76] –, et le *ġazal* licencieux (ou ce qu'il y a de licencieux dans le *ġazal* : récit d'un tête-à-tête interdit, description éhontée du corps de la bien-aimée, mention de son véritable nom, sollicitation d'une femme mariée, *etc*.), comme la plupart des poètes dits « chastes » (*aʿiffā'*). *Hiǧā'* et *ġazal* licencieux visant des femmes identifiables (*al-tašbīb bi-l-nisā'*) sont certainement les deux genres poétiques qui attirent le plus de problèmes et d'inimitiés aux poètes, peut-être du fait qu'ils atteignent tous deux à l'honneur (quoique par des voies et pour des raisons différentes), ce que ʿUṯmān ibn ʿAffān résume dans une formule énergique :

الشاعر لا حريمَ له، إن شبِع تشبَّبَ بنساء أهلِه وإن جاعَ هَجَاهُم.[77]

> Rien n'est sacré pour le poète : affamé, il satirise son entourage ; repu, il chante son amour pour leurs femmes.

L'immoralité du *hiǧā'* est telle qu'il est peut-être le seul genre poétique qu'on peut « trop » pratiquer, c'est-à-dire le seul genre poétique dont on stigmatise la trop grande profusion (*kaṯrat al-hiǧā'*) dans l'œuvre d'un poète, si bien que la satire finit par abaisser celui-là même qui en abuse, ainsi que l'affirme par exemple al-Aṣmaʿī d'al-Ḥuṭay'a, qui regrette que sa tendance à la satire ait dévalué son rang parmi les poètes[78]. Plus largement, la poésie amoureuse (ou plus généralement la poésie consacrée au plaisir) est le genre de prédilection des nobles et des puissants, qui ne doivent pas s'abaisser à la pratique de l'éloge et de la satire. Par ailleurs, le renoncement à ces deux genres – l'éloge et la satire –, pour des poètes d'un rang inférieur, peut être un signe de vertu ou de piété, comme chez Muḥammad ibn Kunāsa[79] ou al-ʿAbbās ibn al-Aḥnaf[80], tous deux réputés pour leur vertu, leur droiture, et leur renoncement au *madīḥ* et au *hiǧā'*.

Les injonctions éthiques et morales abondent dans les ouvrages critiques (*kutub al-naqd*). Ces injonctions portant sur la manière dont le poète doit se comporter, ou sur la manière dont il convient d'aborder tel ou tel genre (*ġaraḍ*), cristallisent des problèmes classiques de l'art poétique (*šināʿat al-šiʿr*) en termes à la fois éthiques et rhétoriques. De façon générale, l'éthique du poète est prise dans une tension entre l'efficacité du poème (son éloquence, *balāġa,* entendue

[75] *KA*, I, p. 335.
[76] *KA*, XXI, p. 37.
[77] *KA*, XXII, p. 306.
[78] *KA*, II, p. 170.
[79] *KA*, XIII, p. 337.
[80] *KA*, VIII, p. 352.

comme sa capacité à atteindre sa finalité), et la bienséance religieuse et morale. Par exemple, dans les genres laudatifs, le poète devrait louer ou blâmer en célébrant ou dénonçant les qualités propres à celui qu'il loue ; pour d'autres, au contraire, c'est en faisant valoir ce qui paraissait sans valeur que le poète démontre son savoir-faire (*taḥsīn al-qabīḥ wa-taqbīḥ al-ḥasan*). Les satiristes quant à eux sont appelés à ne pas employer de grossièretés (on pense au fameux adage affirmant que le meilleur *hiǧā'* est celui que doit pouvoir réciter une jeune vierge sans rougir), à ne pas s'en prendre aux proches du *mahǧūw* qui n'ont pas mérité la satire, ou encore à se garder du *tafḍīl* (*al-hiǧā' al-muqḍiʿ*, qui consiste à déclarer une personne ou une tribu supérieure à une autre) – toutes choses que les satiristes réputés les plus redoutables ne s'interdisent nullement, à commencer par la « triade omeyyade » (Ǧarīr, al-Farazdaq et al-Aḫṭal). Le *faḫr*, en plus d'être soumis aux mêmes injonctions que le *madīḥ* pour ce qui est de la véracité des qualités qu'il célèbre, est dépendant de l'étiquette (il convient d'éviter de se déclarer supérieur au puissant qui préside au *maǧlis*, comme al-Farazdaq l'apprend à ses dépens[81]) mais aussi de l'éthique religieuse : comment rivaliser de gloire dès lors que personne ne peut décemment se réclamer d'un ancêtre plus glorieux que le Prophète ? C'est le problème qui se posera, entre autres, à ʿUmar ibn abī Rabīʿa face à al-Faḍl ibn al-ʿAbbās al-Lahabī[82], ou encore à al-Aḥwaṣ face à Sukayna bint al-Ḥusayn[83]. La poésie amoureuse connaît également son lot d'injonctions éthico-rhétoriques : la poésie amoureuse où il s'agit de déplorer les amours passées ou de soupirer après une femme qui se refuse est préférée par la critique à la poésie des amants qui se vantent de leurs conquêtes ; la description de la beauté physique et de la réunion intime peut être suspecte ou douteuse (*murīb*) ; le fait de citer le nom réel de l'aimée peut être infâmant pour la femme, si bien que ce procédé a pu être employé à la place du *hiǧā'*, pour s'en prendre à un individu ou une tribu (c'est la raison de l'assassinat de Kaʿb ibn al-Ašraf à la demande de Muḥammad[84]).

Mais les poètes ont beau s'interdire certains genres, les problématiques éthico-rhétoriques les plus déterminantes pour l'art poétique concernent la poésie en tant que telle. Dans la défense de la poésie qui ouvre son *Kitāb al-ʿUmda*, deux grandes tendances se dégagent parmi les arguments cités par Ibn Rašīq. La première affirme que la poésie n'est qu'un discours comme un autre :

قال عليه الصلاة والسلام: إنما الشعر كلامٌ، فمِن الكلام خبيثٌ وطيّبٌ.

[81] *KA*, I, p. 347-349.
[82] *KA*, XVI, p. 191-190.
[83] *KA*, IV, p. 234.
[84] *KA*, XXII, p. 132.

> Il dit – la paix et le salut soient sur lui – : La poésie est discours, et dans le discours, il y a du bon et du mauvais.[85]

Ce que l'on considère comme blâmable ou louable dans le discours en général, l'est aussi en poésie. Il n'y aurait donc pas de problème du *statut* de la poésie, laquelle ne se distinguerait, dans le discours, que par la forme. La seconde tendance considère au contraire que la poésie a un statut éthico-rhétorique *à part*, c'est-à-dire que le poète ne serait pas tenu aux impératifs éthiques et aux règles du discours qui s'appliquent en général :

> وسُئِلَ أحدُ المتقدّمين عن الشعراء فقال: ما ظنُّك بقَومٍ الاقتصادُ محمود إلا منهم، والكذبُ مذموم إلا فيهم.

> Un Ancien à qui l'on demandait son avis sur les poètes répondit : Ne suffit-il pas de dire que la modération est une vertu partout louée sauf chez eux, et le mensonge un défaut unanimement réprouvé, hormis de leur part ?[86]

Le point le plus déterminant pour le statut de la poésie est peut-être justement le problème de son rapport à la vérité ; la littérature critique s'interroge ainsi sur la question de savoir si la meilleure poésie est la plus véridique ou la plus mensongère[87]. Sur le plan rhétorique, ce problème s'incarne notamment dans l'usage de l'exagération (*mubālaġa, ifrāṭ, ġuluww*), question capitale à laquelle presque tous les ouvrages critiques consacrent un développement[88]. C'est donc le statut de la poésie en tant que tel qui est matière à débat – débat essentiellement éthique puisqu'il laisse intacte la question de la licéité : il n'a jamais été question d'interdire la poésie, comme le remarque non sans irritation Ibn Taymiyya dans son pamphlet contre le chant[89] – contrairement à la musique, pour laquelle la question se pose. Les contempteurs de la poésie s'en désintéressent ou désapprouvent le fait de s'en occuper ; ainsi Miskawayh (m. 1030), dans son *Tahḏīb al-aḫlāq*, oppose-t-il à la bonne éducation, qui devrait commencer par l'apprentissage des comportements conformes à la loi islamique (*[al-tarbiya] ʿalā adab al-šarīʿa*), une mauvaise éducation, celle que reçoit celui qui aurait « la malchance d'être éduqué par son père à l'apprentissage de la poésie obscène (*yurabbā ʿalā riwāyat al-šiʿr al-fāḥiš*), à ajouter foi à ses mensonges (*qubūl akāḏībi-hi*), à goûter les horreurs et les jouissances qu'elle

[85] Ibn Rašīq, *op.cit.*, p. 19.
[86] Ibn Rašīq, *op.cit.*, p. 18.
[87] Pour une synthèse de la question, voir J. Chritsoph Bürgel, « Die best Dichtung ist die lügenreichste », dans *Oriens*, vol. 23/24 (1974), Brill, p. 7-102.
[88] Voir par exemple Qudāma ibn Ǧaʿfar, *Naqd al-šiʿr*, p.126 ; Ibn Rašīq, *op.cit.*, p. 339 ; al-Ǧurǧānī, *Dalā'il al-iʿǧāz*, p. 70-73 ; Ibn al-Aṯīr, *Al-Maṯal al-sā'ir*, II, p.298 ; al-Sakkākī, *Miftāḥ al-ʿulūm*, p. 365.
[89] « *Wa-hal ḥarrama aḥadun muṭlaqa l-šiʿri wa-qawla-hu wa-stimāʿa-hu ?* », Ibn Taymiyya, *Kitāb al-samāʿ wa-l-raqṣ*, dans Hišām ʿAbd al-ʿAzīz (éd.), *Al-Ġinā' wa-l-raqṣ fī l-islām*, Le Caire, Dār al-Ḫayyāl, 2000, p. 107 ; voir également Jean R. Michot, *Musique et danse selon Ibn Taymiyya*, Paris, Vrin, 1991, p. 113.

relate (*istiḥsān mā yūǧad fī-hi min ḏikr al-qabā'iḥ wa-nayl al-laḏḏāt*), comme dans la poésie d'Imru' l-Qays, d'al-Nābiġa, et de leurs semblables (*kamā yūǧad fī šiʿr Imri' l-Qays wa-l-Nābiġa wa-ašbāhi-himā*) »[90].

Le caractère problématique du statut de la poésie tient en grande partie à son origine préislamique. La poésie n'aurait pas été qu'une activité parmi d'autres dans la Ǧāhiliyya, mais aurait joué un rôle essentiel jusqu'à la révélation islamique – et un rôle éminemment éthique. En qualifiant le *Kitāb al-Aġānī* de *dīwān al-ʿArab*, c'est-à-dire le recueil de leurs savoirs, et le modèle des *udabā'*, Ibn Ḫaldūn ne peut ignorer qu'il fait écho à la définition classique de la poésie comme « *dīwān al-ʿArab* », expression qui illustre la place primordiale que la tradition littéraire attribue historiquement à la poésie dans l'antéislam, et dont la formulation la plus célèbre est sans doute celle d'Ibn Sallām al-Ǧumaḥī :

وكان الشعرُ في الجاهلية عند العرب ديوانَ عِلمهم ومُنتَهَى حُكْمِهم، به يَأخذون وإليه يَصيرون.

> Dans la *Ǧāhiliyya,* la poésie était pour les Arabes le recueil de leur savoir et le degré suprême de leur sagesse ; ils y puisaient des exemples et ils s'y reportaient.[91]

Les témoignages plus ou moins crédibles du rôle effectif de la poésie dans l'antéislam abondent dans la tradition littéraire, jusqu'à la révélation du Coran, qui fait du poète « l'homme ineffectif »[92], pour reprendre l'expression de Hachem Foda : celui-là dont la parole, assimilable à celle des devins et des fous[93], ne doit pas être prise au sérieux, celui-là qui est incapable de dire le vrai – par opposition à celle du Prophète –, et dont les actes ne vérifient pas les dires[94].

Prenant exemple sur la poésie préislamique, modèle indépassable porteur d'une éthique dépassée, la poésie arabe médiévale est régulièrement suspecte de perpétuer une rhétorique marquée par les mœurs et l'éthique préislamiques. Ce caractère préislamique de la rhétorique poétique se signale en particulier par le recours à l'exagération et à la surenchère d'une part, et par la prétention à un rôle *effectif* d'autre part. Quand les poètes abusent, exagèrent et outrepassent les limites au mépris de la vérité et de la justice (comme al-Ḥuṭay'a qui s'en prend injustement à al-Zibriqān malgré les remontrances d'Ibn ʿAbbās[95]), quand un poète prétend conférer à sa poésie un rôle effectif (comme al-Farazdaq qui, s'immisçant dans le cercle d'al-

---

[90] Miskawayh, *Tahḏīb al-aḫlāq*, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, Beyrouth, 1985, p. 42.
[91] Ibn Sallām al-Ǧumaḥī, *Ṭabaqāt fuḥūl al-šuʿarā'*, éd. Maḥmūd Muḥammad Šākir, Dār al-Madanī, Djeddah, 1974, I, p. 24.
[92] Hachem Foda, « Poètes disparus du registre des poètes assassinés », dans Les Cahiers de l'Herne, n°83, Paris, 2004, p.217.
[93] Cor 37 (*al-Ṣāffāt*), 36 ; Cor 52 (*al-Ṭūr*), 30 ; Cor 69 (*al-Ḥāqqa*), 41.
[94] Cor 26 (*al-Šuʿarā'*), 226.
[95] *KA*, II, p. 192-193.

Ḥasan al-Baṣrī, prétend répondre à la question d'un homme touchant au licite et à l'illicite en tirant argument de sa poésie plutôt que du Coran ou du *ḥadīṯ*[96]) ou quand les gens appliquent effectivement l'enseignement (*ḥukm*) des vers (comme Ibn Arṭāt qui porte le deuil une année entière, appliquant à la lettre un vers de Labīd au mépris de l'éthique musulmane, pour laquelle un deuil trop long est un signe d'impiété[97]), l'éthique préislamique – ou ce qui passe pour telle – n'est jamais loin. Cette éthique, que plusieurs travaux (voir *infra*) ont cherché à restituer en s'appuyant notamment sur le corpus poétique, est marquée par la présence de nombreux parangons de vertus particulières, et par l'absence de parangons de vertu au sens le plus général : là où, dans l'Islam, le Prophète fait figure de modèle éthique parfait, et où les hommes exemplaires se signalent par leur vertu (*murū'a*) et leur piété (*taqwā*), la Ǧāhiliyya compte surtout des héros incarnant à l'extrême *une* vertu en particulier. Il est d'ailleurs révélateur que les proverbes permettant d'exprimer le degré suprême d'une vertu en particulier, les proverbes sur la forme « *afʿal min* » (plus *x* qu'untel), font en général référence à des figures préislamiques : on dit par exemple « plus généreux (*aǧwad*) que Ḥātim (ou Harim)[98] » ; « plus loyal (*awfā*) qu'al-Samaw'al » ; « plus puissant (*aʿazz*) que Kulayb Wā'il » ; « plus coureur (*aġzal*) qu'Imru' l-Qays » ; « d'une vue plus perçante (*abṣar*) que Zarqā' al-Yamāma » ; « meilleur protecteur (*aḥmā*) que le Défenseur des palanquins (*min Muǧīr al-ẓuʿn*)[99] » ; « plus grand guerrier (*afras*) que ʿĀmir [ibn al-Ṭufayl] – ou que le Taquineur des lances (*min Mulāʿib al-asinna*)[100] » ; « plus épris (*atyam*) qu'al-Muraqqiš[101] » ; « plus sage (ou meilleur arbitre, *aḥkam*) que Harim ibn Quṭba[102] » ; *etc*.

La raison pourrait tenir à ceci que l'excès de vertu détruit les conditions de l'éthique. Là où, dans la Ǧāhiliyya, le plus généreux est représenté comme celui qui est capable de se ruiner pour prouver sa générosité (*al-karīm al-murazza'*), et célébré comme celui-là qui dépense sans compter, quand bien même il aurait des raisons légitimes de ne pas donner (*al-karīm ʿalā ʿillāti-hi*), l'islam demande de ne pas trop donner (*lā tabsuṭ [yada-ka] kulla l-basṭ*)[103], de s'en tenir au

[96] *KA*, XXI, p. 304 ; voir le commentaire d'Ibn Rašīq sur ce *ḫabar*, Ibn Rašīq, *op. cit.*, p. 43.
[97] *Ibid.*, XIII, p. 40.
[98] Il s'agit de Harim ibn Sinān al-Murrī, dont Zuhayr ibn Abī Sulmā a loué la générosité dans plusieurs de ses poèmes.
[99] Surnom de Rabīʿa ibn Mukaddam qui fut mortellement blessé en défendant un convoi de femmes, puis barra la route à leurs poursuivants alors qu'il était déjà mort, sur le dos de son cheval, soutenu par sa lance. Une notice lui est consacrée dans les *Aġānī*, voir *KA*, XVI, p. 55-77.
[100] ʿĀmir ibn Mālik, guerrier de Qays, oncle de ʿĀmir ibn al-Ṭufayl.
[101] Il s'agit d'al-Muraqqiš al-Aṣġar.
[102] Arbitre de la *munāfara* entre ʿĀmir et ʿAlqama, à laquelle Iṣfahānī consacre une notice ; *KA*, XVI, p. 283 *sqq*. Voir le chapitre intitulé « Une sentence aveugle », dans le présent travail.
[103] Cor, 17 (*al-Isrā'*), 29.

juste milieu entre la prodigalité et l'avarice[104]. Celui qui, par générosité, donnerait ou immolerait l'ensemble de son troupeau, – comme c'est le cas de Ġālib ibn Ṣaʿṣaʿa lors d'une compétition de générosité à qui immolera le plus de chameaux (*muʿāqara*) rapportée dans les *Aġānī*[105] –, celui-là ne se supprime-t-il pas le moyen de toute générosité ? En outre, pouvoir donner sans compter, au-delà de toute mesure et au mépris de soi-même, sans égard pour la possibilité matérielle du don, n'est-ce pas là pure fiction ? Peut-on croire ʿUrwa ibn al-Ward, quand il vante sa générosité en célébrant sa maigreur dans ces termes :

أُفرِّقُ جِسْمِي في جُسُومٍ كثيرةٍ وأَحْسُو قَرَاحَ الماءِ والماءُ بارِدُ

Je prends de mon corps et le distribue à de nombreux autres,
et pour toute nourriture, l'hiver venu, je ne bois que de l'eau ![106]

Ce que la rhétorique poétique perpétue de l'éthique préislamique, ce serait, en somme, une éthique de la surenchère, par opposition à l'éthique essentiellement aristotélicienne, du juste milieu, que promeut l'islam dans les littératures religieuses et philosophiques, mais également dans la littérature d'*adab*. La question devient alors : pourquoi conserver la poésie ?

Le choix du *Kitāb al-Aġānī* par Ibn ʿAbbād exprime aussi bien, pour nous, la place centrale de la poésie dans la littérature arabe médiévale ; pourquoi donc ce rôle insigne et ce privilège de la poésie dans le corpus de l'*adab*, poésie qui serait d'autant plus fidèle à son essence qu'elle s'affranchit des normes éthiques promues par cette même littérature d'*adab* ? C'est en effet la question qu'impliquent nombre d'exemples que nous venons de passer en revue, d'injonction éthico-rhétoriques faites aux poètes et à la poésie. Pour n'en prendre qu'un, le *madīḥ* et le *hiǧāʾ* ont quelque chose d'avilissant (les puissants s'en abstiennent) et leur rhétorique implique d'outrepasser des normes morales et logiques, mais le poète qui s'interdit de les pratiquer ne pourra prétendre figurer au premier rang des poètes : plus vertueux peut-être, il sera un peu moins poète, c'est-à-dire un peu moins fidèle à l'essence de la poésie, un peu plus éloigné de ce qui fait les meilleurs poètes ou, plus littéralement, « les plus poètes » (*ašʿar al-nās*).

[104] Cor, XXV (*al-Furqān*), 67.
[105] *KA*, XXI, p. 282.
[106] *Ibid.*, III, p. 73.

État de la recherche

Dans la mesure où chaque chapitre de cette thèse dresse son propre état de la question, nous nous autorisons ici à ne souligner que certaines grandes tendances de la recherche en nous arrêtant seulement sur les travaux qui ont servi le propos général du présent travail.

La littérature d'*adab* et la poésie arabe médiévale constituent un terrain de recherche privilégié pour aborder la littérature dans sa dimension éthique, question qui intéresse de plus en plus les chercheurs depuis le début des années 1990, aussi bien dans le domaine des littératures étrangères au « paradigme romantique » (littératures prémodernes, orales ou extra-européennes)[107], que dans les études de Lettres modernes et contemporaines, avec les tentatives et velléités de remise en cause du primat esthétique dans le rapport à l'œuvre[108].

Tout d'abord la part de ces travaux qui se consacrent aux littératures anciennes (ou plus généralement, étrangères au paradigme romantique), par leur nature même – et c'est sans doute le cas aussi du présent travail –, courent le risque du particularisme et ne peuvent guère nous servir que de source d'inspiration lointaine, sauf à aplanir excessivement les spécificités des littératures considérées. Néanmoins, le travail de Michel Zink sur le corpus des chansons médiévales et les biographies de troubadours ont été une importante source d'inspiration[109], de même que celui de Bérangère Parmentier, qui s'est intéressée aux conditions d'énonciation du discours moral chez les moralistes des XVIe et XVIIe siècles, et notamment au rôle de la réflexivité dans la composition et la lecture de cette littérature fragmentaire[110] qui, à certains égards, pose des problèmes analogues à ceux que pose notre littérature de *aḫbār*.

Les travaux de littérature contemporaine sur la question du rapport entre éthique et littérature ne nous seront pas d'un grand secours pour notre travail, sinon de loin. Le rapport de la littérature moderne à l'éthique ou au savoir, moins déterminant pour le statut des œuvres, a moins intéressé la critique littéraire. Surtout, leur approche revient généralement à poser la question de la possibilité éthique de l'esthétique, ou de l'esthétique comme éthique[111]. Notons

---

[107] Sur les problèmes méthodologiques de la recherche en littérature médiévale européenne, voir Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, Points, 1972, notamment p. 30-192.

[108] Alexandre Gefen, *L'idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, Paris, Éditions Corti, Les Essais, 2021.

[109] Michel Zink, *Le Moyen-Âge et ses chansons, ou un passé en trompe-l'œil*, [leçon inaugurale au Collège de France], Éditions de Fallois, Paris, 1996 ; *id.*, *Les troubadours, une histoire poétique*, Perrin, Tempus, Paris, 2017.

[110] Bérangère Parmentier, *Le siècle des moralistes, de Montaigne à La Bruyère*, Éditions du Seuil, Points, Paris, 2000.

[111] E. Roy-Reverzy et G. Séginger (dir.), *Éthique et littérature. XIXe-XXe siècles*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, p. 6-12. Voir également Bruno Méniel (dir.), *Éthique et formes littéraires à la Renaissance*, Actes de la journée d'études de Tours du 19 avril 2002, Champion, Paris, 2006 ; Alain Génetiot (dir.), *Poésie et*

l'essai d'André Stanguennec, *La morale dans les Lettres*, et en particulier son article consacré à la mise en scène de conflits éthiques dans les légendes armoricaines témoignant du bouleversement moral et social consécutif à l'arrivée du christianisme. Cette perspective à la croisée de l'histoire, de l'anthropologie et de la littérature fait notamment écho à des enjeux similaires dans l'histoire de la recension et de la transmission des poèmes, récits et légendes préislamiques[112].

S'agissant des études arabes, il faut d'emblée souligner la paucité des travaux spécifiquement consacrés au *Kitāb al-Aġānī*. Un certain nombre d'articles et d'ouvrages s'appuient sur les *Aġānī*, comme une source littéraire ou un document historique parmi d'autres, sans que leurs développements n'impliquent nécessairement d'interroger le statut littéraire de l'œuvre, la méthode du compilateur, ou ses caractéristiques thématiques ou narratives. De ce point de vue, l'état de la recherche n'a pas vraiment évolué depuis le tableau qu'en dressait Hilary Kilpatrick.

Les deux travaux spécifiquement consacrés au *Kitāb al-Aġānī* sur lesquels nous nous sommes continûment appuyés dans nos propres recherches sont l'ouvrage d'Hilary Kilpatrick, *Making the Great Book of Songs*, paru en 2003, et la thèse de doctorat (et les articles qui en furent tirés) de Mathias Hoorelbeke, « Se faire poète. Le champ poétique dans les premières années du califat abbasside d'après le *Livre des chansons* », soutenue à l'Inalco en 2013 (non publiée)[113].

Le travail quasi définitif d'Hilary Kilpatrick, *Making the Great Book of Songs*, constitue la référence fondamentale de toute recherche ou entreprise critique portant sur les *Aġānī*. Dans son livre, Hilary Kilpatrick fait le bilan de la recherche sur les *Aġānī*, présente la biographie d'Iṣfahānī (à notre connaissance la plus rigoureuse à ce jour) à partir d'une compilation de différentes sources et travaux, et établit l'histoire éditoriale mouvementée de l'œuvre. Son originalité, dans l'histoire critique des *Aġānī*, tient à son ambition de l'aborder comme une œuvre littéraire à part entière. Sa méthodologie consiste à restituer l'intention de l'auteur, dégagée des considérations esthétiques modernes, en s'appuyant sur ce que l'auteur lui-même dit du livre. Elle relève ainsi des centaines d'observations d'Abū l-Faraǧ, réparties dans tout le

éthique XVIe-XXIe s., actes du colloque de la Société d'Histoire littéraire de la France, dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, décembre 2019.

[112] André Stanguennec, « Herméneutique des conflits éthiques dans les légendes armoricaines (paganisme / christianisme) », dans *id.*, *La morale des lettres*, Vrin, Paris, 2005.

[113] Mathias Hoorelbeke, *Se faire poète : Le champ poétique dans les premières années du califat abbasside d'après le* Livre des chansons, thèse de doctorat soutenue le 27 novembre 2013, Inalco, Paris, [non publiée].

livre, ce qui permet d'interroger sous un nouveau jour la question du rôle de l'auteur et de son rapport à l'œuvre. Cette étude a pu établir que l'auteur se rapportait manifestement à son œuvre comme à un tout organique, et que la disposition du matériau à l'échelle de l'ouvrage et au sein des notices répondait à différents enjeux plus ou moins identifiables, certains relevant de l'érudition ou d'un horizon d'attente de la littérature biographique, quand d'autres semblent plus étroitement liés à une intention spécifique de l'auteur. Ces résultats permettent d'ouvrir la voie à des études narratologiques ou thématiques spécifiques de l'ouvrage.

La thèse de Mathias Hoorelbeke est consacrée aux contraintes et logiques collectives auxquelles sont soumis les poètes dans les premières années de l'époque abbasside. Elle s'intéresse d'abord au rapport de *walā'* du poète au prince, en postulant que la parole poétique n'en serait qu'une modalité parmi d'autres, et ensuite aux rapports des poètes aux autres poètes ou aux savants, pour déceler dans ces récits les logiques de reconnaissance, exclusion, coopération, entre les acteurs du champ poétique. S'appuyant sur l'analyse de près de 70 notices de poètes abbassides, son travail nous a été utiles à maints égards, d'abord parce qu'il se propose de rendre compte des conditions socio-historique et matérielle des rapports du poète au prince, à travers des récits dont il lui faut interroger les représentations qu'ils véhiculent, ce qui le conduit à noter l'écart avec les représentations de ces rapports et la « mise en texte » de la geste du poète et des différents rôles qu'il jouent.

Signalons également deux autres sources utiles à une approche globale des *Aġānī*. Tout d'abord l'ouvrage de Muḥammad al-Qāḍī issu de se thèse et publié en 1998 à Tunis, sur la définition et l'usage de cette « unité narrative minimale » qu'est le *ḫabar* dans la littérature médiévale[114], et qui s'appuie en grande partie sur des exemples tirés du *Kitāb al-Aġānī*[115]. Ensuite, les travaux de George Dimitri Sawa, notamment ses deux ouvrages *An Arabic Musical and Socio-Cultural Glossary of Kitāb al-Aghānī*[116], et *Musical and Socio-Cultural Anecdotes from Kitāb al-Aghānī l-Kabīr*[117]. Comme son titre l'indique, le premier est un lexique, organisé dans l'ordre alphabétique des racines, des termes afférents à la technique et à la pratique de la musique dans les *Aġānī*. La grande utilité de cet ouvrage tient d'une part à ce qu'il s'intéresse à toutes les dimensions de la chose musicale dans l'ouvrage, depuis la terminologie d'Isḥāq al-

[114] Muḥammad al-Qāḍī, *Al-ḫabar fī l-adab al-ʿarabī. Dirāsa fī l-sardiyya l-ʿarabiyya*, Manšūrāt kulliyyat al-ādāb, Mannūba, Tūnis, 1998.
[115] Sur ce sujet spécifiquement, voir Mayyāda ʿAbd al-Amīr al-ʿĀmirī, et Ḍiyā' Ġanī a-ʿAbbūdī, *Al-Ḫabar fī Kitāb al-Aġānī li-Abī l-Faraǧ al-Aṣbahānī*, Dār al-ḥāmid, Amman, 2013, (que nous n'avons malheureusement pas pu consulter pour cette thèse), ainsi que Muḥammad Muṣṭafā Abū Šawārib, *Binyat al-ḫabar al-adabī : Dirāsat aḫbār Maǧnūn Banī ʿĀmir fī Kitāb al-Aġānī*, Dār al-wafā' li-dunyā l-ṭibāʿa wa-l-našr, Alexandrie, 2017.
[116] George Dimitri Sawa, *An Arabic Musical and Socio-Cultural Glossary of Kitāb al-Aghānī*, Brill, Leiden / Boston, 2015.
[117] *Id.*, *Musical and Socio-Cultural Anecdotes from Kitāb al-Aghānī l-Kabīr*, Brill, Leiden / Boston, 2018.

Mawṣilī employée par Iṣfahānī pour donner les modes rythmique et mélodique des chansons, jusqu'au vocabulaire de l'émotion liée à l'audition du chant, en passant par les instruments de musique et les termes liés à la performance elle-même. De plus, chaque explication des termes et de leurs différentes significations est systématiquement accompagnée de la citation d'au moins l'une de ses occurrences dans l'ouvrage, avec la référence précise au tome et à la page correspondantes dans l'édition d'al-Hay'a l-miṣriyya. Toutefois il semble que Sawa n'ait tenu aucun compte du travail de Ġaṭṭās ʿAbd al-Malik Ḫašaba, dont il cite pourtant les remarquables éditions du *Kitāb al-Mūsīqī l-kabīr* d'al-Farābī (m. 950)[118] et du *Kamāl adab al-ġinā'* d'al-Ḥasan b. Aḥmad al-Kātib (XIe s.)[119], et qui propose dans son *Kitāb al-mūǧaz fī šarḥ muṣṭalaḥāt al-Aġānī*[120] une explication de la terminologie musicale dans les *Aġānī* et une reconstruction convaincante du système d'Iṣḥāq – et notamment de l'épineuse question du *maǧrā*[121].

La problématique éthique dans l'approche, l'histoire et le commentaire de la littérature arabe médiévale est, de par la nature même de cette littérature et des buts qu'elle se propose, plus aisée à prendre en compte qu'à écarter. Aussi, un très grand nombre de travaux sont conduits à en commenter un aspect : en faire ici la liste serait une fastidieuse entreprise. Pour dresser l'état de la question, notons simplement que l'essentiel du problème du rapport entre éthique et littérature s'est jusqu'ici principalement cristallisé en deux grandes tendances dans la recherche. L'une d'elle, à la suite des travaux de Carlo Nallino, Régis Blachère, Charles Pellat et Abdallah Cheikh Moussa, s'attache à élucider les termes de l'éthique et les visées spécifiques de la littérature d'*adab*, notamment par rapport à la philosophie et aux sciences religieuses[122]. L'autre tendance principale de la recherche spécifiquement consacrée à la question éthique en rapport avec la littérature s'intéresse plus spécifiquement à la poésie préislamique et des débuts de l'islam, en vue d'une reconstruction de l'éthique préislamique ou du système de valeurs des anciens Arabes. La naissance et le développement de ce courant ont

---

[118] Al-Farābī, *Kitāb al-mūsīqī l-kabīr*, éd. Maḥmūd Aḥmad al-Ḥifnī et Ġaṭṭās ʿAbd al-Malik Ḫašaba, Le Caire, Dār al-kātib al-ʿarabī, 1967.

[119] Al-Ḥasan b. Aḥmad b. ʿAlī l-Kātib, *Kitāb kamāl adab al-ġinā'*, éd. Maḥmūd Aḥmad al-Ḥifnī et Ġaṭṭās ʿAbd al-Malik Ḫašaba, Le Caire, al-Hay'a l-miṣriyya l-ʿāmma li-l-kitāb, 1975.

[120] Ġaṭṭās ʿAbd al-Malik Ḫašaba, *Kitāb al-mūǧaz fī šarḥ muṣṭalaḥāt al-Aġānī*, Le Caire, al-Šarika l-miṣriyya li-l-ṭibāʿ wa-l-našr, 1979.

[121] La notion de *maǧrā* paraît être le principal écueil qui menace toute tentative de reconstruction du système d'Isḥāq. Les musicologues ont tendance à l'identifier à la notion de tierce, mais c'est une commodité qui entraîne bien d'autres difficultés (pour en donner une idée et n'en citer qu'une : Isḥāq n'identifie que deux maǧrā-s, alors qu'il existe de fait trois tierces dans la musique arabe : tierces mineure, majeure et neutre). À cet égard les vues de Ḫašaba nous semblent permettre de sortir de l'ornière, mais nous ne nous hasarderons pas davantage sur le terrain musicologique.

[122] Notons notamment les travaux de Régis Blachère, Charles Pellat, Salah Natij et Iyas Hassan (voir bibliog.).

fait l'objet d'une utile synthèse dans l'ouvrage de Nadia Jamil, *Ethics and Poetry in Sixth Century Arabia*[123]. Nadia Jamil présente les lignes de force des travaux d'Ignác Goldziher[124], Bichr Farès[125], Toshihiko Izutsu[126] et Meir Bravmann[127] à la suite desquels s'inscrit son propre ouvrage, consacré pour l'essentiel à la poésie d'Imru' l-Qays.

Enfin, les recherches les plus déterminantes pour notre travail ont été celles de Hachem Foda. Les références à ses analyses et ses hypothèses sont détaillées le cas échéant dans les pages qui vont suivre, mais disons ici que son approche des textes, croisant critique formaliste et philosophico-spéculative, nous paraît particulièrement féconde pour interroger nos sources à partir de leurs propres termes et représentations. Ses travaux portant sur la rhétorique de la poésie arabe et le statut du poète l'ont conduit à interroger nombre de notions éthico-poétiques et leurs représentations narratives, notamment dans ses articles consacrés aux modalités de la fiction dans la littérature arabe médiévale.

Méthodologie et Plan de la thèse

L'approche adoptée au cours des neuf chapitres qui composent le présent travail relève – c'est du moins son ambition – de la critique thématique, telle qu'elle a pu être définie et illustrée par Jean-Pierre Richard[128]. Notre approche vise à repérer les représentations des conflits éthico-rhétoriques liés à la poésie (et dans une moindre mesure au chant) dans le *Kitāb al-Aġānī*, à partir de l'identifications de thèmes et de thèmes narratifs (des « *maʿānī l-naṯr* » pour ainsi dire).

La thèse se divise en trois grandes parties. La **première partie**, intitulée « La société des poètes » est constituée de trois chapitres qui cherchent à mettre en lumière quelques grandes lignes thématiques qui participent à l'unité, et peut-être à l'univers propre, du *Livre des chansons*. La **deuxième partie**, intitulée « Entendre et obéir », se compose de deux chapitres permettant d'avancer une réponse à la question suivante : en quoi peut-on dire qu'al-Iṣfahānī développe dans son ouvrage une défense du chant ? La **troisième partie**, intitulée « Le parti pris de la poésie », cherche à rendre compte de la représentation récurrente de la poésie comme « affirmation inaffirmable » dans le *Livre des chansons*.

---

[123] Nadia Jamil, *Ethics and Poetry in Sixth-Century Arabia*, Gibb Memorial Trust, 2017, p. 3-29.
[124] Ignác Goldziher, *Muhammedanische Studien*, Halle, 1889-1890.
[125] Bichr Farès, *L'honneur chez les Arabes avant l'Islam*, Paris, 1932.
[126] Toshihiko Izutsu, *The Structure of the Ethical terms in the Koran : a Study in Semantics*, Tokyo, 1959 ; *id.*, *God an Man in the Koran. Semantics of the Koranic Weltanschauung*, Tokyo, 1964.
[127] Meir Bravmann, *The Spiritual Background of Early Islam*, Brill, Leiden / Boston, 2009.
[128] Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, Pierres vives, 1961, p. 24 *sqq*.

PREMIERE PARTIE

La société des poètes :

L’unité formelle et thématique de l’œuvre

*

Comment dire quelque chose de spécifique du *Kitāb al-Aġānī* ? En d'autres termes, y a-t-il une spécificité du *Kitāb al-Aġānī*, et quelle est-elle ?

Telle est la question qui rassemble les trois chapitres de cette première partie visant à cerner des spécificités du *Livre des chansons* comme œuvre littéraire, en soulignant plusieurs traits décisifs de l'organisation du matériau restés inaperçus jusqu'ici et qui participent, c'est notre hypothèse, à la cohérence de l'ouvrage.

Le premier chapitre, intitulé « Les notices d'Abū Qaṭīfa et Maʿbad comme introduction au *Livre des chansons* » fait l'hypothèse que ce premier couple de notices (poète-chanteur) a valeur de pacte de lecture et porte un commentaire auctorial général sur l'ouvrage. Nous montrons l'importance de la réflexivité comme principe de composition et de lecture, à partir de trois thèmes introduits par la première des cent chansons choisies. Ces thèmes reçoivent, dans les deux notices qui suivent, un écho tel qu'ils se laissent lire comme l'exergue de l'ouvrage : la nostalgie, le fait de garder le secret, et le fait de se défendre soi-même de l'abaissement et du mépris.

Le deuxième chapitre, intitulé « Voyageuse sans bagage : la poésie et l'imaginaire du *Kitāb al-Aġānī* », pose la redoutable question de l'unité *thématique* de l'œuvre : peut-on parler d'un monde du *Kitāb al-Aġānī* ? À partir de l'hypothèse qu'un univers propre aux *Aġānī* serait centré autour de la poésie, nous isolons trois thèmes liés à la représentation de la poésie et de ses attributs, dont la récurrence dans la masse narrative de l'ouvrage pourrait constituer des marqueurs d'un univers fictif. Premièrement, le thème de *l'assimilation du poète* à son commanditaire nous dessine un monde où la poésie n'est pas la pratique réservée d'une corporation ou d'une communauté de poètes mais quasiment un mode du discours. Deuxièmement nous nous intéressons au thème de la poésie « voyageuse », c'est-à-dire à la poésie représentée sous la forme d'un discours circulant comme de lui-même, attribut quasi fictif. Enfin nous nous intéressons aux limites du livre à l'intérieur même du livre : à son

arrière-monde, rassemblant des personnages étrangers à la possibilité même de l'histoire (djinns et anonymes) et qui paraissent se tenir à la source de l'inspiration.

Dans le troisième chapitre, intitulé « *Šukr al-kāfir* : la notice de Ḥassān et Ǧabala ibn al-Ayham », nous montrons comment la notice qu'al-Iṣfahānī consacre à la relation de Ḥassān ibn Ṯābit au dernier roi ghassanide, Ǧabala ibn al-Ayham, met en scène un rapport nostalgique de l'Islām à la Ǧāhiliyya qui figure le double rapport contradictoire des lettrés à ce temps non seulement passé mais aboli. Ce rapport est d'abord une rupture qui sert de paradigme pour toutes les fractures éthico-historiques qui traversent l'ouvrage. Il prend ensuite l'aspect d'un face à face entre deux éthiques où la Ǧāhiliyya se révèle être avant tout le temps de la vertu – sans la morale.

I

Les notices d'Abū Qaṭīfa et Maʿbad comme introduction au *Kitāb al-Aġānī* *

À en croire Abū l-Faraj al-Iṣfahānī, c'est à la présence d'Abū Qaṭīfa (m. 685-93) parmi les auteurs des trois premières chansons choisies – chansons distinguées parmi les cent à la demande d'al-Rašīd lui-même – que le *Kitāb al-Aġānī* doit en partie sa structure si singulière[129] : non seulement les poètes de ces trois premières chansons sont relativement tardifs (*min al-mutaʾaḫḫirīn*)[130], mais l'auteur des vers de la première chanson est loin d'être un grand poète (*laysa min al-šuʿarāʾ al-maʿdūdīn wa-lā l-fuḥūl*)[131] – c'est un poète négligeable, qui ne compte pas (*lā yuʿadd*).

Que faire donc de cette notice d'Abū Qaṭīfa ? Quel traitement le compilateur, qui affirme lui-même le peu d'importance de ce poète, lui a-t-il réservé ? S'il parle de la nécessité de commencer par ce poète mineur qu'est Abū Qaṭīfa comme d'une contrainte, contrainte lourde de conséquences puisqu'elle engage toute l'organisation du livre en empêchant de procéder à un classement, il affirme un peu plus bas que le propos du livre n'est justement pas d'« ordonner des classes », mais de rapporter « les chansons et les récits qui s'y rapportent »[132]. Si donc la notice d'Abū Qaṭīfa est une contrainte, il s'agit d'une contrainte pour le moins bienvenue, qui ouvre la possibilité d'un projet. En s'imposant de faire suivre chaque chanson

---

* Ce chapitre, sous la forme d'un article, a été accepté pour publication dans la revue *Arabica* (publication prévue pour le dernier trimestre 2021).

[129] Le caractère inhabituel du plan et de la progression de l'ouvrage a été notée par les chercheurs (voir notamment Hilary Kilpatrick, *Making the Great Book of songs*, Londres, Routledge Curzon, 2003, p. 28-29 et p. 119-120 ; Šukr al-Ṣāliḥī, *Maṣādir al-Aṣfahānī fī Kitāb al-Aġānī*, Damas, Maktabat Mu'min Qurayš, 2013, p.23), et signalée par l'auteur lui-même (*KA*, I, p. 3-4).

[130] *KA*, I, p. 3.

[131] *Ibid*.

[132] *Wa-laysa l-maġzā fī l-kitāb tartīb al-ṭabaqāt wa-innamā l-maġzā fīhi mā ḍumminahu min ḏikr al-aġānī bi-aḫbārihā ; ibid.*, I, p. 4.

des notices du poète et du chanteur, al-Iṣfahānī fait *d'entrée de jeu* le choix délibéré, bien qu'*a priori* dissymétrique et risqué, d'associer la notice d'Abū Qaṭīfa à celle de Maʿbad (m. 743-4), l'un des plus importants chanteurs de l'époque omeyyade. Dans quelle mesure aura-t-il cherché à tirer parti de cette succession problématique des deux premières notices ?

L'ordonnancement inhabituel du matériau, dont al-Iṣfahānī prend la peine d'avertir son lecteur, n'appelle étonnamment aucune remarque sur le but qu'il est censé servir. Hormis la réaffirmation du souci de ne pas ennuyer le lecteur, lieu commun des préfaces ou introductions[133] aux anthologies d'*adab*[134], on cherchera en vain à ce propos une autre déclaration d'intention que celle, lapidaire, que nous avons citée (rapporter les chansons et leurs récits), à quoi le compilateur ajoute, de manière tout aussi succincte, que l'absence de classement ne nuira nullement à cette entreprise (*wa-laysa hāḏā mimmā yaḍurru bi-hā*)[135].

À cet égard, il est intéressant de noter que le *Kitāb al-Aġānī* a pu passer pour mal nommé. C'est par exemple l'avis d'al-Maqrīzī (m. 1442), qui le cite comme exemple de livre dont le titre reste en-deçà du contenu[136] ; c'est également celui d'Abū Bakr ibn al-ʿArabī (m. 1148), qui juge que le titre du *Kitāb al-Aġānī* lui fait du tort et en propose un autre à la mesure de l'importance qu'il lui prête[137]. Plus proche de nous, Étienne Quatremère (m. 1857) souligne également l'inadéquation du titre et de son contenu[138] ; et – bien que dans un tout autre esprit – c'est encore ce désaccord, ou plus précisément ce décalage entre le but annoncé (un livre sur les chansons) et le résultat final (« un panorama de quatre siècles de culture et de littérature arabes ») que relève Hilary Kilpatrick en conclusion de son *Making the Great Book of Songs*, en déplorant les silences du compilateur[139]. Semble donc manquer, dans l'introduction d'al-Iṣfahānī, une déclaration d'intention à la mesure de l'ouvrage, où l'auteur livrerait sa propre interprétation de son œuvre. Si l'on peut attendre d'une préface originale qu'elle assure une bonne lecture au texte en expliquant pourquoi et comment le lire[140], la préface d'al-Iṣfahānī

---

[133] Nous entendrons ici le terme de préface au sens où l'emploie Gérard Genette pour désigner toute espèce de texte liminaire portant sur un texte principal. L'introduction, s'il faut la distinguer de la préface – dont elle est un parasynonyme –, se présente plus souvent comme partie intégrante du texte qu'elle introduit ; voir Gérard Genette, *Seuils*, Paris, éditions du Seuil, 1987, p. 150.

[134] *Wa-fī ṭibāʿ al-bašar maḥabbatu l-intiqāl min šay' ilā šay', wa-l-istirāḥa min maʿhūd ilā mustaǧadd* ; *ibid*.

[135] *Ibid*.

[136] (…) *min al-muṣannafāt allatī sārat alqābu-hā bi-ḫilāf maḍmūni-hā, ka-l-Aġānī li-l-Aṣfahānī, sammā-hu l-Aġānī wa-fīhi min kulli šay'* ; cité dans Muḥammad Ḫayr al-Šayḫ Mūsā, « Abū l-Faraǧ al-Aṣfahānī : adīb mashūr maġmūr », dans *ʿĀlam al-fikr*, 15 (1), 1984, p. 259.

[137] *Innamā aḫalla bi-hi ismu-hu l-Aġānī, wa-law asmā-hu* Qalā'id al-maʿānī wa-šarā'if al-mabānī *la-kāna awlā* ; *ibid*.

[138] « Ce nom, au premier abord, semble annoncer un ouvrage d'un genre frivole ; mais on se tromperait beaucoup si l'on jugeait d'après cette apparence. » ; Étienne Quatremère, « Mémoire sur l'ouvrage intitulé *Kitab alagani* c'est-à-dire *Recueil de chansons* », *Nouveau journal asiatique*, XVI, Paris, novembre 1835, p. 392.

[139] Hilary Kilpatrick, *op. cit*., p. 274.

[140] Gérard Genette, *op. cit*., p. 183.

semble en partie manquer sa finalité – et sans doute faut-il que ce soit le cas pour qu'un *adīb* ou un copiste anonyme ait éprouvé par la suite le besoin d'ajouter un avant-propos[141] afin de souligner l'utilité du livre et présenter clairement son organisation interne.

Mais doit-on limiter l'introduction du *Kitāb al-Aġānī* à la préface du compilateur ? À prendre en compte les remarques de Gérard Genette, qui caractérise la préface comme élément du paratexte[142], cette « frange » ou ce « seuil » qui sépare le texte du hors-texte[143], ne peut-on faire l'hypothèse que les premières notices du livre consacrées respectivement à un poète et un chanteur sont porteuses d'un commentaire auctorial et constituent encore une zone de transition, puisqu'elles sont cette première section de texte par où le lecteur s'introduit dans le texte lui-même ? Du fait même qu'al-Iṣfahānī annonce une organisation inhabituelle de son matériau, les premières notices du livre auront nécessairement une fonction initiatrice ou, qu'il le veuille ou non, paratextuelle et paradigmatique, en mettant sous les yeux du lecteur l'exemple de ce à quoi il doit s'attendre dans le reste de l'ouvrage. Les deux premières notices feront donc office de notices-témoins, comme on le dit aujourd'hui d'un appartement ou d'une maison qui doivent faire référence et donner un avant-goût à l'acheteur ou à l'actionnaire d'un projet immobilier. Elles joueront par là ce rôle de « vestibule », selon le mot de Borges (à propos d'une préface) que s'approprie Gérard Genette pour souligner la nature liminaire du paratexte et sa fonction consistant à permettre au lecteur de poursuivre ou rebrousser chemin[144].

Cette étude se propose ainsi de montrer comment la notice d'Abū Qaṭīfa, première notice du livre consacrée à un poète, peut être lue, avec celle du chanteur Maʿbad, comme un prolongement de l'introduction au *Livre des chansons*, et plus précisément comme une introduction à sa visée et à son mode de composition, et en particulier à sa dimension réflexive. Cette réflexivité, par quoi nous désignons le retour de l'œuvre sur soi, la propriété d'un texte consistant à se commenter soi-même en imposant au lecteur arrêts et retours, est sans doute inévitable dans une œuvre constituée essentiellement de fragments brefs (les *aḫbār*)[145] et qui progresse par retours successifs sur les circonstances qui ont présidé à la composition d'un

---

[141] *KA*, I, p.1-3. Cet ajout semble lié à la perte de l'incipit de la préface d'al-Iṣfahānī (ce qui revient toujours à pallier un manque de la préface originale, ou de ce qu'il en reste). Dāwud Sallūm suggère qu'il pourrait être le fait de Yāqūt (m. 1225-9), dont nous savons qu'il copia un exemplaire du *KA* de sa main ; Dāwud Sallūm, *Kitāb al-Aġānī wa-manhağ mu'allifi-hi*, Beyrouth, ʿĀlam al-kutub, 1975 (3e éd.), p.25 ; Hilary Kilpatrick, *op. cit.*, p. 104 n. 37.

[142] Gérard Genette définit le paratexte comme « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs » ; *op. cit.*, p. 7 et 150.

[143] *Ibid.*, p. 7-8.

[144] Gérard Genette, *op. cit.*, p. 8.

[145] Bérangère Parmentier a démontré, à propos des *Caractères* de La Bruyère en particulier, que la réflexivité était liée à la fois à la brièveté, qui impose arrêt et retour, et à l'organisation discontinue de l'ouvrage. Bérangère Parmentier, *Le siècle des moralistes*, Paris, éditions du Seuil, 2000, p. 287 et 291-292.

poème ou d'une chanson. Nous tâcherons de montrer qu'elle semble expressément *mise en œuvre* par le compilateur, qui en joue d'autant mieux qu'il a délibérément imprimé à l'enchaînement des récits un aspect relativement lâche, sinon anarchique. Nous ne chercherons pas ici à produire une analyse systématique des deux premières notices du livre[146], mais nous nous attacherons à souligner ce qui confère à ce premier groupe textuel (chanson - notice de poète - notice de chanteur) une fonction paratextuelle et paradigmatique, en suivant quelques thèmes fondamentaux qui, depuis l'introduction, les traversent avec une insistance remarquable qui n'a jamais, à notre connaissance, été relevée par les chercheurs.

1. La première chanson : thèmes et problèmes

Pour s'interroger sur le traitement réservé par le compilateur aux deux premières notices, il convient de se pencher sur le nœud du problème qui nous occupe, c'est-à-dire relire la chanson qui les lie et les introduit, chanson censée marquer didactiquement l'entrée dans le texte en entamant la liste des Cent chansons choisies :

القصـــرُ فالنَخْلُ فالجَمّاءُ بينهما أشـهى إلى القلبِ من أبوابِ جَيْرُونِ

إلى البَلاطِ فمـا حـازت قَرائنُـه دُورٌ نَزَحْنَ عن الفَحْشـــاءِ والهُونِ

قَد يَكتُمُ الناسُ أســـرارًا فأعلَمُها ولا ينـالُون حتى الموتِ مَكنُونِي

Le palais et la palmeraie séparés par al-Ǧammā'
sont plus chers à mon cœur que les portes de Ǧayrūn,
Jusqu'au Balāṭ, car là s'étendent les « Attachées »,
des demeures pures de toute immoralité ou abaissement.
Les gens cachent parfois des secrets que je finis par apprendre,
tandis qu'eux ne décèlent rien de ce que j'abrite jusqu'à ma mort !

[146] Pour une analyse de la notice d'Abū Qaṭīfa et de son organisation interne, voir Hilary Kilpatrick, *op. cit*. p. 204-205 ; et son article « ʿUmar ibn ʿAbd al-ʿAzīz, al-Walīd ibn Yazīd and their kin : Images of the Umayyads in the *Kitāb al-Aġānī* » in *Umayyad Legacies: Medieval Memories from Syria to Spain*, A. Borrut & P.M. Cobb (éd.), Leiden-Boston, Brill, 2010, p. 63-88 ; voir également Régis Blachère, *Histoire de la littérature arabe*, III, Paris, Maisonneuve & Larose, 1952-1966, p. 621 ; et Fuat Sezgin, *Geschichte des arabischen Schrifttums*, Band II : Poesie, Leiden, Brill, 1975, p. 424-425. S'agissant de la notice de Maʿbad, voir Hilary Kilpatrick, *op. cit*., p. 429 (index) ; et sa traduction partielle par Armand-Pierre Caussin de Perceval, « Notices anecdotiques sur les principaux musiciens arabes des trois premiers siècles de l'islamisme », *Journal asiatique*, septième série, t.II, Paris, novembre-décembre 1873, p. 477-494 ; George Dimitri Sawa, *Musical and Socio-Cultural Anecdotes from Kitāb al-Aghānī al-Kabīr: Annotated Translations and Commentaries*, Leiden/Boston, Brill, 2018, p. 434 (index) ; voir également Henry G. Farmer, *A History of Arabian Music to the XIIIth century*, Londres, Luzac & Co., 1929, p. 81-82.

Le commentaire d'al-Iṣfahānī qui accompagne les vers indique que le palais en question est celui de Saʿīd ibn al-ʿĀṣ[147] (m. 678-9) à Médine ; il précise également que la palmeraie[148], la *ǧammā'*[149] et les « Attachées » (*Qarā'in*)[150] sont des propriétés de la famille de Saʿīd, « *al-Balāt* » l'un des noms de Médine[151], et les portes de Ǧayrūn des portes de la ville de Damas[152]. Le poète affirme en substance : Médine m'est plus désirable que Damas. Ces vers qui ouvrent le livre chantent en effet la nostalgie de Médine, dont Abū Qaṭīfa a été banni comme tous les membres du clan omeyyade par ʿAbd Allāh ibn al-Zubayr (m. 692), au cours des événements qui conduisirent à la bataille d'al-Ḥarra (683)[153], rapportés dans la première partie de sa notice[154].

Seule chercheuse à notre connaissance à avoir cherché à rendre compte de la place singulière dévolue à Abū Qaṭīfa dans l'œuvre d'al-Iṣfahānī[155], Hilary Kilpatrick a soulevé la question de l'importance et de la signification de la première chanson. Ayant souligné d'une part que les vers d'Abū Qaṭīfa adoptaient, avec le thème de la nostalgie pour le pays (*al-ḥanīn ilā l-waṭan*), un « ton nostalgique » typique du *nasīb* et qu'ils exprimaient, comme d'autres poèmes de la notice, « une expérience archétypale du bannissement et de l'exil »[156] ; ayant remarqué d'autre part qu'ils plongeaient d'emblée le lecteur dans des événements illustrant les dissensions au sein de l'*umma*[157], Hilary Kilpatrick avance l'hypothèse que cette première chanson permet au compilateur d'établir « une certaine atmosphère de nostalgie et de regret

---

[147] Important dignitaire omeyyade réputé pour sa vertu et sa générosité, gouverneur de Médine de 669 à 674. Les ruines de ce palais, situé dans la vallée d'al-ʿAqīq, au nord-ouest de Médine, sont encore visibles aujourd'hui. ʿAbd al-Qaddūs al-Anṣārī, *Āṯār al-Madīna al-munawwara*, Médine, al-Maktaba al-salafiyya, 1973, p. 47-48.

[148] La palmeraie en question pourrait être celle de Saʿīd ibn al-ʿĀṣ sur son domaine d'al-ʿArṣa, dans la vallée d'al-ʿAqīq, où se trouve également son palais. Voir *infra*. Yāqūt, *Muʿǧam al-Buldān*, Beyrouth, Dār Ṣādir, 2008, IV, p. 102.

[149] « *Al-Ǧammā'* » est un nom donné à plusieurs collines ou petites montagnes au sommet aplati dans les environs de Médine. D'après Yāqūt, il s'agit, dans ces vers d'Abū Qaṭīfa, de l'une des trois *ǧammā'*-s de Médine appelée « *ǧammā' al-ʿĀqir* ». Yāqūt, *op.cit.*, II, p. 158.

[150] À notre connaissance, seul al-Iṣfahānī évoque les *Qarā'in*, en précisant que ces maisons (*dūr*), propriétés de Saʿīd ibn al-ʿĀṣ, tiraient leur surnom du fait qu'elles étaient mitoyennes les unes avec les autres (*mutalāṣiqa*). *KA*, I, p. 12 ; ʿAbd al-Qaddūs al-Anṣārī croit en reconnaître les ruines aux abords du palais, *op. cit.*, p. 47.

[151] Le terme de *Balāṭ* serait, d'après al-Iṣfahānī, l'un des noms de Médine, par référence à la place pavée (*balāṭ*) située entre la mosquée du Prophète et le marché de Médine. Yāqūt ne mentionne pas le terme parmi les noms de Médine. Voir Dominique Sourdel, « Balāṭ », *Encyclopédie de l'Islam*, 2e édition, Brill (désormais : « *EI2* ») ; Yāqūt, *op.cit.*, I, p. 477, et V, p. 83.

[152] Les portes de Ǧayrūn étaient les portes orientales de Damas ; l'origine de leur nom est incertaine. *Ibid.*, II, p. 199.

[153] La bataille d'al-Ḥarra (*ḏū l-ḥiǧǧa* 63/août 683) opposa l'armée de Yazīd ibn Muʿāwiya aux Médinois, après qu'ils eurent refusé de le reconnaître pour calife légitime et expulsé les autorités et familles omeyyades de Médine, événement qui marqua le début de la révolte de ʿAbd Allāh ibn al-Zubayr. Voir Laura Veccia Vaglieri, « al-Ḥarra », *EI2*, Brill.

[154] *KA*, p.22-28.

[155] Hilary Kilpatrick, *op. cit*. p.204-205 ; et *art. cit.*, p.63-88.

[156] Hilary Kilpatrick, *art. cit.*, p.81.

[157] *Ibid*.

d'un âge d'or perdu, inextricablement lié au clan omeyyade »[158]. Mais la chercheuse nuance aussitôt son hypothèse en s'interrogeant sur l'opportunité même d'une lecture détaillée de cette première chanson, notant qu'« il ne faut pas faire grand cas du contenu de cette première des Trois chansons choisies, qui ne réapparaît presque pas dans l'ouvrage »[159].

Pourtant, cette première chanson ne laisse pas de poser plusieurs difficultés, et d'appeler plusieurs remarques. Premièrement, il faut souligner que la bataille d'al-Ḥarra, à laquelle la chanson fait allusion, est une bataille au statut historiographique particulier : il s'agit en effet de l'un des méfaits de Yazīd ibn Muʿāwiya (m. 683) couramment rappelés par la littérature abbasside, avec l'assassinat d'al-Ḥusayn (680) et le siège de la Mecque (683)[160]. Cette bataille hante le *Kitāb al-Aġānī* et l'histoire du chant : c'est dans cette bataille que Sā'ib Ḫāṯir, le premier chanteur[161], trouve la mort[162] ; c'est en déplorant les morts d'al-Ḥarra qu'Ibn Surayǧ[163] (m. ap. 714) se fait connaître comme chanteur[164] ; et c'est sur la *ḥarra*, l'étendue pierreuse au Nord-est de Médine qui fut le lieu de la bataille et lui donna son nom, que Maʿbad, enfant, reçoit dans son sommeil ses premières inspirations musicales[165].

Deuxièmement, comme l'a noté Hilary Kilpatrick, cette chanson a d'emblée ceci de singulier qu'elle fait fond sur un thème à peu près absent de la liste des Cent chansons choisies, à savoir la nostalgie (*al-ḥanīn ilā l-waṭan*). Mais regretter Médine, ou désirer Médine désormais inaccessible, dans cette chanson, n'est-ce pas désirer n'avoir jamais eu à chanter cette chanson ? Le regret de Médine n'est-il pas ici le regret du chant lui-même ? Car qu'est-ce que chanter sa nostalgie, sinon chanter le désir de n'avoir jamais eu à chanter ? Le caractère réflexif de l'ouvrage et son invitation à une lecture réfléchissante semblent donc s'affirmer dès cette première chanson, qui se commente elle-même du fait qu'elle consiste en un *ḥanīn* – tout chant nostalgique se retournant sur lui-même en faisant nécessairement entendre le regret de lui-même.

---

[158] *Ibid*.
[159] *Ibid*.
[160] Tobias Andersson, *Early Sunnī Historiography : A Study of the Tārīkh of Khalīfa b. Khayyāṭ*, Leiden/Boston, Brill, 2018, p. 257 et 259-262. Voir également al-Balāḏurī, *Ǧumal min Ansāb al-ašrāf*, Beyrouth, Dār al-Fikr, 1996, V, p. 338-355. ; Ṭabarī, *Tārīḫ al-rusul wa-l-muluk*, Le Caire, Dār al-Maʿārif [sans date], V, p. 482-495 et X, p.60. ; Ibn ʿAbd Rabbih, *Al-ʿIqd al-Farīd*, Beyrouth, Dār Ṣādir, 2001, IV, p. 366-369 ; al-Masʿūdī, *Murūǧ al-ḏahab*, Beyrouth, Dār Ṣādir, 2010, II, p. 308-309.
[161] Dans le *KA*, Sā'ib Ḫāṯir partage ce rôle de « premier chanteur » du style classique (ou ancien) avec Ṭuways et Našīṭ. Ṭuways est réputé avoir été le premier, à Médine, à chanter en arabe, mais la notice de Sā'ib Ḫāṯir lui attribue la première chanson arabe. Voir *KA*, VIII, p. 321 ; Henry G. Farmer, *op. cit.*, p. 69 et 74 ; George Dimitri Sawa, *Musical and Socio-Cultural Anecdotes, op. cit.*, p. 67-68.
[162] *KA*, VIII, p. 325-326.
[163] Important chanteur de l'époque omeyyade, rival de Maʿbad ; voir *KA*, I, p. 257 et suivantes.
[164] *Ibid*., I, p. 262-263.
[165] *Ibid*., p. 44.

Troisièmement, comment comprendre l'association, aux deux premiers vers nostalgiques, d'un troisième vers :

قد يكتم الناس أسرارا فأعلمها ولا ينالون حتى الموت مكنوني

Les gens cachent parfois des secrets que je finis par apprendre,
tandis qu'eux ne décèlent rien de ce que j'abrite jusqu'à ma mort !

L'on entend dans ce vers l'expression du motif courant du *kitmān al-sirr*, le fait de garder un secret confié. Ce qu'il s'agit pour le poète de taire et de cacher n'est pas tant son secret que celui de ses amis et compagnons : le poète vante sa capacité à garder mieux que personne les secrets qu'on lui confie – et par là, vante sa loyauté à l'égard de ses compagnons. L'association abrupte de ce vers aux deux vers précédents peut être le fait du chanteur, comme c'est souvent le cas dans les *Aġānī*, où il est bien attesté que les chanteurs sélectionnent différents vers d'un poème, ou associent des vers de différents poèmes, pour composer une chanson[166] – parfois au prix de la cohérence du texte, tout du moins aux yeux du lecteur moderne. Toutefois, dans l'économie de la chanson, ce vers ne peut manquer de faire écho au premier, qui affirme que Médine est « plus désirable à (son) cœur (*ašhā ilā l-qalb*) » que Damas, le cœur étant, dans cette poésie, le réceptacle allégorique des secrets. Comment donc comprendre telle affirmation du poète : « On ne décèle rien de ce que j'abrite », « Mes secrets, à moi, restent abrités et cachés », alors qu'il vient juste de révéler le fond de son cœur en exprimant explicitement l'objet de son désir (*šahwa*) ? Comment croire à l'herméticité de ce cœur dont le poète vient de révéler le contenu ? À moins qu'il ne faille entendre que ce locuteur qui abrite les secrets mieux que quiconque, lui dont le cœur ne laisse rien échapper de ce qu'il recèle, celui-là même dont le cœur est un réceptacle hermétique (« *wiʿā' ġayr sarib* », pour reprendre une formule rapportée par Ibn Qutayba[167]), ne peut taire la nostalgie, le désir languissant du pays désormais inaccessible. Désir irrépressible qui s'énonce comme provenant d'un autre : littéralement, c'est « au cœur » (*ilā l-qalb*) que Médine est plus désirable que Damas.

Quatrième et dernière remarque, le compilateur fait suivre immédiatement la première chanson d'une explication des mots difficiles, au cours de laquelle il s'attarde sur un terme en particulier, celui de *hūn*, dans l'hémistiche « *nazaḥna ʿani l-faḥšā'i wa-l-hūnī* ». Le terme de *hūn*, synonyme de *hawān*, signifie l'abaissement, le fait de n'être tenu pour rien ; *šay' yustahān bihi wa-yutahāwan bihi*, est quelque chose qu'on méprise, dont on fait peu de cas (*yustaḫaffu bihi*). Al-Iṣfahānī s'y appesantit remarquablement en citant des vers de *rağaz* pour l'illustrer :

[166] Sur cette question, voir notamment Hilary Kilpatrick, *op.cit*., p. 55-60.
[167] Ibn Qutayba, *ʿUyūn al-aḫbār,* Beyrouth, al-Maktab al-islāmī, 2008, I, p.70.

لم يُبْتَذَلْ مِثْلُ كريمٍ مكنونْ أبيضَ ماضٍ كالسِنانِ المسنونْ

كان يُوَقِّي نفسَهُ من الهُون

Nul ne fut rabaissé comme ce noble abrité
Éclatant et tranchant comme un fer de lance effilé
Qui se protégeait lui-même de l'abaissement et du mépris

Ces vers anonymes semblent être un éloge funèbre où il est question de la mort d'un puissant, c'est-à-dire du moment où celui qui était tenu pour beaucoup, comparé à un sabre qui se protégeait lui-même du *hūn*, n'est plus tenu pour rien[168]. Rien n'est plus affligeant, dit le poète, que d'assister à l'abaissement (la mort, comme *ibtiḏāl*, dégradation, perte de valeur, déchéance) d'un homme qui paraissait inaccessible à la déchéance et assurait par lui-même sa valeur. L'insistance du compilateur et la récurrence du terme de *maknūn* qui, comme dans la première chanson, rime encore avec *hūn*, laisse penser que la citation de ces vers ne vise pas simplement l'explication lexicale, mais cherche à attirer l'attention du lecteur, sinon à l'orienter. De même que ce *karīm* se protégeait lui-même de l'abaissement (*kāna yuwaqqī nafsahu min al-hūn*), de même les demeures des Omeyyades à Médine, dans la chanson, sont « des demeures pures (*nazḥna ʿan*) de toute immoralité ou abaissement ». De même que la grandeur, l'inaccessibilité, la gloire (*tawqiyat al-nafs min al-hūn*, autrement dit *al-nazāha* ou *al-ʿizz*) du *karīm* est célébrée depuis le moment de sa chute et de sa dégradation (*ibtiḏāl*), de même la grandeur ou la gloire (*al-nuzūḥ ʿan al-hūn*) des demeures des Omeyyades est affirmée depuis le moment où elle n'a plus cours : où l'impeccabilité (*nazāha*) et la gloire (*ʿizz*) ont été bafouées, où ces demeures ont d'ores et déjà été livrées à l'abaissement et au mépris (*istihāna*, *tahāwun, ibtiḏāl*). Les vers choisis comme exemples pour illustrer le sens de *hūn* font donc clairement écho à la chanson, invitant le lecteur à être sensible à ce thème du *nuzūḥ ʿan al-hūn* qu'ils répètent, à ne pas passer trop vite, à ne pas faire peu de cas, justement, de ce thème, évoqué dans la première chanson entre les deux vers les plus saillants, tirés de motifs poétiques plus courants et identifiables : l'expression de la nostalgie (*al-ḥanīn ilā l-waṭan*), et l'affirmation de la capacité à garder les secrets (*kitmān al-sirr*).

La première chanson du *Kitāb al-Aġānī* serait donc non seulement une chanson qui s'énoncerait à regret, une chanson chantant la nostalgie d'un temps qui l'exclurait, d'un temps

[168] Étienne Quatremère y voit, au contraire, la déploration (*riṯāʾ*) d'un sabre sous les traits d'un puissant. Bien que cette lecture soit autorisée par la lettre des vers, elle nous paraît improbable en raison de la proximité entre comparant (la lance) et comparé, s'il s'agissait d'un sabre. La question, difficile à trancher du fait de la facture énigmatique des vers (dont nous n'avons pu identifier l'auteur, ni trouver d'autre occurrence par ailleurs), ne change pas fondamentalement ce que nous en disons ici. Cf. Étienne Quatremère, *art. cit.*, p. 417-419.

d'avant le chant, mais également une chanson sur l'impossibilité de ne pas chanter, sur l'incapacité d'un cœur parfaitement hermétique à retenir ce désir que le poète *ébruite*, met dans le bruit public, en prêtant sa voix au cœur : désir de Médine, mais d'une Médine qui n'est plus, d'une Médine où les Omeyyades étaient puissants et respectés, désir d'un temps où l'on avait la possibilité de se protéger soi-même de l'abaissement et du mépris, nécessairement énoncé depuis le temps du mépris et de l'abaissement.

Ces trois thèmes introduits par la première chanson (nostalgie ; capacité à se préserver de l'abaissement ; capacité à garder un secret) ne peuvent rester sans conséquence eu égard à la place qu'elle occupe dans l'ouvrage. En suivant leurs manifestations, leurs récurrences ou leurs échos, nous montrerons qu'al-Iṣfahānī semble en effet faire un sort, dans les deux notices suivantes, à chacun de ces thèmes – thèmes qu'il n'est possible d'identifier comme tels qu'à se prêter au jeu de la réflexion, auquel semble inviter le compilateur lui-même.

2. La fonction paratextuelle de la première notice : réflexivité et enseignement par l'exemple.

Pour s'autoriser de cette lecture attentive au jeu des réflexions entre (et dans) les récits et les vers, il nous faut nous-mêmes nous retourner, pour aller chercher un peu en amont de cette première chanson, dans la préface de l'auteur, le principe d'une introduction au *Livre des chansons* et à sa lecture.

Le « jeu ambigu » du premier récit : un avertissement au lecteur

Le premier *ḫabar* cité par al-Iṣfahānī mettant en scène des chanteurs se trouve à la fin de sa préface. Isḥāq raconte qu'il alla un jour trouver son père Ibrāhīm al-Mawṣilī pour le saluer, et comme celui-ci lui demanda s'il voulait quelque chose, Isḥāq lui dit : « Il y a bien une chose que j'aimerais te demander : ce vieil homme [Ibn Ǧāmiʿ] mourra bientôt sans que je ne l'aie jamais entendu chanter, et je vois d'ici les gens me dire "Comment est-ce possible !", alors que je suis ton fils et que tu es son ami. » Le père et le fils se rendirent donc chez Ibn Ǧāmiʿ, qui accepta volontiers d'accéder à la demande d'Isḥāq. Voici la suite du récit :

فأكلنا وشربنا، ثم اندفع فغنّانا فنظرتُ إلى أبي يَقِلُّ في عيني ويعظُم ابنُ جامع حتى صار أبي في عيني

كلا شيء. فلما طربنا غاية الطرب جاء رسول الخليفة فركبا وركبتُ معهما. فلما كنا في بعض

الطريق قال لي أبي: كيف رأيت ابن جامع يا بنيّ؟ قلت له: أوَ تعفيني جعلتُ فداك! قال: لست أعفيك فقل. فقلت له: رأيتُك ولا شيءَ أكبرُ عندي منك قد صغُرتَ عندي في الغناء معه حتى صرتَ كلا شيء. ثم مضيَا إلى الرشيد وانصرفت إلى منزلي، وذلك لأني لم أكن بعد وصلت إلى الرشيد. فلما أصبحتُ أرسل إليّ أبي فقال: يا بنيّ، هذا الشتاء قد هجم عليك وأنت تحتاج فيه إلى مئونة – وإذا مالٌ عظيمٌ بين يديه – فاصرف هذا المال في حوائجك. فقمت فقبّلت يده ورأسه وأمرتُ بحمل المال واتّبعته، فصوّت بي: يا إسحاق، ارجِعْ! فرجعت. فقال لي: أتدري لِمَ وهبتُ لك هذا المال؟ قلت: نعم، جعلتُ فداك. قال: لِمَ؟ قلت: لِصِدقي فيك وفي ابن جامع. قال: صدقتَ يا بني، امض راشدا.[169]

Nous mangeâmes et bûmes, puis Ibn Ǧāmiʿ se mit à chanter pour nous. Bientôt, mon père me parut de plus en plus petit, tandis qu'Ibn Ǧāmiʿ ne faisait que grandir à mes yeux. À la fin, mon père ne me paraissait plus que peu de chose. Nous étions au comble du plaisir[170], quand le messager du calife arriva, Ibn Ǧāmiʿ et mon père enfourchèrent leurs montures, et je les suivis. En chemin, mon père me dit :

— Mon fils, comment as-tu trouvé Ibn Ǧāmiʿ ?

— Peux-tu me dispenser de te répondre ? dis-je.

— Non, je ne t'en dispenserai pas. Dis-moi.

— Pour moi, rien n'était plus grand que toi, mais à l'entendre chanter, tu as rapetissé au point de n'être plus grand-chose à mes yeux.

Puis ils se rendirent chez al-Rašīd tandis que je rentrai chez moi, car je n'avais pas encore été introduit auprès du calife. Le lendemain matin, mon père me fit quérir et me dit : « Mon fils, l'hiver est là, et tu as besoin de quoi subsister. Voici de l'argent. » Il y avait effectivement une grosse somme d'argent devant lui. « Dépense-le selon tes besoins. » Aussitôt je me levai, j'embrassai sa main puis sa tête, et j'ordonnai qu'on emportât l'argent. Comme je suivais, mon père m'appela : « Isḥāq, reviens ! ». Je retournai donc sur mes pas.

— Sais-tu pourquoi je t'ai donné cet argent ?

---

[169] *KA*, I, p. 9-11.

[170] Le terme *ṭarab* désigne d'abord une vive émotion – de tristesse ou d'allégresse – et en particulier le plaisir pris à l'écoute du chant ; n'ayant pas d'équivalent en français, il sera traduit différemment selon le contexte. Sur les significations du terme et ses occurrences dans le *KA*, voir George Dimitri Sawa, *An Arabic Musical and Socio-cultural Glossary of Kitāb al-Aġānī*, Leiden / Boston, Brill, p. 281 et suivantes ; voir également Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1990, p. 492-496.

— Oui.

— Pourquoi ? demanda mon père.

— Parce que j'ai dit la vérité à ton sujet et au sujet d'Ibn Ǧāmiʿ.

— En effet, mon fils. Va, que Dieu guide tes pas.

Les protagonistes de cette anecdote d'introduction, au début du livre, sont précisément à l'origine du *Kitāb al-Aġānī*. Ibrāhīm al-Mawṣilī et Ibn Ǧāmiʿ sont deux des trois chanteurs qui ont choisi, à la demande du calife al-Rašīd, les Cent chansons choisies, et dans ces Cent chansons, les trois meilleures. Isḥāq est le fils d'Ibrāhīm, c'est lui qui donnera sa forme définitive à cette liste des Cent chansons à la demande du calife al-Wāṯiq, et c'est à la fois l'un des principaux personnages et l'un des principaux informateurs d'al-Iṣfahānī[171].

Le compilateur cite ce *ḫabar* pour trancher un problème : il existe deux versions des Trois chansons choisies[172]. Celle qu'il pense être inauthentique est la sélection comportant une chanson d'Ibrāhīm al-Mawṣilī, car en effet, comment les deux autres chanteurs auraient-ils accepté que leur rival glissât l'une de ses propres productions dans la liste des trois meilleures chansons jamais composées ? Et comme doit le démontrer ce *ḫabar*, comment Ibrāhīm s'y serait-il hasardé, alors qu'il reconnaissait lui-même ne pas être meilleur qu'Ibn Ǧāmiʿ, qui aurait eu sur lui la préséance par l'âge et le talent ?

Toutefois, ne peut-on soupçonner que ce long *ḫabar* servirait aussi une autre finalité, moins déterminée que celle avancée explicitement par le compilateur (servir de preuve) ? D'une part, on peut reconnaître dans l'humiliation d'Ibrāhīm, qui baisse dans l'estime de son fils (*ṣaġura fī ʿaynihi*) au point de paraître *nul*, de ne plus compter et de n'être plus tenu pour rien (*ṣāra ka-lā šay'*), une illustration frappante de ce thème de l'abaissement (*hūn*), dont nous savons qu'il sera répété par la première chanson. D'autre part, ce *ḫabar* cité par al-Iṣfahānī à titre de preuve est contestable : on pourrait lui opposer d'autres *aḫbār*, où Isḥāq juge en faveur de son père contre Ibn Ǧāmiʿ[173] ; et cela, le compilateur ne peut l'ignorer. L'utilité de la preuve est d'ailleurs toute relative, car al-Iṣfahānī citera quand même la sélection de Ǧaḥẓa[174]. Ces deux étrangetés nous incitent à examiner ce récit de plus près.

Premièrement, il faut noter que le récit est cité pour arguer de l'authenticité ou de l'inauthenticité des deux sélections : il s'agit de trancher un point crucial pour le livre, et pour

---

[171] Hilary Kilpatrick, *op. cit.*, p. 40 ; Manfred Fleischhammer, *Die Quellen des Kitāb al-Aġānī*, Wiesbaden, Harrassovitz Verlag, 2004, p. 89-91.

[172] La liste de Yaḥyā b. ʿAlī b. Yaḥyā l-Munaǧǧim (m.300/912), qui a la préférence du compilateur, et celle d'Aḥmad b. Ǧaʿfar Ǧaḥẓa (m.324/936), qu'il considère comme moins fiable ; *KA*, I, p. 7-9 ; sur cette question, voir Hilary Kilpatrick, *op. cit.*, p.45-46. Sur ces deux informateurs d'al-Iṣfahānī, voir Manfred Fleischhammer, *op. cit.*, p. 34 et 68.

[173] Voir par exemple *KA*, IV, p.359 ; V, p. 177 ; 205-209.

[174] *KA*, I, p. 11.

l'histoire du chant. Et c'est précisément en vue de cette histoire du chant qu'Isḥāq désire rencontrer Ibn Ǧāmiʿ, en prévision du temps où le vieux chanteur aura disparu, et où on lui demandera des *aḫbār* à son sujet. Le désir du compilateur citant ce *ḫabar* en vue de l'histoire du chant et de son corpus est mis en abyme, répété et reflété dans le désir d'Isḥāq de rencontrer Ibn Ǧāmiʿ et de le voir de ses propres yeux en vue de rapporter des *aḫbār* à son sujet, c'est-à-dire en vue de l'histoire du chant et des chanteurs. Ainsi, ce récit cité comme preuve (ou témoignage) est aussi le récit de la naissance d'une preuve (d'un témoignage et d'un témoin), qui dit aussi quelque chose de ce que doivent être le récit comme preuve et le transmetteur comme témoin.

Deuxièmement, ce récit cité dans la préface, en marge du texte à la lecture duquel cette préface doit préparer, est lui-même le récit d'un événement marginal, une péripétie de coulisses, une exception. Le jeune Isḥāq rencontre exceptionnellement et *in extremis* le rival de son père, qui se montre lui-même exceptionnellement humble face à Ibn Ǧāmiʿ – la lecture des notices d'Isḥāq et Ibn Ǧāmiʿ nous montre pourtant que ces derniers se sont côtoyés à la cour, et qu'il n'était pas dans les habitudes d'Ibrāhīm de s'abaisser ainsi devant son rival[175]. La double menace de la convocation à la cour d'al-Rašīd et la mort supposée imminente d'Ibn Ǧāmiʿ sont les limites de cet épisode en marge du livre et de l'histoire. La rencontre des chanteurs est éphémère et fragile ; elle aurait pu avorter en raison de la disparition précoce d'Ibn Ǧāmiʿ, puis être interrompue à tout moment par l'arrivée du messager d'al-Rašīd. Comme le montre la diligence avec laquelle ils répondent à la convocation qu'ils reçoivent, leur devoir l'emporte sur leurs aspirations personnelles, qui restent marginales au regard du service du calife. Le caractère précaire, exceptionnel et officieux, et partant marginal, du *maǧlis* des musiciens est appuyé par le fait qu'Isḥāq, qui n'est pas encore introduit auprès calife (pas plus que le lecteur n'est encore introduit dans le texte), restera au seuil de la cour, point de mire de la carrière musicale et des chroniques historiques, scène officielle où ce qui advient est par principe susceptible de se constituer en objet d'histoire, c'est-à-dire valoir la peine d'être conservé et rapporté – y compris les chansons.

Troisièmement**,** le *ḫabar* se clôt sur le récit d'une leçon : leçon d'Ibrāhīm à Isḥāq, marquée par une récompense. Cette leçon est délivrée à l'occasion d'un retour, retour d'Isḥāq sur ses pas, qui figure le retour du récit sur lui-même : Ibrāhīm laisse Isḥāq partir et le rappelle (*Qāla : irǧiʿ ! Fa-raǧaʿtu*). Pourquoi laisser partir Isḥāq puis le rappeler, sinon pour marquer que la récompense n'est plus en jeu, que le récit est passé, et que nous entrons dans le moment

[175] *Ibid.*, V et VI, index. Au sujet de la rivalité entre Ibn Ǧāmiʿ et Ibrāhīm al-Mawṣilī, voir notamment H. G. Farmer, *op. cit.*, p. 115-116.

du retour sur le récit ? La forme de cette leçon est doublement remarquable. D'abord, elle est superflue : Isḥāq sait déjà que l'argent constitue une récompense, et il sait ce qu'elle récompense. Ensuite, le moment de l'explication, de la morale si l'on veut, prend encore la forme d'une question, qui confine à l'énigme : « – Sais-tu pourquoi je t'ai donné cet argent ? – Oui. – Alors pourquoi ? ». Cette leçon superflue pour Isḥāq constitue un avertissement décisif pour le lecteur, car Ibrāhīm semblait avoir déjà donné l'explication de ce don, sur le mode du constat, n'appelant aucune question – ou plus exactement, semblant répondre par avance à la question – : « l'hiver est là, il te faut de quoi subsister » (*al-šitā' qad hağama ʿalayka wa-anta taḥtāğ fīhi ilā ma'ūna*). La raison explicite, toute circonstancielle et anecdotique du don (l'hiver) était donc un leurre par lequel il ne fallait pas se laisser abuser, un écran derrière lequel il fallait entendre une raison plus essentielle et plus nécessaire. Faire figurer en introduction de l'ouvrage telle leçon de la leçon, ce retour sur le *ḫabar* mis en scène dans le *ḫabar*, est d'autant plus significatif qu'elle est délivrée par les deux principaux personnages qui sont à l'origine de l'ouvrage. La leçon superflue délivrée par Ibrāhīm à Isḥāq semble donc donner une leçon, ou du moins un avertissement au lecteur qui entre dans l'ouvrage, en l'invitant à une lecture interprétative ou réflexive.

À prendre au sérieux cette leçon de la leçon, à savoir qu'il convient de se méfier, dans ce livre, de ce qui ne paraît obéir qu'à la circonstance, qu'il convient donc de chercher, derrière une nécessité conjoncturelle, une nécessité plus essentielle – et qui reste à déterminer – , sans doute avons-nous eu raison d'avoir été sensibles à ce que les raisons explicites avancées par l'auteur pouvaient avoir de douteux, d'abord en interrogeant la prétendue contrainte que constituerait la présence d'Abū Qaṭīfa parmi les trois premiers poètes, ensuite en soupçonnant que l'explication (*šarḥ*) de la première chanson puis le *ḫabar* d'introduction servaient peut-être d'autres finalités que celles, toutes ponctuelles et circonstancielles, qu'ils semblaient servir.

Ce récit qui appartient encore au paratexte semble bien jouer « le jeu ambigu des préfaces », pour reprendre le mot de Philippe Lejeune[176]. D'abord parce que nous avons littéralement affaire à un jeu ambigu (l'énigme d'Ibrāhīm), qui ménage lui-même la nécessité de chercher une autre signification là où, pourtant, l'on prétend vouloir être entendu au pied de la lettre (c'est le cas d'Ibrāhīm, qui avance une fausse raison, comme c'est en principe le cas du paratexte[177] et, ici, du compilateur qui fait accroire qu'il ne cite cette longue anecdote que pour trancher une question d'authenticité). Ensuite parce que ce récit supposé *hors texte* introduit implicitement deux thèmes que le lecteur rencontrera à nouveau, coup sur coup, dès l'entrée

[176] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, éditions du Seuil, 1996 (1ère édition : 1975), p.45.
[177] Gérard Genette, *op. cit*., p.168.

(officielle et didactique) dans le texte : le thème de l'abaissement (*hūn*) dans la première chanson, et le thème de la véridicité (*ṣidq*) dans le premier récit de la notice d'Abū Qaṭīfa. En effet, s'il y a récompense (l'argent), cette récompense vient nécessairement rétribuer une réussite ou un accomplissement qui aurait pu échouer ; ce qu'Isḥāq a réussi, c'est à faire preuve de véridicité (*ṣidq*), en la faisant prévaloir même sur la piété filiale.

Le traitement du thème du ṣidq et son effet contractuel

Nous commencerons par suivre le thème du *sidq*, dont le traitement par le compilateur fournit un exemple frappant du pacte de lecture ou plutôt de l'effet contractuel produit par l'arrangement du matériau et le mode de lecture auquel il semble inviter en en ménageant la possibilité, voire la nécessité. Alors qu'il est explicitement question de *ṣidq* dans le récit précédent (hors texte), le lecteur ne peut manquer de le reconnaître comme un enjeu du récit suivant (premier récit du texte), transporté dans un autre contexte, et de manière certes implicite mais plus conventionnelle.

Al-Iṣfahānī ouvre la notice, comme il fera systématiquement par la suite, par la généalogie du poète. Abū Qaṭīfa descend d'un fils d'Umayya nommé Abū ʿAmr ; al-Iṣfahānī interrompt l'exposé de la généalogie pour indiquer qu'il existe une divergence parmi les savants : certains prétendent qu'Abū ʿAmr était un esclave adopté, d'autres qu'il s'agit bien du fils d'Umayya. C'est à cette occasion qu'al-Iṣfahānī convoque le *ḫabar* en question :

> دَغفَل النسّابة دخل على معاوية فقال له: من رأيتَ من عِلْيَةِ قريش؟ فقال: رأيت عبد المطّلب بن هاشم وأمية بن عبد شمس. فقال: صِفْهما لي. فقال: كان عبد المطلب أبيض مديد القامة حسن الوجه، في جبينه نور النبوّة وعِزّ الملك، يُطِيف به عشرةٌ من بنيه كأنهم أُسْدُ غاب. قال: فصِفْ أمية. قال: رأيته شيخا قصيرا نحيف الجسم ضريرا يقوده عبده ذَكْوَان. فقال: مَهْ، ذاك ابنه أبو عمرو. فقال: هذا شيء قلتموه بعد وأحدثتموه، وأما الذي عرفتُ فهو الذي أخبرتُك به.
>
> Daġfal le généalogiste[178] fut introduit auprès de Muʿāwiya. Celui-ci lui demanda :
>
> — Quels grands personnages de Qurayš as-tu connus ?

[178] Daġfal ibn Ḥanẓala al-Šaybānī (m. vers 685), savant réputé pour sa connaissance des généalogies. Voir Ibn ʿAsākir, *Tārīḫ madīnat Dimašq*, Beyrouht, Dār al-Fikr, 1995, XVII, p.286-303.

— J'ai connu ʿAbd al-Muṭṭalib ibn Hāšim et Umayya ibn ʿAbd Šams[179], répondit le savant.

— Décris-les moi, dit Muʿāwiya.

— ʿAbd al-Muṭṭalib avait le teint clair, la taille haute et les traits agréables. Sur son front brillaient la lumière de la prophétie[180] et la puissance de la royauté. Ses dix fils autour de lui étaient comme les lions de la forêt.

— Maintenant, décris-moi Umayya.

— C'était un vieillard de courte taille, au corps frêle. Il était aveugle, son esclave Ḏakwān le guidait.

— Un instant ! protesta le calife. Cet homme était son fils, Abū ʿAmr.

— C'est ce que vous prétendez, mais vous l'avez inventé. Moi, je te rapporte ce que je sais.[181]

Ainsi, le premier récit de cette première notice, encore une fois cité comme incidemment, pour répondre à un besoin déterminé – en l'occurrence pour illustrer un point de généalogie –, semble servir une autre finalité, ou obéir à une autre nécessité, du fait qu'il reprend le thème du *ṣidq*, redoublant un thème du récit d'introduction en lui conférant à rebours un statut d'exergue.

« Je ne fais que te rapporter ce que je sais. Ce que je te dis, c'est ce que je sais. » (*Ammā llaḏī ʿaraftu fa-huwa llaḏī aḫbartu-ka bihi*), affirme Daġfal sans détour. En d'autres termes : « Ce que je sais, je te le dis, sans mentir et malgré le danger ou le risque de déplaire. ». Comment ne pas voir dans cette justification résolue du savant accompli l'envers ou le devenir de ce que le jeune Isḥāq, savant à venir, a éprouvé comme un défi dans le récit précédent ? Car c'est devant le risque de déplaire à son père qu'il a manqué reculer, en demandant l'autorisation de se taire (*a-wa tuʿfīnī, ǧuʿiltu fidāk ?*). Aussi, il se joue dans la situation d'Isḥāq craignant d'offenser son père la même chose que dans la situation de Daġfal ne craignant pas d'offenser le calife. D'une scène à l'autre, le *ṣidq* reste un impératif et donc un défi : défi posé d'une part au jeune homme en cours d'apprentissage, dans un cadre encore relativement sûr, encore marqué par l'intimité du fait de la présence du père, et défi posé d'autre part au savant accompli exposé aux conséquences de sa parole dans la vie publique, face au calife. Le *ḫabar* d'Isḥāq serait en quelque sorte la *pré*-histoire du *ḫabar* de Daġfal, au sens où il le précède et où il montre l'enfance d'un savant, un savant faisant l'apprentissage de la condition du savoir, la capacité à dire vrai, à parler sincèrement.

---

[179] ʿAbd al-Muṭṭalib ibn Hāšim et Umayya ibn ʿAbd Šams sont les ancêtres fondateurs de deux branches illustres de la tribu de Qurayš, respectivement des Hachémites et des Omeyyades.
[180] Allusion au fait que ʿAbd al-Muṭṭalib est le grand-père du Prophète.
[181] *KA*, I, p. 13.

Ce thème de l'effort vers la véridicité est un lieu commun de la préface historique qui peut être tenu pour un véritable engagement[182]. Insister sur le thème du *ṣidq* au commencement des *Aġānī* revient à donner comme exergue à l'ouvrage une vertu qui est la condition *sine qua non* du savoir et un impératif éthique du savant ; tout savoir s'appuyant sur les *aḫbār* (les récits relatifs aux personnages et aux événements passés) est conditionné à l'authenticité de sa matière qui détermine ce dont on peut parler et ce qu'on peut connaître, et la culture arabe médiévale fait précisément de l'authenticité des récits une question à la fois critique et éthique dans la mesure où elle repose toujours, en dernière instance, sur le *ṣidq* des transmetteurs.

Dans le cas d'Isḥāq comme dans le cas de Daġfal, il est question de *ṣidq* dans un récit convoqué comme preuve, et où la réponse attendue est consécutive à la *mušāhada*, au fait d'avoir vu de ses yeux : « Qui as-tu connu ? Qui as-tu vu, *de tes yeux* (*man ra'ayta*) ? » demande Muʿāwiya. Mais on doit aussitôt remarquer que la réponse, et partant le *ṣidq* du savant, posent problème ; la véridicité du savant est mise en cause. Muʿāwiya demande à Daġfal une description, « *ṣif-humā* ». Du fait que cette demande est consécutive à la question « *man ra'ayta ?* », on s'attendrait, à une description visuelle, c'est-à-dire sensible et concrète, de traits et d'attributs physiques. Or, qu'a-t-il *vu*, dans le cas de ʿAbd al-Muṭṭalib ? Deux images (*fī ǧabīnihi nūr al-nubuwwa wa-ʿizz al-mulk*) et une comparaison (*ʿašra min banīhi yuṭīfūna bihi ka'anna-hum usd ġāb*) qui prolongent la description physique et finissent d'asseoir sa supériorité sur Umayya.

La description désavantageuse d'Umayya est symétriquement opposée à celle, élogieuse, de ʿAbd al-Muṭṭalib, non seulement dans le fond – le premier est faible, laid, guidé par son esclave, comme privé de postérité, tandis que le second est puissant, beau, et entouré de sa postérité –, mais aussi dans la forme : rigoureusement littérale dans le cas d'Umayya, largement figurée dans le cas de ʿAbd al-Muṭṭalib. Néanmoins la notice décrit aussitôt les fils d'Umayya, dans des termes qui viennent contrebalancer la description de Daġfal. Les fils d'Umayya, rapporte al-Iṣfahānī, étaient onze et se divisaient en deux clans : les Aʿyāṣ (qui portent tous un nom tiré de la racine [*ʿ.y.ṣ*] et du nom *ʿīṣ* ou *ʿāṣ*, « forêt ») et les ʿAnābis, les « lions », dont faisait partie la famille d'Abū Qaṭīfa et qui ont reçu ce surnom à la faveur d'une analogie (d'un *tamṯīl*), encore une fois : « *šubbihū bi-l-usd* »[183], ils ont été comparés à des lions par ceux qui les ont vu combattre.

Ici encore, la répétition d'un thème – la comparaison des fils à des lions – doit arrêter le lecteur et lui faire considérer rétrospectivement la nécessité toute relative de la preuve qu'était

[182] Gérard Genette, *op. cit.*, p. 191.
[183] *KA*, I, p. 15.

censé être le récit précédent, et faire donc soupçonner une autre nécessité à sa convocation. Cette prétendue preuve restera sans grande conséquence à l'égard du prétexte invoqué par le compilateur pour la citer : non seulement elle ne permet pas de trancher nettement le cas d'Abū ʿAmr, mais le témoignage de Daġfal, valorisant les fils de ʿAbd al-Muṭṭalib en les comparant à des lions, est contrebalancé et somme toute annulé dans la suite de la notice qui rappelle le surnom valorisant des fils d'Umayya, également tiré d'une comparaison à des lions.

C'est là qu'apparaît la portée de la mise en exergue du *ṣidq* et son effet contractuel, effet d'un contrat ou d'un pacte de lecture qui n'est à rigoureusement parler situable nulle part dans le texte, mais disséminé ou diffus tout au long de la première partie de la notice, à partir d'un texte situé avant la notice et qui en marque la lecture en fond de toile. La mise en exergue du *ṣidq*, comme nous l'avons signalé, est un lieu commun et un thème de valorisation en lui-même, où l'on peut entendre l'engagement du compilateur qui, en donnant l'exemple de la véridicité de Daġfal, rappelle au lecteur une déclaration d'intention générale et convenue : un savant exemplaire doit rapporter ce qu'il sait, ni plus, ni moins. Mais le jeu de réflexions et d'échos (manifestement mis en œuvre comme tel) dans lequel le thème de la véridicité est pris, semble irrémédiablement le discuter, le commenter, en éprouver les limites et jusqu'à la *possibilité* en y introduisant la question du discours figuré.

Au sein même de la déclaration d'intention plus ou moins explicite et convenue (la mise en exergue du *ṣidq*), valant comme contrat de lecture (un savant doit rapporter ce qu'il sait), il semble qu'on ait affaire, pour ainsi dire, à une « dissimulation d'intention » – une déclaration d'intention dont la réalité est d'autant plus difficile à prouver ou exposer qu'elle ne se déclare jamais comme telle et n'est pas séparable de la lecture spéculative, c'est-à-dire de la démarche réflexive comme mode de composition et de lecture. Le thème de la véridicité nous offre un bon exemple de cette démarche du compilateur cherchant à introduire à une lecture interprétative ou réflexive en la rendant nécessaire, par le fait qu'un thème est traité par fragments, échos et retours.

Pour suivre le fil de cette hypothétique intention dissimulée du compilateur et tâcher d'en exposer la possibilité et les moyens – sinon la réalité –, il faut poursuivre notre lecture en déplaçant notre attention du premier récit de la notice, au récit suivant. La contigüité de la *mušāhada* au *tašbīh*, ou la contamination de la *šahāda* par le *tašbīh*, en lieu et place d'un *waṣf*, d'un *ḫabar*, d'une *information* et d'une description, n'est peut-être un problème qu'à méconnaître ce qu'on appelle *waṣf*, et c'est précisément cette question que semble prendre à son compte ce deuxième récit de la notice, où se répète la racine [*w.ṣ.f*] :

أتى عبدُ الله بن فَضالة بن شريك الوالبي (...) عبدَ الله بن الزبير، فقال له: نَفِدَتْ نَفَقَتي ونَقِبَتْ راحلتي. فقال: أَقبِلْ بها وأدبِرْ بها. ففعل، فقال: ارقَعْها بسِبْتٍ واخصِفْها بهُلْبٍ وأَنجِدْ بها يَبْرُدْ خُفُّها وسِرِ البَرْدَيْنِ تَصِحَّ.

ʿAbd Allāh ibn Faḍāla ibn Šarīk al-Wālibī[184] alla trouver un jour ʿAbd Allāh ibn al-Zubayr et lui dit :

— Mon argent s'est épuisé et les pieds de ma monture sont troués !

— Amène-la, dit Ibn al-Zubayr.

Lorsqu'Ibn Faḍāla l'eut amenée, Ibn al-Zubayr lui demanda de la faire aller et venir, puis il dit :

— Rapièce-la avec du cuir, recouds-la avec du fil, emmène-la sur les hauteurs, où il fait plus frais, ne la monte qu'avant et après le coucher du soleil, et elle ira mieux.[185]

Nous interrompons ici la citation pour souligner d'abord qu'il s'agit du premier *ḫabar* du livre qui met en scène un poète. C'est une scène de *su'āl* : le poète vient solliciter un noble, lui demander un bien. Il le fait par ce qui se donne comme une description (*waṣf*), dont l'exagération signale une figure, et qui est une allusion transparente – aussi transparente, à l'en croire, que les pieds de sa chamelle – à un thème convenu (*maʿnā*) de la poésie laudative où le poète insiste sur la difficulté du voyage qu'il a entrepris vers le *mamdūḥ*, difficulté marquée par l'épuisement de la monture et ses stigmates, en l'occurrence ses pattes blessées et écorchées[186]. Or Ibn al-Zubayr le prend au mot et à la lettre. Ce premier poète nous apparaît non seulement sous les traits d'un *sā'il* (quémandeur), mais d'un *sā'il* éconduit par le *mas'ūl*, qui se moque de lui en lui répondant dans le même champ lexical. Réponse du poète :

فقال ابن فضالة: إني أتيتُكَ مستحمِلا ولم آتِكَ مستَوْصِفا، فلعن الله ناقةً حملتني إليك! قال ابن الزبير: إنّ وراكبَها.

— Je suis venu te trouver pour te demander une monture, non pour me faire délivrer une ordonnance ! s'écria Ibn Faḍāla. Dieu maudisse la chamelle qui m'a conduit jusqu'à toi !

---

[184] Poète (m. ap. 73/692 ?) dont on ignore tout en-dehors de cet épisode, rappelé en introduction de la notice qu'al-Iṣfahānī consacre à son père, le poète Faḍāla b. Šarīk (m. ap. 648) ; *KA*, XII, p. 71-72.

[185] *KA*, I, p. 16.

[186] La finalité laudative de cette image est explicite dans la version qu'en donne al-Balāḏurī : « *Ǧašimtu ilay-ka safaran baʿīdan atʿabtu fī-hi nafsī wa-anfadtu nafaqatī wa-anqbatu fī-hi rāḥilatī* » ; al-Balāḏurī, *Ansāb*, *op. cit.*, VI, p. 353.

— Certes, et maudit soit son cavalier, répliqua Ibn al-Zubayr.[187]

Istawṣafa l-ṭabība signifie « demander au médecin une ordonnance », littéralement « lui demander une description, un *waṣf* », c'est-à-dire une description du remède pour se soigner, « *sa'ala-hu an yaṣifa la-hu mā yataʿālaju bi-hi* »[188], c'est-à-dire lui demander une ordonnance : ce qu'on appelle aujourd'hui une *waṣfa*. Au *waṣf* du poète, qui est une image (*kināya*), Ibn al-Zubayr répond par une *waṣfa* : à la description, il répond par une prescription. En mettant face à face deux *waṣf* (celui du poète et celui du *ṭabīb*) le récit oppose une description qui, tenant lieu d'une demande, ne coïncide pas avec elle-même, demande à être interprétée par le destinataire, à une autre description irréductiblement identique à elle-même, soit une description réduite à la prescription : recette, ordonnance de médecin, description univoque dont la finalité est de réduire au maximum, sinon d'exclure, l'interprétation, qui n'appelle aucune réflexion et s'énonce précisément comme un ordre, à l'impératif (*amr*).

Or, ici, c'est éconduire le poète que de le prendre au mot, c'est le maltraiter que d'entendre, dans son *waṣf*, une *waṣfa*. Et c'est peut-être là le véritable motif de l'insulte dont Ibn Faḍāla prend ombrage. Son *murād* est deux fois manqué : ce qu'il veut dire n'a pas été saisi (le destinataire, volontairement ou non, ne s'est pas chargé d'interpréter la description, d'entendre la demande), et ce qu'il voulait obtenir (une monture) n'a pas été obtenu. Mais il faut aussitôt ajouter que la *waṣfa* elle-même, la prescription la plus sèche, fonctionne comme une allusion, se laisse ici interpréter : Ibn al-Zubayr se moque du poète par les moyens mêmes du poète, en prenant au sens littéral une expression figurée.

Il faut noter que ce récit est, ici encore, cité pour servir une finalité déterminée et ponctuelle : il s'agit d'expliquer l'origine d'un vers mentionnant le nom des Aʿyāṣ, cité par al-Iṣfahānī à l'appui de sa description de la généalogie d'Abū Qaṭīfa. Le vers figure dans le poème par lequel Ibn Faḍāla, éconduit par Ibn al-Zubayr, le satirise et loue la descendance d'Umayya. Plusieurs éléments autorisent néanmoins à lire dans ce *ḫabar* un avertissement engageant tout le livre, et avant tout le fait qu'il se laisse lire comme un *ḫabar* pré-poétique : il rapporte les circonstances qui ont précédé le poème cité par le compilateur, et il rapporte une scène qui précède et précipite le recours à la poésie à proprement parler. Ce premier *ḫabar* mettant en scène un poète nous montre un poète d'abord sans poésie, où le lecteur aura néanmoins reconnu un motif poétique – où la poésie se sera, en quelque sorte, précédée elle-même.

Ensuite, ce récit fait écho aux récits précédents, dont il est peut-être utile de rappeler ici la trame : le récit d'Ibrāhīm et Isḥāq introduit le thème du *ṣidq* comme un enjeu explicite ; le

[187] *KA*, I, p. 16.
[188] Ibn Manẓūr, *Lisān al-ʿarab*, racine [*w.ṣ.f*].

récit suivant (celui de Daġfal) répète le thème implicitement en y introduisant le rapport problématique entre description et analogie ; ce rapport se trouve être au centre du récit suivant (celui d'Ibn Faḍāla et Ibn al-Zubayr). Car c'est précisément une analogie (*tamṯīl*) qui est l'enjeu de l'échange entre le poète et Ibn al-Zubayr[189] : en affirmant « ma monture est trouée » (*naqibat rāḥilatī*), c'est-à-dire « a les sabots troués », le poète compare l'épuisement de sa monture à l'usure d'une sandale, et par là la situation de sa monture poussée sans ménagement vers le *karīm*, usée jusqu'à la moelle, à la situation d'une chaussure usée jusqu'à la corde. Ibn al-Zubayr, en prenant l'image au sens littéral, n'est pas forcément insensible au sens figuré de la figure, mais il y répond sans en tenir compte, ce qui revient à n'entendre, volontairement ou non, qu'une description : à rester sourd au *tamṯīl*.

Enfin, qu'il y ait encore une fois quelque chose d'un pacte ou d'un contrat en jeu dans le récit, le signale l'infraction à la convention que commet Ibn al-Zubayr en refusant purement et simplement de rien donner au poète. Si les exemples de puissants refusant de donner aux poètes ne sont pas rares dans la littérature, ils sont loin d'être la règle, et s'accompagnent en général de circonstances narratives expliquant le refus – inimitié entre le personnage sollicité et le poète, vexation du destinataire, défaut d'argent, avarice, etc. Cette entorse à la convention et au pacte tacite liant poètes et mécènes est doublement remarquable par l'absence de raison au refus (ce qui en fait un refus énigmatique, appelant une interprétation), et son caractère inattendu, s'agissant du premier récit mettant en scène un poète. Mais cette infraction à un contrat bien connu des lecteurs est l'occasion d'une autre transaction ou d'un autre pacte.

Il illustre d'abord un principe dont le vers de Zuhayr ibn Abī Sulmā est la formulation la plus célèbre et selon lequel le *hiǧā'* sanctionne l'avare ou celui que le *madīḥ* n'a pu fléchir[190]. Thème narratif extrêmement courant dans les récits des poètes et dans le *Kitāb al-Aġānī*, tel principe n'a de sens que pour celui qui craint le *hiǧā'*, et donc prête l'oreille au poète. C'est aussi ce qui paraît être ici en jeu : le mépris inexpliqué d'Ibn al-Zubayr pour la poésie et le poète signale, en heurtant l'horizon d'attente, un livre où la poésie jouera non seulement un rôle central, mais où l'attention portée au poète est la règle (sans quoi le livre n'aurait pas de matière). De ce point de vue, Ibn al-Zubayr s'apparente ici au « briseur de jeu » de Johan

[189] Nous prenons ici le *tamṯīl* dans le sens élargi où le définit ʿAbd al-Qāhir al-Ǧurǧānī (m. 1078). Pour lui, toute figure de ressemblance (*istiʿāra, tašbīh* ou *tamṯīl*) relève essentiellement du *tamṯīl* si le motif de la ressemblance (*waǧh al-šabah*) est abstrait (*ʿaqlī*) et non concret (*ḥissī*). Voir ʿAbd al-Qāhir al-Ǧurǧānī, *Asrār al-Balāġa*, Djeddah, Dār al-Madanī, 1991, p. 95-103 et 238-240.

[190] Il s'agit du vers de sa *muʿallaqa* : « Qui abrite son honneur derrière un bienfait * le garde intact, et qui ne se protège pas de l'insulte subit l'insulte » (*Wa-man yaǧʿali l-maʿrūfa min dūni ʿirḍi-hi * yafir-hu wa-man lam yattaqi l-šatma yuštamī*). Voir par exemple le récit montrant le poète al-Ḥuṭay'a (m. v. 680) employant ce vers qui s'énonce comme un proverbe (à l'accompli gnomique), et donc comme une règle, pour rappeler à l'ordre (à la règle) celui qui l'a d'abord éconduit ; *KA*, II, p. 167-168.

Huizinga : il est le joueur qui se dérobe aux règles et, en s'y dérobant, découvre à la communauté des joueurs (ici, les lecteurs), la valeur relative et la fragilité de leur univers[191], lequel ne tient que par ces règles auxquelles ils adhèrent – l'horizon d'attente du lecteur est momentanément ébranlé, et même si le *hiǧā'* sanctionne le contrevenant, sa réplique cinglante montre qu'il n'en a cure. Ibn al-Zubayr fait sentir le franchissement d'un seuil, l'entrée dans le jeu – dans la convention littéraire, dans le livre et ses règles – par le fait même qu'il enlève momentanément au jeu l'illusion (*inlusio*, littéralement « entrée dans le jeu »)[192], pour reprendre à notre compte cette remarque étymologique de Huizinga. Ce récit signale enfin un livre où il ne faut pas espérer entendre une *waṣfa* : un *waṣf* qui serait un *waṣf ṭabīb*, un remède, une recette, une ordonnance, une solution définitive que serait un *ḫabar* univoque – un recueil d'*aḫbār*, en somme, qui ne s'épuise pas dans l'*iḫbār*.

Les trois récits que nous avons lus jusqu'ici pour suivre le fil du thème du *ṣidq* depuis l'introduction partagent une même condition qu'on pourrait appeler liminaire. Tous trois sont cités incidemment, pour des raisons déterminées et ponctuelles, dans le cours d'un discours principal à quoi ils servent de preuves (voire, pour le troisième, comme preuve d'une preuve). Manifestement liés entre eux sur le plan thématique (ils s'emboîtent l'un dans l'autre dans l'ordre de lecture, comme nous l'avons démontré puis rappelé schématiquement ci-dessus), ils semblent se faire écho par-delà leur condition accessoire et remplir une fonction paratextuelle – qui prépare à la lecture du texte et produit un effet contractuel – à savoir d'inviter, en la provocant, à une lecture interprétative et réflexive.

L'analogie (*tamṯīl*) occupe à cet égard un rôle central, comme fait du texte mais aussi comme procédé d'une telle lecture réfléchissante. Pour achever de démontrer la mise en œuvre de l'invitation à une telle lecture, nous nous pencherons donc sur l'importance singulièrement récurrente que prend l'analogie dans la notice d'Abū Qaṭīfa. Nous nous pencherons d'abord sur le cas d'Ibn al-Zubayr – et force est de constater que, dans cette notice d'Abū Qaṭīfa, Ibn al-Zubayr incarne la figure du refus de l'analogie, l'oreille sourde au *tamṯīl*. Puis nous traiterons d'un exemple particulièrement frappant d'extrême sensibilité au *tamṯīl* – où le *tamṯīl* tue !

Ibn al-Zubayr, ou le refus de l'analogie

Comme pour alerter le lecteur que le livre réclame une lecture sensible à l'analogie, al-Iṣfahānī va multiplier les récits montrant ce qu'on pourrait appeler des images en acte, des

[191] Johan Huizinga, *Homo ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1951, p. 29.
[192] *Ibid*.

analogies incarnées, où les acteurs joignent le geste à la parole. Toute l'histoire de la crise menant à la révolte d'Ibn al-Zubayr contre les Omeyyades est jalonnée de ces images. On notera qu'al-Iṣfahānī tire l'essentiel du récit de la révolte d'Ibn al-Zubayr conduisant à la bataille d'al-Ḥarra du récit d'al-Madā'inī[193] (m. v. 843), bien qu'on ignore de quel ouvrage. Les larges extraits qu'en cite al-Balāḏurī[194] (m. 892), qui s'appuie aussi largement sur l'autorité d'al-Madā'inī pour le récit de ces événements, nous donne un point de comparaison[195]. Une première chose à signaler est que la matière retenue par al-Iṣfahānī est bien plus limitée que celle qu'il avait à disposition, mais qu'il a tout de même tenu à conserver, malgré cette sélection sévère, plusieurs récits dont on pourra diversement apprécier l'intérêt historique, mais où, justement, l'analogie joue un rôle insigne.

Ainsi, la scène du désaveu (*ḫalʿ*) de Yazīd par les Médinois refusant de le reconnaître pour calife, nous montre les gens, rassemblés à la mosquée, joindre le geste à la parole :

> [فقال:] خلعت يزيد كما خلعت عمامتي! ونزعها عن رأسه. (...) وقال آخر: قد خلعته كما خلعت نعلي! وقال آخر: وقد خلعته كما خلعت ثوبي! وقال آخر: قد خلعته كما خلعت خُفّي! حتى كثرت العمائم والنِعال والخِفاف.[196]
>
> — Je retire mon allégeance à Yazīd comme je retire mon turban ! Disant cela, il le retira de sa tête. (…)
> — Et moi je lui retire mon allégeance comme je retire mes sandales ! fit un autre.
> — Et moi je lui retire mon allégeance comme je retire mon manteau !
> — Et moi je lui retire mon allégeance comme je retire mes chaussures !
> Si bien que les turbans, les sandales et les chaussures s'amoncelèrent en nombre.

Or Ibn al-Zubayr, dans cette série d'images jouées, a la part belle. Au moment d'entrer en guerre contre le pouvoir omeyyade, soucieux de prouver que sa révolte est juste et non pas dictée par l'ambition personnelle ni l'appât du gain, il mesure son ventre (*šabara baṭna-hu*) et clame : « Mon ventre mesure un empan, et que peut bien contenir un empan ? » (*Innamā baṭnī šibr, wa-mā ʿasā an yasaʿ al-šibr ?*)[197]. Il fait par là de l'étroitesse de son ventre le signe de son

[193] Manfred Fleischhammer, *op. cit.*, p. 81-82 et 115. Al-Iṣfahānī indique les différentes sources qu'il exploite pour faire ce récit, en précisant que la parole est à al-Madā'inī, sauf quand il signale des divergences ou qu'il prend des détails chez d'autres auteurs ; voir KA, I, p. 22.
[194] Manfred Fleischhammer, *op. cit.*, p. 79-80 et 114.
[195] Al-Balāḏurī, *Ansāb*, op. cit., V, p.319-355.
[196] *KA*, I, p.25. Cf. al-Balāḏurī, *Ansāb*, *op. cit.*, X, p. 202.
[197] *KA*, I, p.23. Cf. al-Balāḏurī, *Ansāb*, *op. cit.*, V, p. 332.

appétit frugal, en référence au motif convenu qui veut que la frugalité de l'appétit soit le signe de la modération et de la mesure (*iqtiṣād, qanāʿa*) ; mais il le dit en employant une image dont le texte ne nous dit pas s'il s'agit véritablement d'une figure. Le *šibr* correspond à la mesure ancienne de l'empan, à savoir la distance de l'écartement maximal entre le bout du pouce et le bout de l'auriculaire. Qu'il mesure son ventre en largeur, en hauteur ou en épaisseur, la mesure paraît improbable, mais c'est surtout le fait que son ventre corresponde précisément à *une* unité qui fait soupçonner une figure. Or, il ne peut poser sa question « Que peut bien contenir un empan ? » qu'à prendre la figure au sens littéral, procédé rhétorique appelé *taḫyīl* qui viole le régime du littéral et du figuré et revient donc à une négation du *tamṯīl*[198]. Jusque dans l'analogie dont il est l'auteur, Ibn al-Zubayr demande à ce qu'on n'entende pas d'analogie.

Qu'Ibn al-Zubayr soit, dans cette première notice des *Aġānī*, la figure du refus du *tamṯīl*, le laisse également penser le *ḫabar* suivant. La scène se déroule à la Mecque. Ayant entendu parler des velléités de révolte d'Ibn al-Zubayr, Yazīd envoya auprès de lui un groupe de notables chargés d'obtenir sa soumission au califat omeyyade, et sinon de lui déclarer la guerre. Comme le chef de ces émissaires s'était avéré être un sympathisant d'Ibn al-Zubayr et faisait traîner les choses, l'un d'eux, ʿAbd Allāh ibn ʿIḍāh[199], prend l'initiative d'accomplir la mission confiée par le calife et d'obtenir une réponse claire d'Ibn al-Zubayr. Le récit se poursuit ainsi :

فقال ابن الزبير: يا ابن عضاه، ما لي ولك؟ إنما أنا بمنزلة حمامة من حمام مكة، أفكنتَ قاتلًا حماما من حمام مكة؟ قال: نعم، وما حُرمة حمام مكة! يا غلام، ائتني بقوسي وأَسهُمي. فأتاه بقوسه وأسهمه، فأخذ سهمًا فوضعه في كَبِد القوس ثم سدّده نحوَ حمامةٍ من حمام المسجد وقال: يا حمامة، أيشرب يزيدُ بن معاوية الخمرَ؟ قُولي نعم، فوالله لئن فعلتِ لأرمينّكِ. يا حمامة، أتَخلَعين يزيدَ بن معاوية وتُفَارِقين أمّةَ محمد صلى الله عليه وسلم وتُقِيمين في الحرم حتى يُستحَلَّ بك؟ والله لئن فعلتِ لأرمينّكِ. فقال ابن الزبير: وَيْحَك! أو يتكلم الطائر؟ قال: لا! ولكنك يابن الزبير تتكلم. أقسم بالله لتبايعنّ طائعا أو مُكرَهًا أو لَتَتَعَرَّفَنَّ رايةَ الأشعريين في هذه البطحاء، ثم لا أعظّم مِن حقِّها ما تعظّم. فقال: أو تستحِلّ الحرم! قال: إنما يَستحِلُّه مَن أَلحَدَ فيه.

[198] Sur cette notion, voir le chapitre de cette thèse « Le lieu de l'abus : poésie et *taḫyīl* chez ʿAbd al-Qāhir al-Ǧurǧānī ».

[199] Mis à part la mention de sa présence à Ṣiffīn, ʿAbd Allāh ibn ʿIḍāh al-Ašʿarī n'est connu que pour avoir fait partie de cette délégation envoyée par Yazīd à ʿAbd Allāh ibn al-Zubayr, en particulier pour l'épisode ici étudié. La date de sa mort est inconnue. Voir Ibn Ḥaǧar, *Al-Iṣāba fī tamyīz al-ṣaḥāba*, Beyrouth, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, 1995, IV, p. 154 (n°4846).

— Pourquoi m'en voudrais-tu, Ibn ʿIḍāh ? dit Ibn al-Zubayr. Je ne suis qu'une des colombes de la Mecque. Tuerais-tu une colombe de la Mecque ?

— Bien sûr, en quoi les colombes de la Mecque seraient-elles sacrées ? Esclave, appela-t-il alors, apporte-moi mon arc et mes flèches !

Quand on les lui eut apportés, il prit une flèche, l'encocha, visa une des colombes de la mosquée et dit :

— Colombe, Yazīd ibn Muʿāwiya boit-il du vin ? Dis « oui », et je t'abas sur-le-champ ! Colombe, renies-tu Yazīd ibn Muʿāwiya comme ton souverain légitime, te séparant de ce fait de la communauté de Muḥammad – Dieu le bénisse et lui accorde le salut –, et attends-tu dans ce sanctuaire qu'on déclare ton sang licite ? Si c'est le cas, je t'abats sur-le-champ !

— Malheureux, dit Ibn al-Zubayr, est-ce que les oiseaux parlent ?

— Non, c'est vrai, répliqua Ibn ʿIḍāh. Mais toi, tu parles ! Je le jure devant Dieu, tu feras allégeance à Yazīd bon gré mal gré, sinon tu verras l'étendard des Ašʿarites[200] s'élever dans la plaine de la Mecque. Et alors, je ne ferai pas du Sanctuaire un si grand cas que toi !

— Prétends-tu profaner le Sanctuaire ? dit Ibn al-Zubayr.

— C'est celui qui renie Dieu dans le Sanctuaire qui le profane.[201]

Cette scène a trois fois partie liée au *tamṯīl* : premièrement Ibn al-Zubayr se compare à une colombe de la Mecque ; deuxièmement Ibn ʿIḍāh reprend l'analogie et, enfin, joignant le geste à la parole, il la *joue*, comme on le dirait aujourd'hui d'un rôle de théâtre (*yumaṯṯil al-tamṯīl*). En un sens, cette scène répète le *ḫabar* où Ibn al-Zubayr, prenant Ibn Faḍāla au mot, filait la métaphore en la prenant au sens littéral, sauf qu'ici c'est Abd Allāh ibn ʿIḍāh qui, prenant Ibn al-Zubayr au mot, fait mine de menacer la colombe. Et ici encore, Ibn al-Zubayr n'entend pas l'analogie. Ibn ʿIḍāh, jouant (sur) l'analogie, en s'adressant à une autre de ces « colombes de la Mecque », donne à Ibn al-Zubayr un exemple, précisément en menaçant de *faire un exemple* de cette colombe réelle. Il n'est pas possible cette fois de mettre la question d'Ibn al-Zubayr (*a-wa yatakallam al-ṭā'ir* ?), qui manifeste son incompréhension de l'exemple, au compte de l'ironie ou de la moquerie, car l'analogie est claire, d'autant plus claire qu'il en est lui-même à l'origine : c'est lui qui affirme n'être « qu'une colombe de la Mecque ». Il ne

[200] Banū l-Ašʿar (ou al-Ašāʿira) : il s'agit de la tribu de ʿAbd Allāh b. ʿIḍāh, branche des Arabes du Sud. Voir Ibn Ḥazm, *Ǧamharat ansāb al-ʿArab*, éd. ʿAbd al-Salām Muḥammad Hārūn, Le Caire, Dār al-Maʿārif, 1982, p. 397-398.

[201] *KA*, I, p. 23-24. Cf. al-Balāḏurī, *op. cit.*, p. 324-325. Il convient de noter que la version du *ḫabar* rapportée par al-Iṣfahānī est sensiblement écourtée par rapport récit qu'en fait al-Balāḏurī, comme pour en venir à l'essentiel (cette scène de la colombe) en passant les détails de l'ambassade, qui auraient pourtant un intérêt historique plus évident.

peut en effet poser telle question qu'à prendre au sérieux – au sens littéral – la menace de l'émissaire de Yazīd à la colombe, qu'à l'entendre menacer une colombe réelle, qu'à ne pas se reconnaître lui-même dans la colombe, à laquelle il vient pourtant de se comparer. La mise en scène de cette incompréhension est en effet d'autant plus remarquable – ou incompréhensible – que l'analogie d'Ibn ʿIḍāh suit immédiatement la sienne. Que l'oubli de l'analogie ait pu se glisser dans ce délai si court dit bien quelque chose de la nature du rapport de ce personnage au *tamṯīl* en général. Ne faut-il pas qu'Ibn al-Zubayr incarne en quelque sorte le refus de l'analogie pour le montrer insensible au développement du *tamṯīl* dont il était pourtant l'auteur – pour que la scène de cette incompréhension, en somme, ait un sens ?

Cette scène remarquable nous dit peut-être aussi quelque chose de la démarche réflexive comme possibilité de l'enseignement par l'exemple, enjeu majeur des ouvrages d'*adab*[202], et qui repose essentiellement sur l'analogie. On y voit non seulement un personnage insensible à l'analogie, qui ne comprend pas l'exemple (qui ne comprend pas qu'il en va de lui comme de la colombe, *maṯalu-hu maṯalu ḥamāmat al-masǧid*), mais dont on sait qu'il ne cèdera pas à la menace, qu'il ne suivra pas le conseil ou l'exemple (*lam yamtaṯil bi-l-maṯal*). L'exemple (*maṯal*) que donne Ibn ʿIḍāh par analogie (*tamṯīl*), en menaçant de *faire un exemple* de la colombe, vise précisément à épargner à Ibn al-Zubayr de devenir lui-même un exemple, à ce qu'on finisse par faire de lui un exemple (*an yuǧʿal min-hu ʿibra li-man yaʿtabir*), c'est-à-dire d'être châtié, de recevoir un châtiment de nature à *faire réfléchir* ceux qui s'aviserait de l'imiter. Or c'est précisément de cette *réflexion* (*iʿtibār, imtiṯāl*) qu'est incapable Ibn al-Zubayr ici. Ibn ʿIḍāh fait de la colombe un exemple (*tamaṯṯala bi-l-ḥamāma : ḍaraba bi-hā maṯalan*) qu'Ibn al-Zubayr ne comprend pas (*fa-lam yamtaṯil bi-l-maṯal*).

Le retour interrompu : nostalgie et tamṯīl

Il y a pourtant un moment dans la notice d'Abū Qaṭīfa où Ibn al-Zubayr se montre sensible à la poésie, dans un *ḫabar* qui nous donnera l'occasion de réexaminer le rapport que nous avions soulevé en introduction entre nostalgie et réflexivité, à savoir que la plainte nostalgique (*al-ḥanīn ilā l-waṭan*) implique structurellement un retour de la parole sur elle-même. Ce *ḫabar* est le récit de la mort d'Abū Qaṭīfa.

[202] Le phénomène est connu que, dans les anthologies et les monographies d'*adab* reposant sur la sélection d'*aḫbār*, comme c'est le cas du *Kitāb al-Aġānī*, « c'est au récepteur, s'il en est capable, de dégager le raisonnement implicite qui lui est livré » ; Katia Zakharia, « Genèse et évolution de la prose littéraire : du *kātib* à l'*adīb* », dans T. Bianquis, P. Guichard, M. Tillier (dir.), *Les débuts du monde musulman (VIIe-Xe siècles). De Muḥammad aux dynasties autonomes*, Paris, PUF, Nouvelle Clio, 2012, p. 327.

إن ابن الزبير لما بلغه شعرُ أبي قطيفة هذا قال: حَنَّ والله أبو قطيفة وعليه السلام ورحمة الله، مَن لقيه فليُخبرْه أنه آمنٌ فليرجعْ. فأُخبر بذلك فانكفأ إلى المدينة راجعًا، فلم يصل إليها حتى مات. قال ابن عمّار: فحُدّثتُ عن المدائني أن امرأةً من أهل المدينة تزوجها رجلٌ من أهل الشام، فخرج بها إلى بلده على كُرْهٍ منها فسمعتْ مُنشِدًا يُنشِدُ شعرَ أبي قطيفة هذا، فشَهَقتْ شَهْقةً وخَرّتْ على وجهها ميّتةً.

Quand ce poème d'Abū Qaṭīfa parvint à Ibn al-Zubayr, il dit : « Abū Qaṭīfa est terriblement nostalgique, que Dieu le bénisse et ait pitié de lui. Quiconque le rencontrera, qu'il l'informe qu'il est pardonné et qu'il peut revenir en toute quiétude. » Quand Abū Qaṭīfa l'apprit, il partit aussitôt pour Médine, mais il mourut avant d'y arriver. Ibn ʿAmmār dit : Al-Madā'inī me rapporta qu'une femme de Médine fut épousée par un homme de Syrie. Un jour, celui-ci décida de rentrer en Syrie en emmenant sa femme avec lui, malgré qu'elle en eût. Soudain, elle entendit quelqu'un réciter ce poème d'Abū Qaṭīfa. Aussitôt elle laissa échapper un râle et tomba morte.[203]

Ce *ḫabar* est donc double : c'est Ibn ʿAmmār[204] (m. 926) lui-même qui met les deux récits en regard, en faisant suivre dans le même *ḫabar* le récit de la mort d'Abū Qaṭīfa du récit de la mort de cette femme. L'enchaînement, à mettre au compte du transmetteur comme l'indique la reprise « *Qāla Ibn ʿAmmār* »[205], laisse penser que le second récit vient commenter le premier, et que les deux récits et les deux morts, non moins énigmatiques l'une que l'autre, se commentent l'un l'autre.

Les deux situations sont à première vue symétriquement opposées – elles se *réfléchissent* – : le poète meurt avant d'atteindre la ville, la femme meurt en quittant la ville ; le premier meurt juste avant la réunion avec l'objet de son désir, la seconde meurt juste après la séparation. Si les deux récits sont liés, c'est avant tout par la poésie : les vers qu'entend la femme sont précisément ces vers de nostalgie (*ḥanīn*) qui, parvenus aux oreilles d'Ibn al-Zubayr, attirent à Abū Qaṭīfa sa compassion (*ḥanān, ʿaṭf*). Les deux récits sont donc également en rapport, non seulement par la poésie, mais par son effet : tous deux illustrent son efficacité. La mort de la femme en est une démonstration non moins spectaculaire que l'attendrissement

[203] *KA*, I, p. 32.
[204] Manfred Fleischhammer, *op. cit.*, p. 37.
[205] L'*isnād* principal est à la page 30. Après une digression, al-Iṣfahānī prévient qu'il reprend le fil interrompu du récit en ajoutant que le récit de la mort d'Abū Qaṭīfa tel qu'il s'apprête à le reproduire lui a également été rapporté par une autre source. Le signalement « *qāla Ibn ʿAmmār* » signifie que, des deux sources, seul Ibn ʿAmmār rapporte le récit de la mort de la femme consécutivement à celui de la mort du poète. *KA*, I, p. 32.

(*istiʿṭāf*) exercé sur Ibn al-Zubayr. Les vers d'Abū Qaṭīfa ont pour effet de l'autoriser à rentrer à Médine ; autrement dit, ils lui rendent le lieu inaccessible à nouveau accessible. Cela ne signifie-t-il pas que, cette fois, contrairement au *ḫabar* d'introduction le montrant éconduire Ibn Faḍāla, Ibn al-Zubayr a su entendre la demande du poète ?

L'effet est d'autant plus frappant que la cause en reste incertaine, qu'on ignore précisément quels sont les vers que les deux personnages ont entendus. Le récit n'en donne pas moins de trois versions différentes. Chacune de ces versions commence par un vers contenant l'expression « *layta šiʿrī* » (puissé-je savoir, si seulement il m'était donné de savoir). Les voici :

لَيْتَ شِعْرِي هَل البَلَاطُ كَعَهْدِي والمصلَّى إلى قُصُورِ العَقِيقِ

Puissé-je savoir si le Balāṭ est toujours tel que je l'ai connu
et le Muṣallā[206] *vers les palais de la vallée d'al-ʿAqīq*[207] *?*[208]

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَل تَغَيَّرَ بَعْدَنَا قُبَاءٌ وهَل زالَ العَقِيقُ وحاضِرُهْ

Puissé-je savoir si Qubā'[209] *depuis mon départ a changé !*
Al-ʿAqīq et ses habitations ont-ils disparu ?[210]

لَيْتَ شِعْرِي وَأَيْنَ مِنِّي لَيْتٌ أَعَلَى العَهْدِ يَلْبَنٌ فَبَرَامُ

أم كَعَهْدي العقيقُ أم غيّرَتْهُ بَعْدِيَ الحادِثاتُ والأيامُ

Puissé-je savoir, quand bien même mon souhait serait impossible,
si Yalban[211] *et Barām*[212] *sont encore comme je les ai connus ?*
Al-ʿAqīq est-il comme avant, ou bien a-t-il été altéré
depuis mon départ par les jours et les vicissitudes du temps ?[213]

Le *ḥanīn* d'Abū Qaṭīfa fait entendre à Ibn al-Zubayr un poème sans demande (*su'āl*). À cette demande dissimulée, cette fois, il répond favorablement, ce qui tendrait à remettre en question

---

[206] Lieu situé au sud-ouest de Médine, dans la vallée d'al-ʿAqīq, qui pouvait servir de lieu de prière aux jours de fêtes et en certaines circonstances extraordinaires. Arent Jan Wensinck, « Muṣallā », *EI2* ; Yāqūt, *op. cit.*, V, p.144.
[207] Vallée située à l'ouest de Médine, célèbre pour les palais (*quṣūr*) et domaines qu'y possédaient les notables médinois. George Rents, « ʿAḳīḳ », *EI2*.
[208] *KA*, I, p. 30.
[209] Localité au sud-est de Médine, sur la route de la Mecque, où s'établirent les premiers musulmans émigrés (*muhāǧirūn*). Yāqūt, *op. cit.*, IV, p. 302.
[210] *KA*, I, p. 30.
[211] Yalban peut désigner une montagne ou un étang (*ġadīr*) des environs de Médine. Yāqūt, *op. cit.*, V, p. 440.
[212] Montagne des environs de Médine. Yāqūt, *op. cit.*, I, p. 366.
[213] *KA*, I, p. 31.

ce que nous avons dit de la fonction symbolique que son personnage paraissait remplir jusque-là, à savoir qu'il incarne le refus du *tamṯīl* ou, ce qui revient au même, le mépris de la poésie – qu'il ne la comprenne pas ou, plus sûrement, qu'il n'en ait cure. Mais peut-être justement que cette demande, à laquelle cette fois il répond, est une demande qui doit rester sans réponse. Plusieurs raisons nous conduisent à cette lecture.

L'éclatement des vers, la dispersion de ce poème déterminé qu'ont dû nécessairement entendre, à un moment donné, historiquement, les deux personnages, peut signifier que, dans ce *ḫabar*, ce sont moins les vers précis, le poème déterminé, historique et anecdotique, qui importe – le poème qui a été effectivement entendu –, que le genre ou la finalité (*ġaraḍ*) dont il relève, *al-ḥanīn ilā l-waṭan*. D'une version du poème à l'autre, même s'il s'agit toujours de chanter la nostalgie de Médine, les lieux évoqués sont différents. Se conserve pourtant l'expression *layta šiʿrī*, qui porte justement sur la question de la conservation, et qu'on pourrait résumer en une paraphrase : *hal ka-ʿahdī* [al-ʿAqīq / Qubā' / Yalban / Barām…] *am hal taġayyar ?*

L'expression *layta šiʿrī* est l'expression d'un souhait qui se sait irréalisable, qui s'énonce comme un regret[214]. Pourtant, le souhait est ici tout près de se réaliser, grâce à Ibn al-Zubayr qui, pris de pitié, offre au poète la possibilité du retour. Mais est-on sûr de ce qu'a entendu Ibn al-Zubayr dans ces vers inouïs – qu'il n'est pas donné au lecteur d'entendre ni de lire en tant que tels ? Savoir ce qu'Ibn al-Zubayr a pu entendre dans le *ḥanīn* reviendrait en effet à savoir ce qu'il a pu entendre par : « *Ḥanna wallāhi Abū Qaṭīfa* », et reviendrait donc à savoir quel *ḥanīn* il a entendu. Le verbe *ḥanna yaḥinnu ilā* signifie proprement, s'agissant d'une personne, « éprouver de la nostalgie, languir après, désirer ardemment revoir un être ou un lieu », et par métonymie « se lamenter, pousser des cris de douleur », d'où les deux significations du *ḥanīn*, nostalgie (sentiment éprouvé, *ṭarab*) et plainte ou gémissement (son émis, *ṣawt*)[215]. Ainsi, ce thème poétique dont nous avons dit qu'il était le thème réflexif par excellence, puisque toute plainte nostalgique fait nécessairement entendre non seulement le regret d'un être ou d'un lieu, mais le regret d'elle-même, porte dans son nom même cette ambivalence. Comme le relève Hachem Foda, si le *ḥanīn* peut désigner le sentiment comme le son émis, s'il y a un « *ḥanīn* muet » (le sentiment) et un « *ḥanīn* bruyant » (le gémissement), alors le *ḥanīn* de l'homme nostalgique ne coïncide jamais avec lui-même. En tant que sentiment, il ne nous est jamais donné d'entendre le *ḥanīn* en tant que tel, qu'à travers une plainte (*ḥanīn*)

[214] Hachem Foda, « Louanges posthumes », in Brigitte Foulon (dir.), *L'écriture de la nostalgie dans la littérature arabe*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 61.
[215] Hachem Foda, « Voix de la nostalgie », in *Cahiers Intersignes*, Paris, éditions de l'Aube, 2001, p. 252-253.

nécessairement ponctuelle, déterminée et anecdotique. Le *ḥanīn* n'est jamais contemporain de lui-même, il ne cesse de se diviser contre lui-même : comme son émis, il s'énonce comme radicalement différent de lui-même (comme sentiment) ; de plus il est toujours double, à la fois regret de quelque chose et de lui-même. On fait toujours entendre, dans le *ḥanīn*, le désir de n'avoir pas eu à l'exprimer : parole qui se renie, qui est cohérente à être contradictoire, qui est identique à elle-même à s'énoncer comme différente d'elle-même. N'est-ce pas aussi ce que figure la dispersion du poème de *ḥanīn* original en cette multitude de vers, dans le *ḫabar* qui nous occupe ?

Qu'Ibn al-Zubayr ait entendu l'un ou l'autre sens du verbe *ḥanna* (l'usage intransitif du verbe rendant la question d'autant plus difficile à trancher), il ne peut offrir de rendre l'accès au lieu inaccessible qu'à entendre, dans la plainte du poète, le désir de retrouver la ville de Médine comme lieu déterminé. Il figure donc ici encore l'oreille du *ṭabīb*. Ayant entendu la plainte, il pose un diagnostic (*ḥanna wallāhi*), et délivre une ordonnance – encore une fois, une *waṣfa* : il prescrit au poète un retour au pays. Mais la nostalgie d'Abū Qaṭīfa n'est peut-être pas tant la nostalgie d'un lieu déterminé que d'« un lieu dont l'avoir lieu est encore à venir », pour reprendre l'expression de Hachem Foda[216], c'est-à-dire non pas tant le désir d'un abri perdu, que celui de la possibilité même de l'abri. Si le désir de revoir Médine s'énonce, dans ces différents vers dont la dissémination semble affecter Médine elle-même – éclatée en une multitude de lieux et en autant de métonymies –, par un « *layta šiʿrī* » qui dénote un souhait qui se sait irréalisable, c'est qu'il n'est pas tant le désir de revoir Médine que le désir *irréalisable* de revoir une Médine *irrémédiablement* passée, comme le dit bien l'inquiétude du poète portant essentiellement sur l'altération (*taġyīr, taġayyur*). Or le lecteur sait que cette Médine altérée sans remède est celle du temps des Omeyyades – le temps du « *nuzūḥ ʿan al-hūn* ». Abū Qaṭīfa meurt entre les deux villes évoquées dans le premier vers de la chanson d'introduction, Médine et Damas, mais il meurt aussi à la jointure des deux grandes parties de sa notice, la première consacrée à sa généalogie et à son bannissement dans les circonstances qui conduisirent à la bataille d'al-Ḥarra, et la seconde, qui contient les récits illustrant ses rapports conflictuels avec le calife ʿAbd al-Malik, qui le méprisait (*yatanaqqaṣu-hu*)[217]. Abū Qaṭīfa meurt donc entre les deux villes qui l'ont méprisé, qui ont fait peu de cas de lui.

Étant donné ce que nous avons dit de la dimension structurellement réflexive du *ḥanīn*, ce n'est peut-être pas un hasard si ce récit ne nous parle, au fond, que de retour : les vers, exprimant un désir de retour, provoquent le retour d'Ibn al-Zubayr sur sa décision de bannir le

[216] *Ibid*., p. 266.
[217] *KA*, I, p. 37.

poète, qui se voit autorisé au retour. Les deux récits mis en regard semblent se partager les deux sens du *ḥanīn* : au poète le *ḥanīn* bruyant (les vers), et à la femme le *ḥanīn* muet (l'émotion). Que la mort soit le fruit de la rencontre de ces deux *ḥanīn* montre bien qu'une telle rencontre n'est pas de ce monde ; que l'un et l'autre puissent se rencontrer, c'est là ce qui ne peut advenir, qu'à équivaloir à un retour à Dieu – à l'absolue identité à soi, à la disparition. Car c'est bien de la rencontre entre les vers et l'émotion de la femme, de leur coïncidence, que la femme semble mourir. La deuxième version du récit de sa mort le suggère plus clairement encore. Cette seconde version nous dit qu'elle entendit quelqu'un citer ces vers par manière de proverbe (*samiʿat mutamaṯṯilan yaqūl*…)[218]. Ici, l'homme anonyme qui cite ces vers a manifestement l'intention d'illustrer la situation de cette femme (*tamaṯṯul*), voyant entre ces vers et la situation de cette femme un rapport d'analogie (*tamṯīl*) c'est-à-dire l'exemple (*maṯal*) de la situation de cette femme. Ces vers sont pour la jeune femme non seulement comme l'effet (le son) rencontrant ou retournant à sa cause silencieuse (le sentiment), mais aussi comme l'analogie retournant à son modèle, une analogie parfaite – analogie parfaite qui ne serait rien d'autre qu'une répétition, qui se ruinerait donc elle-même. Un *ḥanīn* qui serait l'exacte traduction d'un *ḥanīn*, une analogie parfaite, en somme une réflexion sans distance, c'est ce qui ne se rencontre jamais : c'est une coïncidence qui implique le silence, le néant – la mort.

3. Se prémunir de l'abaissement : motif directeur et commentaire auctorial

Abū Qaṭīfa, poète négligeable (*laysa min al-maʿdūdīn*) au dire d'al-Iṣfahānī lui-même, banni de Médine par Ibn al-Zubayr et maltraité à Damas par ʿAbd al-Malik, meurt entre les deux villes qui l'ont méprisé. À suivre le thème de l'abaissement (*hūn*), et de la valeur ou de la gloire qui en prémunit (*al-nuzūḥ ʿan al-hūn*), on dévide un autre écheveau thématique qui nous conduit de l'introduction à la notice de Maʿbad, en passant par la première chanson choisie et la notice d'Abū Qaṭīfa, et dont l'insistante récurrence paraît en faire un facteur de cohérence et nous paraît porteuse d'un commentaire auctorial.

La menace de l'abaissement : l'autre exergue

Rappelons rapidement les occurrences du thème que nous avons vues jusqu'ici sans parfois nous y arrêter.

[218] *Ibid*., p. 32.

La menace de l'abaissement (*hūn*) plane sur toute l'introduction du *Kitāb al-Aġānī,* à commencer par le *ḫabar* d'introduction, où Ibrāhīm al-Mawṣilī, chanteur de tout premier plan, se trouve réduit à *un rien* (*ṣāra ka-lā šay'*) aux yeux mêmes de son fils, un rien dont on peut faire peu de cas (*yutahāwan bi-hi, yustaḫaff bi-hi*), qui, à côté du talent d'Ibn Ǧāmiʿ, ne compte pas (*lā yuʿadd*). Nous avons vu ce thème répété dans la première chanson, où il est question de « demeures préservées de l'immoralité et de l'abaissement » (*dūrun nazaḥna ʿani l-faḥšā'i wa-l-hūnī*), mais également dans son commentaire, où des vers affirment que rien n'est plus affligeant que d'assister à la déchéance d'un noble (*lam yubtaḏal miṯlu karīmin maknūn*) qui de son vivant se préservait lui-même de l'abaissement (*kāna yuwaqqī nafsa-hu min al-hūn*). De plus, la première notice du livre est consacrée à un poète « négligeable », comme nous venons de le rappeler. Dans cette première notice, le premier *ḫabar* mettant en scène un poète nous fait voir un poète éconduit par un notable qui ne fait aucun cas de lui, qui le traite comme un rien dont on peu faire fi sans conséquences (*yastahīnu bi-hi, yatahāwan bi-hi*) – on pourrait dire, en français, qu'en lui refusant une monture, et en l'enjoignant à aller à pied le temps que sa monture blessée guérisse, il l'*abaisse* littéralement. C'est aussi de faire peu de cas du sanctuaire de la Mecque qu'Ibn ʿIḍāh menace Ibn al-Zubayr : « Je ne ferai pas du Sanctuaire le même cas que toi » (*lā uʿaẓẓim min ḥaqqi-hā mā tuʿaẓẓim*), en d'autres termes : Ne crois pas que le sanctuaire te sera un rempart contre moi, tu t'abrites dans un abri qui n'est un abri qu'à condition qu'on en fasse grand cas, et pour ma part je n'en ferai aucun cas (*lā uʿaẓẓim-hu,* c'est-à-dire *astaḫiff bi-hi, astahīn bi-hi,* je le tiendrai pour *rien*).

L'étendue de la menace de l'abaissement, la récurrence de ce thème sous différentes formes à travers les premiers récits de l'ouvrage, laisse penser qu'il n'est pas indifférent que ce thème soit non seulement cité dans la première chanson, mais qu'al-Iṣfahānī y insiste dans le *šarḥ* : c'est ce terme de *hūn*, l'abaissement, qui a le privilège d'être illustré par des vers. Ces vers non seulement répètent le motif du vers de la chanson (la valeur prémunie de l'abaissement et du mépris), mais répètent la même rime (ou, plus précisément, les mêmes termes à la rime). Dans les vers de la chanson comme dans les vers cités à titre d'exemple, *hūn* (abaissement), rime avec *maknūn*, ce qui est abrité, tenu précieusement caché et dissimulé à l'abri pour le préserver de la dégradation, de la perte de valeur (*hūn, ibtiḏāl*). Cette répétition du couple *hūn-maknūn* à la rime suggère une proximité plus essentielle entre les deux poèmes. Tous deux célèbrent la grandeur, la gloire et la valeur (*al-ʿizz, al-nazāha, al-nuzūḥ ʿan al-hūn*), depuis le moment de l'abaissement. Nous l'avons vu dans le cas des vers nostalgiques, mais c'est aussi évident dans l'éloge funèbre (*riṯā'*) où il s'agit de louer un défunt, celui qui a été l'objet de l'abaissement le plus radical, d'une dégradation absolue et définitive. Ces deux célébrations

endeuillées, la célébration nostalgique de la valeur d'un lieu inaccessible, et la célébration de la valeur passée d'un mort, suggèrent aussi que c'est à la faveur du *hūn* qu'on sait ce qu'est le *maknūn*, et inversement. Il semble que chacun des deux poèmes illustre un versant de ce rapport du *hūn* au *maknūn*. Les vers de *riṯā'* font entendre ce que doit être le *hūn* le plus près de la vérité du *hūn* : l'abaissement véritable est celui auquel est livré le plus puissant et le plus inaccessible, qui paraissait prémuni contre toute forme d'abaissement. L'abaissement proprement dit ne peut advenir qu'à ce qui était élevé ; seule la grandeur peut être abaissée, seule une chose de valeur peut subir la dégradation, la perte de valeur ou l'usure. La chanson, quant à elle, illustre l'autre pan du rapport *hūn-maknūn* : le *maknūn* véritable sera celui ou cela qui parvient à se préserver, qui reste inaccessible à l'usure et à la dégradation, quand bien même il serait livré au *hūn*. La valeur la plus intacte est en effet celle qui se conserverait jusque dans l'abaissement.

En somme, l'on peut parler d'une véritable mise en exergue, en tête du *Kitāb al-Aġānī*, de ce thème d'*al-nuzūḥ ʿan al-hūn*. Deux éléments laissent penser que cette mise en exergue est intentionnelle : d'abord le cas que le compilateur fait du palais, *al-qaṣr*, premier mot de la première chanson, dont on sait qu'il s'agit du palais de Saʿīd ibn al-ʿĀṣ à Médine ; et ensuite la composition de la notice de Maʿbad.

Le palais de Saʿīd ibn al-ʿĀṣ : le refuge de la valeur

Al-Iṣfahānī consacre un long *ḫabar* au palais de Saʿīd. Il l'introduit juste après le récit de la mort d'Abū Qaṭīfa, par les mots : « quant au récit du palais dont nous avons parlé » (*wa-ammā ḫabar al-qaṣr allaḏī taqaddama ḏikru-hu*). Cette formule, qu'il emploie directement en référence à la chanson d'introduction, montre l'importance qu'il prête à ce récit en le considérant comme une information en soi, susceptible d'éclairer la lecture de la première chanson, au même titre que la biographie du poète ou les événements historiques auxquels tiennent les vers. Voici le récit en question.

Sentant sa fin approcher, Saʿīd ibn al-Āṣ fait à son fils ʿAmr ses dernières recommandations, portant sur l'organisation de son enterrement puis sur le règlement de sa dette :

فإذا واريتَني فانطلق إلى معاوية فانعَني له، وانظُرْ في دَيني، واعلم أنه سيَعرض عليك قضاءَه فلا تفعل.

واعرِضْ عليه قصري هذا، فإني إنما اتخذتُه نُزهةً وليس بمال. فلما مات (...) كان هو أولَ مَن نَعَاه

لمعاوية، فتوجّع له وترحّم عليه، ثم قال: هل ترك دَينًا؟ قال: نعم. قال: كم هو؟ قال: ثلثُمائةِ ألف

درهم. قال: هي عليّ. قال: قد ظنّ ذلك وأمرني ألا أقبلَه منك، وأن أعرض عليك بعضَ ماله فتبتاعَه، فيكونَ قضاءُ دينه منه. قال: فاعرِضْ عليّ. قال: قصره بالعَرْصة. قال: قد أخذته بدَينه.

« Quand tu m'auras enterré, va annoncer ma mort à Muʿāwiya et évoque la dette que j'ai laissée. Sache qu'il t'offrira de l'acquitter, mais refuse son offre et propose-lui plutôt le palais que voici. Je l'ai pris comme séjour de plaisir, il ne fait pas vraiment partie de mes biens. » Quand il mourut, (…) ʿAmr fut le premier à annoncer la mort de son père à Muʿāwiya. La nouvelle lui fit beaucoup de peine, il appela la miséricorde de Dieu sur le défunt et demanda :

— A-t-il laissé une dette ?

— Oui, dit ʿAmr.

— De combien ?

— De huit cent mille dirhams.

— Je l'acquitterai, dit Muʿāwiya.

— Il savait que tu dirais cela. Il m'a ordonné de ne pas accepter et de te proposer plutôt d'acheter l'un de ses biens afin qu'il puisse lui-même payer sa dette.

— Dis-moi quel est ce bien.

— Il s'agit de son palais d'al-ʿArṣa[219].

— Je l'achète, pour un montant équivalent à celui de sa dette, dit le calife.[220]

Muʿāwiya fait porter l'argent à Médine, où ʿAmr se charge de diviser la somme pour régler les différentes dettes de son père, qui consistaient surtout en des promesses de don (*wa-kāna akṯaru-hā ʿidāt*)[221]. Ce palais célébré par la première chanson fut donc le moyen, pour Saʿīd ibn al-Āṣ, d'acquitter la dette qu'il avait laissée à sa mort, et de satisfaire par là à l'honneur et au devoir religieux. Le palais fut en somme le moyen, pour ce notable omeyyade réputé pour sa droiture et sa générosité, de conserver sa vertu intacte.

Il convient en premier lieu de noter que le récit illustre l'extrême générosité de Saʿīd, qui manque pousser la vertu jusqu'au vice. S'il laisse une dette à sa mort, faisant par là défaut à la morale et à l'éthique religieuse, c'est du fait de sa grande valeur : il était si généreux qu'il donnait même en l'absence des moyens de donner. Comme l'illustrent la suite de ce récit ainsi

[219] Nom d'un plateau situé dans la vallée d'al-ʿAqīq, qui compte deux *ʿarṣa*-s : celle où s'élevait le palais de Saʿīd et où s'étendait son domaine et sa palmeraie est appelée « *al-ʿArṣa l-ṣuġrā* ». Yāqūt, *op. cit.*, IV, p. 101-102.
[220] *KA*, I, p. 35.
[221] *Ibid.*

que le récit suivant, quand un homme sollicitait Saʿīd et que celui-ci n'avait pas de quoi lui donner, il lui signait une promesse de don, une reconnaissance de dette[222].

Outre la générosité hyperbolique de Saʿīd, ces récits illustrent surtout le fait que c'est bien Saʿīd *lui-même* qui paye sa dette, de sorte qu'il ne sera pas dit qu'il aura laissé une dette à sa mort. À travers son fils, c'est toujours Saʿīd qui agit. Le fils applique à la lettre les recommandations du père. C'est encore au père que sont liées les reconnaissances de dettes que le fils acquitte ; ʿAmr tient lieu de son père à ceux qui viennent réclamer le don promis. Autrement dit, Saʿīd s'est réservé dans son fils, au moyen du palais, le pouvoir de régler ses dettes. C'est bien sur ce point que le récit suivant insiste. Un client de Qurayš avait demandé à Saʿīd de quoi marier le fils de son patron décédé. N'ayant pas alors les moyens de lui donner, Saʿīd lui avait dit de dépenser autant qu'il le souhaitait sur sa foi (*ḫuḏ mā ši'ta fī amānatī*). Après la mort de Saʿīd et la vente du palais, l'homme vient réclamer de quoi régler la somme :

> فقال له عمرو: فكم أخذت؟ قال: عشرة ألاف. فأقبل عمرو على القوم فقال: مَن رأى أَعجَزَ مِن هذا؟ يقول له سعيدٌ خُذْ ما شئتَ في أمانتي فيأخذ عشرة ألاف! لو أخذتَ مائة ألفٍ لَأَدَّيتُها عنك.
>
> — Combien as-tu dépensé ? lui demanda ʿAmr.
> — Dix mille, dit l'homme.
> Se tournant vers les gens présents, ʿAmr dit :
> — Qui a jamais vu chose plus stupéfiante ? Saʿīd lui dit de dépenser ce qu'il veut sur sa foi, et lui ne dépense que dix mille ! En aurais-tu dépensé cent mille, je les aurais payés pour toi ![223]

Si c'est bien ʿAmr qui acquitte la dette de l'homme, c'est bien la foi (l'honnêteté, la fiabilité, la fidélité à la parole donnée) de Saʿīd qui est en jeu. Il se joue ainsi, dans le récit du palais de Saʿīd, quelque chose qui a à voir avec les vers de *riṯā'* cités en commentaire de la chanson d'introduction. Ceux-ci célèbrent la grandeur passée d'un homme qui *se protégeait* lui-même de l'abaissement et du mépris (*kāna yuwaqqī nafsa-hu min al-hūn*). La première chanson célèbre un palais dont le récit nous dit qu'il fut précisément le moyen, pour son propriétaire disparu, de continuer à se préserver lui-même de l'abaissement, par-delà la mort. Mort, absolument privé du moyen de régler sa dette, Saʿīd règle tout de même sa dette.

---

[222] *Ibid.*, p. 35 et 36 : *Kāna l-raǧul ya'tī Saʿīd ibn al-ʿĀṣ yas'alu-hu fa-lā yakūn ʿindahu, fa-yaqūl : mā ʿindī walākin uktub ʿalayya bi-hi.*
[223] *Ibid.*, p. 36.

Or il convient de se pencher sur le statut de ce palais, de ce moyen grâce auquel Saʿīd a pu se préserver lui-même de l'abaissement. Il semble que le statut du palais pose d'abord problème aux personnages eux-mêmes. Le fait que ʿAmr suive les recommandations de son père à la lettre souligne d'autant plus sa méprise au sujet du palais. « Je l'ai pris comme lieu de plaisir (*innamā ttaḫaḏtu-hu nuzhatan*) lui dit Saʿīd. Il ne fait pas partie de mes biens (*wa-laysa bi-māl*) ». Pourtant, ʿAmr dit à Muʿāwiya que son père lui a ordonné « de (lui) proposer l'un de ses biens (*an aʿriḍa ʿalayka baʿḍa māli-hi*) » pour régler sa dette. ʿAmr trahit sans doute la lettre de la recommandation, mais que signifie cette petite trahison ? Si le palais n'est pas du *māl*, comment peut-il être vendu et acheté ? Le palais fait-il donc partie des biens de Saʿīd ? À bien y réfléchir, l'incertitude du statut du palais est nécessaire dès lors qu'il figure ce bien supplémentaire qui reste quand tout le bien a été épuisé. Le palais, bien superflu, à peine un bien, lieu de plaisir dont Saʿīd aurait pu se passer, lieu à l'écart de la ville (*nuzha*), reste et tient lieu de tout le bien qu'il n'a plus. Il reste surtout comme le moyen d'acquérir de l'argent, du *māl* qui soit indubitablement du *māl.* Ce bien dans lequel Saʿīd se réserve le pouvoir d'acquérir du bien à proprement parler ne peut donc pas être un bien comme un autre. Il est non seulement ce qu'on appellerait aujourd'hui une valeur refuge, préservée de la dévaluation, mais le refuge de la valeur. En effet, ce palais superflu, ce lieu de villégiature à l'écart de la ville (*nuzha*) et à l'écart de ses biens (*laysa bi-māl*), est précisément le moyen pour Saʿīd de conserver sa valeur intacte (*nazāha*).

La menace de l'abaissement dans la notice de Maʿbad

L'autre indice permettant de voir, dans la mise en exergue de ce thème de la capacité à se préserver de l'abaissement (*al-nuzūḥ ʿan al-hūn, tawqiyat al-nafs min al-hūn*) un procédé intentionnel, est le contenu et l'organisation de la notice de Maʿbad. Juste près avoir mentionné les informations d'usage relatives à la généalogie du chanteur, sous prétexte de préciser la date de sa mort, al-Iṣfahānī évoque le récit d'Ibn Ḫurdāḏbih[224] (m. ap. 885) indiquant qu'il serait mort à l'époque abbasside et qu'à la fin de sa vie, « il fut atteint de tremblement et perdit sa voix, si bien qu'on se moquait de lui quand il chantait » (*irtaʿaša wa-baṭala, fa-kāna iḏā ġannā yuḍḥak min-hu wa-yuhzaʾ bi-hi*)[225], ce qu'al-Iṣfahānī, tout en contestant qu'il soit mort à une date si tardive, répète et confirme (*irtaʿaša wa-baṭala ṣawtu-hu*)[226]. En commençant par nous

[224] Sur sa place parmi les sources d'al-Iṣfahānī, voir Manfred Fleischhammer, *op. cit.*, p. 103.
[225] *KA*, I, p. 39.
[226] *Ibid.*, p. 39-40.

montrer l'un des plus grands chanteurs de l'histoire à la fin de sa vie, usé et moqué, méprisé et tenu pour rien, al-Iṣfahānī met encore en exergue le thème de l'abaissement et du mépris, et la capacité à s'en garantir. Le *ḫabar* suivant nous rapporte la scène de son enterrement, par la voix de son fils, Kardam :

فنظرتُ حين أُخرِجَ نعشُه إلى سلّامة القَسّ جارية يزيد بن عبد الملك، وقد أضرب الناسُ عنه ينظرون إليها وهي آخذة بعمود السرير، وهي تَبكَى أبي وتقول: (...).

Lorsque son brancard fut emmené, je regardai Sallāmat al-Qass[227], l'esclave-chanteuse de Yazīd ibn ʿAbd al-Malik. Les gens ne s'occupaient plus du défunt mais n'avaient d'yeux que pour elle, qui pleurait mon père en tenant l'un des pieds du lit et disait : (…).[228]

Suivent les vers du poème que Sallāmat al-Qass était en train de réciter. Comble de l'abaissement et du mépris, les gens ignorent complètement le mort et n'ont plus d'attention que pour la chanteuse venue le pleurer. Pour reprendre les mots d'Isḥāq dans le *ḫabar* d'introduction, on pourrait dire de Maʿbad que tout se passe comme s'il n'était plus rien : *ṣāra ka-lā šay'*. Au moment même de son enterrement, c'est comme s'il n'était pas là, comme si son cadavre – qui est déjà le signe que Maʿbad n'est plus – n'était pas là. Mais le récit se poursuit ainsi :

قال كردم: وكان يزيد أمر أبي أن يعلّمها هذا الصوت، فعلّمها إياه فندبتْه به يومئذ.

Kardam dit : Yazīd avait ordonné à mon père d'apprendre cette chanson à son esclave chanteuse. C'est par cette chanson qu'il lui avait apprise qu'elle le pleura ce jour-là.[229]

Si les gens, divertis par la chanteuse, oublient complètement le mort, il faut aussitôt ajouter qu'il est sauvé dans cet oubli même. Si Sallāma tient de Maʿbad cette chanson et qu'elle le déplore par sa propre chanson, cela ne signifie-t-il pas que, même mort, absolument privé de la possibilité de chanter, il se chante encore lui-même ? Que, se détournant de Maʿbad défunt pour se tourner vers Sallāma, c'est encore vers Maʿbad que les gens se tournent ? Par le chant, Maʿbad se sera réservé le pouvoir de continuer à se faire entendre par-delà la mort. Le chant, son chant qui fait littéralement oublier sa mort, lui aura réservé la possibilité de se préserver lui-même de l'abaissement et du mépris. Et pour cause, le dernier souvenir de Kardam relatif à

[227] Sallāmat al-Qass (m. v. 745 ?), chanteuse médinoise achetée par Yazīd b. ʿAbd al-Malik, qui tire son surnom du fait qu'elle aurait poussé un ascète à trahir ses vœux par amour pour elle ; voir sa notice, *KA*, VIII, p. 334-351.
[228] *KA*, I, p. 40.
[229] *Ibid*.

l'enterrement de son père précise que c'est le calife al-Walīd ibn Yazīd (m. 744) lui-même qui se chargea d'organiser et de présider à son enterrement (*tawallā amra-hu wa-aḫraǧa-hu min dāri-hi ilā mawḍiʿ qabri-hi*), où il parut éploré en habit de deuil[230].

Le *ḫabar* suivant insiste plus explicitement encore sur ce motif (*tawqiyat al-nafs min al-hūn*) :

لما غنّى الشيخ لم يَطرَب القومُ وكان فيهم فتيانٌ نزولٌ من ولد أَسيد بن أبي العِيص بن أمية، فضحكوا منه وهزئوا به، فأنشأ يغنّي:

فضحتم قريشا بالفِرار وأنتم قُمُدُّونَ سُودَانٌ عِظامُ المناكِبِ

فأمّا القتالُ لا قتالَ لديكم ولكنَّ سيرًا في عِراضِ المواكِبِ

وهذا شعرٌ قد هُجوا به قديمًا. فقاموا إليه ليتناولوه فمنعهم العثمانيّ من ذلك.

Quand le vieillard chanta, personne n'en fut ému. Parmi l'assistance se trouvaient de jeunes gens invités, descendants d'Asīd ibn Abī l-ʿĪṣ ibn Umayya[231]. Ils rirent et se moquèrent de lui, alors il se mit à chanter :

Vous avez fait honte à Qurayš en vous enfuyant ;
vous êtes pourtant de solides gaillards noirs aux épaules larges !
Quant au combat, vous ne vous battez jamais,
en revanche vous paradez au milieu des cortèges[232] *!*

C'est un poème par lequel on les satirisait depuis longtemps. Entendant cela, ils se levèrent d'un bond pour se saisir de lui mais leur hôte[233] le leur interdit.[234]

---

[230] *Ibid*.

[231] Asīd b. Abī l-ʿĪṣ b. Umayya (m. av. 1/622), notable omeyyade dont la descendance constitua une puissante famille des débuts de l'Islam, notamment par son fils ʿAttāb b. Asīd (m. 634-44), gouverneur de la Mecque sous Muḥammad, et plus tard ʿAbd Allāh b. Ḫālid b. Asīd (m. ap. 672) gouverneur du Fars ; al-Balāḏurī, *op. cit*., VI, p. 72 et suivantes ; Ibn Ḥazm, *op. cit*., p. 113-114 ; Muṣʿab b. ʿAbd Allāh al-Zubayrī, *Nasab Qurayš*, Le Caire, Dār al-Maʿārif, 1982, p. 187-188.

[232] Les vers sont attribués à al-Ḥāriṯ b. Ḫālid al-Maḫzūmī (m. ap. 717 ?). Comme l'indiquent en note les éditeurs du *KA* à la suite des commentateurs médiévaux, le terme *sūdān* (sing. *aswad*) dans le premier vers peut être dérivé du substantif *siyāda* (autorité, pouvoir, qualité de souverain), et serait alors synonyme de *sayyid* « seigneur, maître, chef » (voir par ex. al-Baġdādī, *Ḫizānat al-adab*, Le Caire, Maktabat al-Ḫānǧī, 1986, I, p. 452-454). Néanmoins, étant donné qu'il s'agit de vers de *hiǧāʾ*, que les deux autres prédicats qui accompagnent l'adjectif *sūdān* consistent en des descriptions physiques (*qumuddūn… ʿiẓām al-manākib*), et qu'al-Balāḏurī précise qu'une arrière-grand-mère d'Asīd b. Abī l-ʿĪṣ était noire (*sawdāʾ*), raison pour laquelle on insultait les descendants d'Abū Sufyān en leur reprochant la noirceur de leur peau (*yusabbūn bi-l-sawād* ; al-Balāḏurī, *op. cit*., VI, p. 72), la traduction de *sūdān* par « noirs » nous paraît la plus appropriée.

[233] L'adjectif de relation (*nisba*) « al-ʿUṯmānī » désigne, dans le texte arabe, un descendant du calife ʿUṯmān, sans toutefois permettre de l'identifier.

[234] *KA*, I, p. 41.

Invité à chanter chez un descendant du calife ʿUṯmān (m. 35/656) alors qu'il était déjà vieux et qu'il n'avait plus de voix (*kabira wa-nqaṭaʿa ṣawtu-hu*), non seulement Maʿbad ne parvient pas à émouvoir l'assistance (*lam yaṭrab al-qawm*), mais il s'attire les moqueries de jeunes gens. Et c'est pourtant par le chant qu'il sauve la face, en les humiliant à son tour : le chant lui permet de retourner l'humiliation (*ihāna*), et de se préserver lui-même de l'humiliation (*hūn, ḫazy*). Tout comme dans le récit de l'enterrement qui précède, alors même qu'il n'a plus de voix, c'est-à-dire qu'il n'a plus le moyen du chant, son chant le sauve de l'humiliation.

De nombreux récits dans la notice de Maʿbad peuvent être lus comme autant d'illustrations de ce thème de la valeur préservant de l'abaissement, et en particulier de la valeur du chant préservant de l'abaissement et du mépris[235] :

- Arrivant en vue de Médine où ils comptent visiter des amis et glaner les bienfaits des Médinois, Ibn Surayǧ et al-Ġarīḍ croisent Maʿbad enfant, enveloppé dans un manteau, qui chassait les oiseaux à l'aide d'un filet, et qui chantait une chanson (qui se trouve être la chanson d'introduction). Intimidés par le talent d'un enfant aussi humble errant aux abords de la ville, les deux chanteurs en déduisent que les chanteurs de Médine doivent être trop forts pour eux, et préfèrent s'en retourner chez eux[236].
- Dans le *ḫabar* suivant, le jeune Maʿbad est amené à al-Ġarīḍ pour qu'il juge de son talent. Celui-ci ayant jugé avec condescendance que son chant était joli (*inna-ka yā Maʿbad la-malīḥ al-ġinā'*), Maʿbad, vexé, lui chante à la suite les unes des autres vingt chansons de sa composition, si belles que l'autre « gardait la tête baissée, intimidé, blême de jalousie et de honte » (*wa-huwa muṭriq wāǧim qad taġayyara lawnu-hu ḥasadan wa-ḫaǧalan*)[237].
- Dans un autre récit, Maʿbad est assailli par la chaleur et la soif sur la route de la Mecque. Arrivé près de la tente d'un Noir, il lui quémande un peu d'eau, et la possibilité de s'abriter à l'ombre de la tente, ce que l'homme lui refuse sans ménagement. Tâchant de s'abriter à l'ombre de son chameau, Maʿbad se met à chanter une chanson (la chanson d'introduction), pour humidifier sa gorge de sa salive. Charmé par ce qu'il entend, l'homme tire le chanteur à l'ombre de sa tente et lui offre à boire. Il l'accompagne finalement jusqu'à la Mecque, en portant lui-même les outres d'eau et en sollicitant une chanson chaque fois qu'il lui sert à boire[238].

[235] Sur les sources d'al-Iṣfahānī dans la notice de Maʿbad, voir Manfred Fleischhammer, *op. cit.*, p. 153.
[236] *KA*, I, p. 47.
[237] *Ibid.*, p. 48.
[238] *Ibid.*, p. 48-49.

- Sur un bateau en Irak, Maʿbad en habits de voyage se permet de corriger les fautes des esclaves-chanteuses d'un riche Irakien. L'autre le traite sans ménagements, jusqu'à ce que Maʿbad se fasse estimer et reconnaître par son chant[239].

- À Damas, Maʿbad est l'hôte d'un important personnage rencontré au hammam. Celui-ci l'invite à dîner et le traite avec tous les égards, sans manquer à aucun devoir de l'hospitalité, mais il ne paraît touché par aucun des chants du chanteur, qui finit par l'ennuyer. Il s'avère que le notable ne prend de plaisir qu'aux chansons grotesques d'un vieillard, chantant sur des thèmes vulgaires et dans une langue mâtinée de dialecte. Écœuré, Maʿbad s'éclipse aussitôt qu'il le peut[240].

On ne peut certainement pas résumer tous ces récits, qui servent des fins différentes et sont cités pour des motifs différents, à ce seul thème de l'abaissement et de la valeur qui en préserve, mais il n'en reste pas moins qu'ils en donnent tous une certaine illustration.

Le récit le plus déterminant à cet égard est certainement le récit final de la notice de Maʿbad, où il est explicitement question de *hūn* et de *tahāwun*. Dans ce récit, le jeune Maʿbad se rend à la Mecque pour se faire connaître de ses chanteurs les plus illustres, dont Ibn Surayǧ. Il convient de noter que la rencontre sans cesse recommencée entre Maʿbad et Ibn Surağ occupe une importante partie de la notice, laissant finalement le lecteur sans certitude sur les circonstances précises de leur première rencontre[241]. Arrivé à la Mecque, Maʿbad se rend dans une maison où les chanteurs ont pour habitude de se réunir. Inconnu d'eux, il se fait passer pour un amateur éclairé de chant. Ils passent ensemble plusieurs jours avant que Maʿbad ne se décide à chanter à son tour. Stupéfaits par son talent et sa virtuosité, les chanteurs l'exhortent de leur dire qui il est. Leur ayant révélé qui il était, ils s'écrièrent : « Tu nous as caché ton identité (*laffaqta ʿalaynā*), nous t'avons sous-estimé (*wa-kunnā natahāwan bi-ka*) et regardé comme peu de chose (*wa-lā naʿuddu-ka šay'an*), alors que tu es celui que tu es (*wa-anta anta*) ! ».

Le palais superflu, paradigme du statut de la poésie et du chant

La mise en exergue de ce thème de la capacité à se préserver de l'abaissement et du mépris (*al-nuzūḥ ʿan al-hūn, al-tanazzuh ʿan al-hūn, tawqiyat al-nafs min al-hūn*) paraît bien intentionnelle, au vu de notre lecture de la première chanson et des deux notices qu'elle

[239] *Ibid*., p. 51-55.
[240] *Ibid*., p. 59-60.
[241] *Ibid*. p. 42 (où l'on présente Maʿbad enfant à Ibn Surayǧ), p. 47 (où Ibn Surayǧ croise Maʿbad enfant aux environs de Médine), p. 49 (où les deux chanteurs se reconnaissent l'un l'autre par l'excellence de leur chant).

introduit. Telle exergue peut difficilement ne pas être chargée d'un commentaire auctorial en introduction d'un livre placé tout entier sous le signe du chant (*ġinā'*), c'est-à-dire du plaisant et du léger (*lahw*) par excellence, dont la licéité a toujours fait question au regard de la loi et de l'éthique religieuses[242].

Le rôle du chant dans la notice de Maʿbad, ce chant qui lui sert si souvent à faire reconnaître sa valeur, à s'attirer le respect et l'admiration de ceux qui étaient d'abord portés à le négliger et à le mépriser, est comparable au rôle du palais de Saʿīd ibn al-ʿĀṣ, qui fait à cet égard figure de paradigme. Le statut du palais renvoie peut-être en effet au statut du chant et de la poésie, auxquels ont traits, à un degré ou un autre, tous les événements et personnages du *Kitāb al-Aġānī*. Le palais de Saʿīd est un lieu de plaisir, où il fait bon se promener, à l'écart de la ville. Conservé par plaisir, il est néanmoins le moyen pour Saʿīd de se préserver de l'abaissement, en particulier parce qu'il est un moyen d'acquérir du *māl*, ce qui rend indécidable son appartenance au *māl* : s'il est un bien, il ne peut être un bien comme un autre. Il est ce bien supplémentaire, voire superfétatoire, au service de son plaisir, qui lui permet d'acquérir tout le bien nécessaire, de conserver tout le bien nécessaire au moment où il n'a plus aucun bien – de conserver sa valeur intacte au moment de la dégradation absolue, la mort, et de la déchéance morale, la dette.

Tout au long du livre, les chanteurs ont à se défendre contre la désapprobation morale de la pratique du chant. Le *Kitāb al-Aġānī* comporte de nombreux récits montrant le chant se défendre par lui-même, si bien que cette capacité à se défendre par lui-même, envers et contre tout, malgré les multiples condamnations dont il est l'objet, malgré l'avis des juristes, malgré le soupçon d'immoralité qui pèse toujours sur lui, paraît être l'un de ses attributs les plus récurrents, sinon le plus essentiel. Presque toutes les notices des chanteurs contiennent de tels récits. Qu'un religieux sévère houspille un chanteur, il suffit qu'il entende le chant pour s'adoucir aussitôt[243] ; qu'un gouverneur zélé bannisse un chanteur, il suffit qu'il entende un chant émouvant pour autoriser à nouveau le chanteur à exercer son art[244] ; qu'une chanteuse inquiète de sentir venir la mort songe à se repentir et abandonner le chant, un religieux l'en dissuade et argumente en sa faveur, puis l'invite à chanter pour achever de convaincre l'assemblée, ajoutant comme Hypéride aurait pu le dire de Phryné devant l'aéropage : « Quelle

[242] Sur la question du statut moral et juridico-religieux du chant et de la musique dans l'islam, voir H. G. Farmer, *op.cit.*, p. 20-38 ; Amnon Shiloah, *La musique dans le monde de l'islam*, Christian Poché (trad.), Paris, Fayard, 2002, p. 77-101 ; Jean Michot, *Musique et danse selon Ibn Taymiyya*, Paris, Vrin, 1991 ; Gilbert Rouget, *op. cit.*, p. 448-491.
[243] *KA*, II, p. 313-314.
[244] *Ibid.*, p. 348-349.

beauté, ma foi ! Comment renoncer à pareille merveille ? (*Ḥasanun wallahi ! A-miṯlu hāḏa yutrak ?*) »[245].

S'agissant de poésie, le récit de la vente du palais de Saʿīd rappelle une scène semblable, dans la notice du poète Zuhayr ibn Abī Sulmā (m. ap. 602). Dans le récit qui nous intéresse, Zuhayr vient réclamer sa part d'héritage à son oncle maternel Bašāma[246] qui est sur le point de mourir :

> يا خالاه لو قَسَمتَ لي من مالك ؟ قال: يابنَ أختي، قَسَمتُ لك أفضلَ ذلك وأجزلَه. قال: وما هو؟ قال: شعري وَرِثْتَنيه. وقد كان زهير قبل ذلك قال الشعر، وقد كان أولَ ما قال. فقال له زهير: الشعر شيءٌ ما قلتُهُ فكيف تعتدّ به عليّ؟ فقال له بشامة: ومن أين جئتَ بهذا الشعر؟ (...). وأحذاه نصيبا من ماله ومات[247].
>
> — Mon oncle, accepterais-tu de me léguer une part de tes biens ?
> — Mon neveu, je t'en ai légué la part la meilleure et la plus importante.
> — Quoi donc ?
> — Ma poésie, que tu as héritée de moi.
> Zuhayr, qui commençait tout juste à cette époque à dire de la poésie, répliqua :
> — Je fais déjà de la poésie. En quoi compterait-elle comme une part de mon héritage ?
> — Et d'où crois-tu que la poésie te serait venue ?
> (…) Puis il lui attribua une part de ses biens et mourut.

Ce qui est remarquable pour notre propos, c'est non seulement qu'il s'agit, comme pour le palais, de savoir si la poésie est ou non une part des biens, est ou n'est pas du *māl*, si la poésie compte et en quoi (*kayfa yuʿtaddu bi-hi ? hal yudḫal fī l-ḥisāb ?*), mais surtout que la difficulté de lui fixer un statut est un problème pour les personnages eux-mêmes. Comme dans le récit du palais, où ce bien « qui n'est pas du *māl* » (*laysa bi-māl*) est présenté par ʿAmr à Muʿāwiya comme « l'un de ses biens » (*baʿḍ māli-hi*), la poésie qui est « la meilleure et la plus importante part du *māl* » (*afḍalu-hu wa-aǧzalu-hu*) s'avère peut-être n'être pas une part suffisante, puisque Bašāma finit tout de même à attribuer à son neveu une part de ses biens (*aḫḏā-hu naṣīban min māli-hi*).

---

[245] *Ibid*., VIII, p. 225-226.

[246] Bašāma ibn al-Ġadīr al-Murrī (m. v. 600 ?), poète réputé pour la sûreté de son jugement et l'étendue de sa richesse. Ibn Sallām al-Ǧumaḥī, *Ṭabaqāt fuḥūl al-šuʿarā'*, Maḥmūd Muḥammad Šākir (éd.), Djeddah, Dār al-Madanī, 1974, II, p. 718 ; Al-Mufaḍḍal al-Ḍabbī, *Al-Mufaḍḍaliyyāt, Šarḥ al-Anbārī*, Muḥammad Nabīl Ṭarīfī (éd.), Beyrouth, Dār Ṣādir, 2003, I, p. 124, et II, p. 388.

[247] *KA*, X, p. 311-312. Contrairement à l'éditeur, qui vocalise « *qulta-hu* », nous lisons « *qultu-hu* », qui répond à la précision apportée par le récit juste avant la réplique de Zuhayr, à savoir qu'il était déjà poète à ce moment-là.

Ce que nous avons dit plus haut du statut du palais peut être appliqué ici à la poésie : si la poésie, à en croire Bašāma, est la meilleure part du *māl* (*afḍal al-māl*), elle ne peut être une part parmi d'autres, et son appartenance au *māl* pose donc nécessairement une difficulté. En quoi compte-t-elle (*kayfa yuʿtaddu bi-hi*) ? Si Bašāma ne répond pas ici directement, nous savons que, comme le palais, la poésie est avant tout, dans les *aḫbār al-šuʿarā'*, le moyen d'obtenir du *māl*, de solliciter un bienfait ou une faveur[248]. Il faut donc peut-être voir, dans le palais superflu de Saʿīd, le paradigme du *ġinā'* et du *šiʿr*, comme moyen de se préserver de l'abaissement, comme valeur-refuge et refuge de la valeur, et qui reste lui-même sans valeur ou dont la valeur reste, précisément, indéterminable.

En l'état de notre connaissance du *Kitāb al-Aġānī*, la notice de Zuhayr serait la première notice de la troisième partie de l'ouvrage, celle qui se compose d'un libre choix de chansons et de notices par le compilateur[249]. Même s'il faut garder en tête le caractère inachevé de l'ouvrage, il est intéressant pour nous de noter que, si tel est bien le cas, cela pourrait signifier que le compilateur réitèrerait, en introduction de la partie où il était le plus libre de contraintes, une sorte de déclaration d'intention déjà mise implicitement à portée du lecteur avec le récit du palais de Saʿīd, à savoir que la part qui court le risque de paraître méprisable (qu'il s'agisse de ce palais-*nuzha*, de la poésie ou du chant), la part négligeable dont on ignore au fond si elle *compte* ou non, peut être la part essentielle, qui dispense de la chose et de sa perte – en l'occurrence, des biens et, en fin de compte, de la valeur même.

Conclusion

En guise de conclusion, nous dirons un mot du troisième thème introduit par la chanson d'introduction, à savoir la capacité à garder un secret (*kitmān al-sirr*). Nous nous étions étonnés de l'association, aux deux vers de *ḥanīn*, de ce vers dans lequel le poète se vante d'être l'infaillible gardien de ses secrets :

قَد يَكتُمُ الناسُ أسرارًا فأعلَمُها ولا ينالُون حتى الموتِ مَكنُونِي

Cette association est d'autant plus étrange s'agissant de la première des « Trois chansons choisies », les trois meilleures chansons jamais composées, qu'elle est abrupte, et que le vers affirme une qualité que les deux vers précédents semblent mettre en question (comment croire

[248] Sur cette question, voir notamment Mabrūk al-Mannāʿī, *Al-šiʿr wa-l-māl*, Manouba, Manšūrāt kulliyyat al-ādāb, 1998 ; et Hachem Foda, « L'injustifiable demande », dans *Dédale*, n°11-12, Paris, Maisonneuve & Larose, 2000, p. 543-609.
[249] *KA*, X, p. 286 ; Hilary Kilpatrick, *op. cit.*, p. 28.

en l'herméticité d'un cœur dont le poète vient de dévoiler le sentiment ?). Cette double étrangeté souligne cruellement la distance temporelle, linguistique et culturelle qui nous sépare de cet ouvrage et de cette littérature. Que peut-on dire, aujourd'hui, de l'importance de cette chanson aux yeux du compilateur et des anciens musiciens ? Puisqu'elle restera pour nous une chanson inouïe, que nous n'entendrons jamais comme telle, n'y a-t-il pas dans sa lettre, à défaut de sa musique à jamais perdue, quelque trace de ce qui a pu faire son intérêt aux yeux (sinon aux oreilles) de l'élite cultivée, quelque signe qui nous permette de formuler une hypothèse sur ce qui lui a valu sa préséance ?

Pour ce qui est de sa préséance dans le *Kitāb al-Aġānī*, nous avons déjà démontré qu'elle pouvait difficilement s'expliquer comme une simple contrainte. C'est donc dans l'économie du livre et dans la manière dont al-Iṣfahānī en a tiré parti que nous sommes susceptibles d'approcher d'une réponse à cette question.

Nous avons montré qu'elle introduit des thèmes qui traversent, depuis l'introduction, les deux premières notices, et qu'elle participe avec elles à introduire à l'ouvrage et à sa lecture. Les notices d'Abū Qaṭīfa et Maʿbad peuvent être lues comme une continuation de l'introduction au *Kitāb al-Aġānī*, remplissant par là une fonction encore paratextuelle, alors même que le texte a déjà commencé. Nous avons tâché de tirer des conséquences du principe d'ordonnancement du matériau, qui ménage lui-même la possibilité et parfois la nécessité d'une lecture interprétative ou réflexive. Si le lecteur reste indifférent à l'ordre chronologique ou thématique des récits, et que l'ordre de leur succession est apparemment désordonné, alors la moindre cohérence logique, la moindre affinité thématique ou lexicale est susceptible de retenir son attention et être porteuse de sens, et implique donc une lecture interprétative qui reste, par nature, étrangère au système, et donc également difficile à établir objectivement. Nous avons montré le rapport essentiel – non conjoncturel ou circonstanciel – entre *ḥanīn* et réflexivité. La capacité à se protéger soi-même de l'abaissement, véritable motif du regret ou du désir formulé par la première chanson, est thématisée et mise en exergue de l'ouvrage, ce qui n'est pas indifférent s'agissant d'un ouvrage d'*adab* traitant de poésie et de chanson ; il peut se lire comme une déclaration d'intention (chant et poésie, pour indéterminable que soit leur valeur, sont le moyen de conserver la valeur et de se prémunir de l'abaissement) à destination des lettrés qui se font un devoir de connaître cette matière.

Enfin, qu'en est-il de la capacité à garder un secret (*kitmān al-sirr*) ? On en trouve un écho remarquable dans la notice de Maʿbad. Deux versions du même récit nous dévoilent l'intimité du calife al-Walīd ibn Yazīd. Dans la première version, le calife, ayant convoqué Maʿbad pour écouter son chant, se fait installer un bassin (*birka*) rempli d'eau et de vin. Quand

Maʿbad lui chante la chanson, il fait lever le rideau (*sitr*), se dévêt complètement et se jette dans le bassin. Après l'avoir récompensé, il lui dit : « Retourne chez les tiens, et ne révèle pas ce que tu as vu » (*iṣrif ilā ahli-ka wa-ktum mā ra'ayta*)[250]. Dans la seconde version, à chaque chanson de Maʿbad, al-Walīd fait lever le rideau, quitte ses vêtements, plonge dans le bassin, en ressort, change de vêtement et boit. Puis il dit à Maʿbad : « Maʿbad, sache que celui qui veut être estimé auprès des rois doit garder leurs secrets » (*Yā Maʿbad, man arāda an yazdād ʿinda l-mulūk ḥuẓwatan, fal-yaktum asrāra-hum*), ce à quoi le chanteur répond : « Cela, il est inutile que le commandeur des croyants me le rappelle » (*ḏālika mā lā yaḥtāǧ amīr al-mu'minīn ilā īṣā'ī bi-hi*)[251]. (Nouvelle leçon superflue au demeurant, dont on se demande à qui elle peut bien être réellement adressée, puisque le chanteur – tout comme Isḥāq en introduction – n'a pas besoin de l'entendre.) Fait remarquable ou erreur de transmetteur, de copiste ou d'éditeur, cette réplique est ironiquement introduite par : « Je dis » (*fa-qultu*). Cette confusion qui fait de Maʿbad le narrateur d'un récit qu'il jure de ne pas faire – alors qu'il ne figure pas parmi les transmetteurs du récit jusqu'à ce moment –, qu'elle soit volontaire ou non, souligne le problème de la possibilité d'un tel récit. Si les deux hommes sont seuls (*laysa maʿa-humā ṯāliṯ*), et si la recommandation du calife est superflue, qu'elle va de soi et qu'elle est la condition de possibilité d'une telle réunion, comment le récit a-t-il pu être raconté, et figurer dans l'ouvrage d'al-Iṣfahānī ? Cette promesse de garder le secret de ses compagnons, règle essentielle de l'*adab*, condition de possibilité de la fréquentation des puissants, n'est peut-être destinée qu'à rester une promesse. Car en effet, si garder le secret signifie ne pas dévoiler ce qui s'est passé dans l'intimité, ne pas exposer les défauts, les erreurs ou les sautes d'humeur des puissants dans les *maǧālis*, on se demande à quoi se réduirait la matière du *Kitāb al-Aġānī* – à presque rien.

[250] *KA*, I, p. 57.
[251] *Ibid*., p. 58.

II

Voyageuse sans bagage :
La poésie et l'univers imaginaire du *Kitāb al-Aġānī*

> « *Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire : centre non pas fixe mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. (…) Celui qui écrit le livre l'écrit par désir, par ignorance de ce centre.* » [252]

تَرِدُ المِيَاهَ فما تَزالُ غَرِيبَةً في القَومِ بَيْنَ تَمَثُّلٍ وسَمَاعِ[253]

En dépit du fait qu'al-Iṣfahānī, dans sa préface, présente explicitement son ouvrage comme une histoire des meilleures chansons (*ḏikr al-aġānī bi-aḫbārihā*)[254], ou plus exactement un recueil de récits à propos des meilleures chansons, il est difficile de définir formellement et en toute rigueur le sujet principal du *Kitāb al-Aġānī*. Les fameuses chansons ? Ce ne sont pas elles qui firent le succès de l'ouvrage aux yeux des lettrés postérieurs ; les résumés de l'œuvre les négligent d'ailleurs tout à fait[255]. Les biographies des poètes et des chanteurs ? Peut-être, mais il importe de relever que l'organisation de l'ouvrage produit à cet égard un curieux et irréductible effet de *décentrement*.

---

[252] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1955, p. 9.
[253] Vers d'al-Musayyib b. ʿAlas, dans Abū Muḥammad al-Anbārī, *Šarḥ dīwān al-Mufaḍḍaliyyāt*, Beyrouth, Dār Ṣādir, 2003, I, p.146 ; cf. al-Maydānī, *Maǧmaʿ al-amṯāl*, Beyrouth, Dār Ṣādir, 2002, II, p. 175.
[254] Abū l-Faraǧ al-Iṣfahānī, *Kitāb al-Aġānī*, Le Caire, al-Hay'a l-miṣriyya l-ʿāmma li-l-kutub, 2010, I, p. 4. (Désormais : « *KA* »).
[255] Voir par exemple Ibn Manẓūr, *Muḫtār Aġānī fī l-aḫbār wa-l-tahānī*, Ibrāhīm al-Abyārī (éd.), Le Caire, 1965-1966 ; Ibn Wāṣil al-Ḥamawī, *Taǧrīd al-Aġānī*, Maṭbaʿat Miṣr, šarikat Musāhama miṣriyya, Le Caire, 1955. Pour une liste des résumés du *KA*, voir Hilary Kilpatrick, *Making the Great Book of Songs*, Londres, Routledge Curzon, 2003, p. 412-413.

Le centre fuyant du Kitāb al-Aġānī

Le niveau d'organisation par notices est en effet celui qui a retenu l'attention des lettrés (c'est celui que conservent les résumés du *Kitāb al-Aġānī*, et Ibn Manẓūr, dans *Muḫtār al-Aġānī*, classe même les notices dans l'ordre alphabétique des poètes et des chanteurs) ; c'est celui qui est le plus déterminant dans le rapport du lecteur au livre, comme l'a noté Hilary Kilpatrick[256]. Mais si les chansons, qui constituent formellement la colonne vertébrale de l'ouvrage, peuvent être ignorées par le lecteur sans grande conséquence sur la lecture, les notices en revanche, qui en font tout l'intérêt, sont présentées comme des informations *supplémentaires* ; c'est l'évocation d'une chanson qui entraîne l'évocation de ses auteurs, non l'inverse. Il y a ainsi une indécision fondamentale du statut textuel de ces deux éléments constitutifs du livre, les chansons et les notices (*aḫbār*) : les chansons sont-elles des « prétextes » qui introduisent les notices, comme le suggère Katia Zakharia[257], ou les notices sont-elles des annexes des chansons ? De plus, les notices ne concernent pas toutes des personnages, et les informations spécifiquement relatives à l'auteur des vers ou de la musique ne sont *qu'une partie* des informations ayant trait aux chansons. Même si les autres éléments d'information sont généralement subordonnés à la matière biographique, leur diversité participe au décentrement de l'attention portée spécifiquement aux personnages : événements évoqués dans les vers de la chanson – ou dans le poème dont les vers sont tirés –, performances de la chanson en différents contextes, réactions suscitées par les vers ou la musique, récompenses ou faveurs acquises par son truchement, *etc*. D'autant que cette attention du compilateur portée aux origines et aux devenirs des vers et des chansons ne vaut pas seulement pour les chansons « choisies » introduisant les notices, mais pour d'autres chansons et d'autres vers au sein même des notices, causant de fréquentes digressions dont les plus longues amènent le compilateur à signaler le « retour » (*ruǧūʿ al-ḥadīṯ*) au sujet de la notice. À ces deux premiers facteurs de décentrement, à savoir le glissement du centre du *Kitāb al-Aġānī* des chansons aux notices, et la dilution de l'information biographique dans un « fourmillement »[258] d'informations (*aḫbār*) relatives aux chansons et aux vers, s'ajoute l'hétérogénéité des personnages faisant l'objet de notices biographiques, que l'expression « poètes et chanteurs » permet de réduire commodément. Car les auteurs des vers et des mélodies ne sont pas toujours connus pour être

[256] Hilary Kilpatrick, *op. cit*., p. VIII.
[257] Katia Zakharia, « Genèse et évolution de la prose littéraire : du *kātib* à l'*adīb* », dans *Les Débuts du monde musulman*, T. Bianquis, P. Guichard et M. Tillier (dir.), Paris, PUF, coll. « Nouvelle Clio », 2012, p. 331.
[258] Katia Zakharia, « Genèse et évolution de la prose littéraire », *art. cit*., p. 331.

poètes ou musiciens, et certaines notices ne concernent pas des auteurs de musique ou de vers, mais des personnages qui en ont inspiré (comme la concubine Ḏāt al-Ḫāl ou Muṣʿab ibn al-Zubayr[259]), ont fréquenté les poètes (comme Sukayna bint al-Ḥusayn, ʿĀ'iša bint Ṭalḥa ou, à la limite, Ismāʿīl al-Qarāṭīsī[260]), ou encore des personnages à propos desquels le compilateur lui-même admet qu'on peut douter qu'ils aient jamais eu à voir quoi que ce soit avec la poésie ou la musique (comme ʿĪsā ibn Mūsā ou ʿUmar ibn ʿAbd al-ʿAzīz[261]).

Cette difficulté à cerner l'objet principal du *Kitāb al-Aġānī* n'est pas sans rapport avec les difficultés des chercheurs à assigner à l'ouvrage un genre particulier, parmi ceux que la critique moderne distingue dans la littérature arabe médiévale[262]. Le *Kitāb al-Aġānī* peut s'apparenter d'une part à la monographie historique, par exemple à *Ansāb al-ašrāf*, où al-Balāḏurī agrège lui aussi des récits autour d'un sujet *a priori* restreint, les généalogies, pour aboutir comme al-Iṣfahānī à une fresque historique non chronologique de la Ǧāhiliyya et des premiers siècles de l'Islām. Mais alors l'aspect historiquement problématique de cette matière initiale que sont les chansons saute aux yeux : les généalogies, dont la connaissance est une institution culturelle dès avant l'avènement de l'islam, s'inscrivent dans une durée que l'arborescence des générations permet d'appréhender, et sont inextricablement liées aux enjeux et événements politiques, religieux et guerriers. Les chansons en revanche, objet négligeable pour l'historiographie arabe médiévale, sont vouées au plaisir et conservées pour être répétées. Elles sont, selon l'expression de Pascal Quignard à propos de la musique en général, « de l'irréversible qui visite »[263] ; répétées depuis la cour omeyyade jusqu'aux salons des émirs bouyides, en passant par les palais abbassides, elles réunissent autour d'un événement et d'un plaisir itérables (le *ġinā'* et le *ṭarab*) ces dynasties (ou généalogies) dont la succession et les péripéties rythment la fuite du temps. En faire l'histoire amène à s'immiscer dans l'intimité des puissants, c'est-à-dire non seulement dans leurs séances de plaisirs (souvent dérobées à la vie publique, cantonnées à la marge de l'histoire et sans conséquence sur elle), mais dans leur vie intérieure (leur plaisir, leurs humeurs, leurs amours, etc.), entreprise exposée par principe au risque de la fiction. Si donc le *Kitāb al-Aġānī* a pu passer pour « une histoire tellement insatisfaisante »[264] ou « un livre frustrant »[265] aux yeux des historiens, comme le note avec

[259] Respectivement : *KA*, XVI, p. 342 *sqq*. ; XIX, p. 122 *sqq*.
[260] Respectivement : *KA*, XVI, p. 137 *sqq*. ; XI, p. 176 *sqq*. ; XXIII, p. 193 *sqq*.
[261] Respectivement : *KA*, XVI, p. 241 ; IX, p. 254.
[262] Voir par exemple Régis Blachère, *Histoire de la littérature arabe*, I, p. 168 ; André Miquel, *La littérature arabe médiévale*, p. 69-70 ; Katia Zakharia, *art. cit*., p. 329 et 331 ; Hilary Kilpatrick, *op. cit*., p. 10-13.
[263] Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 219.
[264] « *such an unsatisfactory history* », Hilary Kilpatrick, *op. cit*., p. 13.
[265] « *Foreign scholars (...) have generally found it a frustrating book* », *ibid*., p. 10, n. 78.

humour Hilary Kilpatrick à propos de la dissémination de l'information historique dans le fourmillement d'informations étrangères aux préoccupations historiographiques, le fait que les chansons, ce « retour du sans retour »[266], ces résidus de l'histoire délaissés par l'historiographie, en soient la matière initiale, a certainement participé à cette gêne.

On peut d'autre part rapprocher le *Kitāb al-Aġānī* des dictionnaires biographiques (puisque c'est l'organisation de l'ouvrage par notices biographiques qui prime), ou des anthologies poétiques, comme *Al-Šiʿr wa-l-šuʿarāʾ* d'Ibn Qutayba, également organisé par entrées anthroponymiques. Ces deux derniers rapprochements nous ouvrent une piste à partir de laquelle aborder cette question de l'objet central du *Kitāb al-Aġānī*, qui revient à la question de l'unité de l'œuvre.

Le *Kitāb al-Aġānī* se distingue du dictionnaire biographique d'abord par l'absence de classement, ensuite par le fait que les sujets des notices ne sont pas toujours des personnages, mais surtout parce que ces personnages ont pour point commun (qu'ils partagent d'ailleurs avec les autres sujets de notice, comme les guerres et les relations amoureuses), non la célébrité, la fonction, le rôle historique ou l'origine géographique, mais ceci que *tous ont partie liée à la poésie*, et c'est en vertu de ce rapport (inégal, parfois ténu voire hypothétique) à la poésie qu'ils font l'objet de notices. Événements ou individus, poètes professionnels ou amateurs, concubines ou juges, esclaves ou notables, illustres ou quasi-anonymes faisant l'objet d'une notice, tous ont un lien à la poésie, plus prégnant et déterminant qu'avec le chant, qui est toujours de la poésie chantée[267]. Si tous ceux qui font l'objet d'une notice ont un rapport plus ou moins manifeste au chant, la masse narrative relative à la poésie déplace le centre de l'attention du chant à la poésie. Le chant n'est plus qu'un cas ou un devenir de la poésie, certes privilégié, mais un parmi d'autres.

En effet, les *Aġānī* se distinguent des anthologies telles *Al-Šiʿr wa-l-šuʿarāʾ* d'Ibn Qutayba ou les *Ṭabaqāt* d'Ibn Sallām avant tout par la *masse* narrative, qui en fait la somme la plus importante de récits afférents à la poésie en général. Cette différence quantitative se double d'une différence qualitative remarquable dans la littérature sur les poètes : l'organisation en fonction des chansons a pour conséquence d'intégrer à la sélection des poètes identifiés par l'auteur lui-même comme négligeables (tels Abū Qaṭīfa, dont la notice est la première du livre, al-ʿUmānī ou al-Mu'ammil[268]) voire médiocres (tels Marwān al-Aṣġar, Ibrāhīm ibn Sayāba ou

[266] Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 219.
[267] Cf. Hilary Kilpatrick, *op. cit.*, p. 85-86.
[268] Respectivement : *KA*, I, p. 22 ; XVIII, p. 310. ; XXII, p. 244.

Saʿīd ibn ʿAbd al-Raḥmān[269]), mais également des personnages qui, pour n'avoir dit de poésie qu'à quelques occasions dans leur vie, peuvent difficilement être appelés poètes (comme Umm Ḥakīm ou Nā'ila bint al-Farāfiṣa[270]).

Par le rôle qu'elle joue de liant ou de ciment d'une œuvre marquée par l'hétérogénéité de sa matière et la relative indépendance de ses différentes parties, la poésie paraît donc centrale, sans être jamais explicitement donnée pour telle. Notre hypothèse est que ce rôle est un effet de la grande quantité de matière liée à la poésie rassemblée par al-Iṣfahānī, qui a peut-être atteint ce point où, par ce que Julien Gracq appelle « la vertu transfiguratrice des *masses* en littérature », s'opère un certain passage de la quantité à la qualité[271]. Cela se traduirait en l'occurrence par la transfiguration de cette matière fragmentaire et hétérogène en un tout, « un tout en morceaux » pour paraphraser l'expression de Lucien Dällenbach sur la *Comédie humaine*[272], où tout élément isolé est irrigué par une réserve narrative telle qu'elle affecte son importance et sa portée, « comme une détonation que l'écho d'une caverne à la fois étale et amplifie »[273].

Peut-on donc parler d'un monde des *Aġānī* dont le principe formel unificateur (ou son centre introuvable) serait la poésie, ou la place qu'y occupe la poésie ?

Un monde des Aġānī ?

Si la question n'a jamais, à notre connaissance, été avancée par les chercheurs, c'est sans doute pour d'excellentes raisons. À première vue, il semble difficile de parler d'un univers propre du *Kitāb al-Aġānī* du fait que sa matière narrative lui préexiste et que le lecteur y retrouve des événements connus ou attendus d'une histoire dont il a déjà connaissance. Rappelons par exemple que le livre d'al-Iṣfahānī s'ouvre sur la révolte d'Ibn al-Zubayr contre les Omeyyades[274], et qu'il contient le récit d'un grand nombre d'événements incontournables de la « grande histoire » arabo-musulmane, c'est-à-dire de l'histoire traditionnelle que tous les lettrés sont supposés connaître, avec ses moments saillants : les guerres de Dāḥis wa-l-Ġabrā' et celle d'al-Basūs[275], les débuts de la révélation[276], l'avènement de l'islam[277], l'assassinat de

[269] Respectivement : *KA*, XII, p. 80. ; XII, p. 88. ; VIII, p. 269.
[270] Respectivement : *KA*, XVI, p. 274 *sqq*. ; XVI, p. 322 *sqq*.
[271] Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, Éditions Corti, 1980, p. 40.
[272] Lucien Dällenbach, « Le tout en morceaux », dans *Poétique*, n°42, Paris, Seuil, juin 1980, p. 156-169.
[273] Julien Gracq, *op. cit.*, p. 41.
[274] Dans la notice d'Abū Qaṭīfa, *KA*, I, p. 13-38.
[275] Respectivement : *KA*, VII, p. 187-208 ; et V, p. 34-64.
[276] *Ibid*., III, p. 119-132.
[277] *Ibid*., IV, p. 170-213.

ʿUṯmān[278], le massacre des Omeyyades[279], la chute des Barmakides[280], *etc*. Surtout, l'auteur se propose de porter à la connaissance du lecteur des récits qui tirent leur intérêt, pour l'essentiel, du fait qu'ils relèvent de la culture générale, et donc d'un horizon mental et d'un univers culturel communs.

Parler d'un monde des *Aġānī* impliquerait de parler d'un univers singulier et partant *fictif*, non pas forcément au sens où ses personnages et ses événements seraient le produit d'une invention, mais au sens où il y aurait, à tout le moins, une mise en récit, propre aux *Aġānī*, d'une matière narrative qui lui préexiste. La difficulté est donc qu'un « monde des *Aġānī* » serait, pour ainsi dire, le récit d'un récit, ou plutôt un *récit de récits* (une mise en récit particulière de *aḫbār*). Ce récit de récits devrait être différent d'un simple agencement et *a fortiori* d'une simple collection de récits, par le fait qu'il influerait sur le contenu même des récits ou, ce qui revient au même, sur leur lecture. Le même récit d'un échange entre un calife et un fou aura une portée différente selon qu'il apparaît dans une chronique historique, ou qu'il est rapporté dans un livre consacré à la sagesse des fous.

La juxtaposition d'une masse de récits ayant trait à la poésie met en évidence certaines récurrences qui pourraient finir par déterminer un univers propre. Il est frappant de voir les chercheurs présenter parfois les poètes comme couramment inspirés par les djinns peuplant « l'intermonde nommé ʿAbqar », ainsi que l'ont fait par exemple Katia Zakharia et Heidi Toelle, en introduisant leur chapitre consacré à la poésie classique, dans leur histoire de la littérature arabe[281]. Ces tableaux de la poésie arabe classique, brossés à grands traits énergiques pour un public peu averti, citent souvent certains éléments frappant l'imagination et destinés à séduire, comme l'inspiration des poètes par les djinns, la crainte des voyageurs nocturnes de croiser le chemin de la goule (*al-ġūl*), ou la portée quasi-magique du *hiǧāʾ*. Ces éléments fabuleux ou merveilleux n'occupent pourtant qu'une place discrète, restreinte voire inexistante dans notre corpus. Beaucoup plus déterminant pour cet univers nous paraissent les attributs de la poésie. L'univers propre du *Livre des chansons*, univers nécessairement fictif puisqu'il implique une « mise en récit » singulière, ce serait un univers où le chant et la poésie jouent un rôle insigne.

Geert Jan Van Gelder affirme, dans son ouvrage sur le *hiǧāʾ*, qu'une chose est certaine, en matière de poésie, c'est que de nombreux poètes et lettrés médiévaux ont tendance à

---

[278] *Ibid*., XVI, p. 322 *sqq*.
[279] *Ibid*., IV, 353-354.
[280] Voir les notices d'Isḥāq al-Mawṣilī, Ibrāhīm al-Mawṣilī, ʿUlayy bint al-Mahdī.
[281] Katia Zakharia et Heidi Toelle, *À la découverte de la littérature arabe, du VIe siècle à nos jours*, Flammarion, coll. Champs Essais, Paris, 2009, p. 73.

s'exagérer son importance et son influence[282]. Et en effet, la littérature afférente aux poètes abonde en représentations suspectes, qui peuvent être prises comme autant de marqueurs d'un univers imaginaire et fictionnel. Par exemple, *les récompenses grandioses* que reçoivent les poètes : elles sont manifestement exagérées étant donné notre connaissance des prix et des traitements à l'époque médiévale[283], et paraissent faites surtout pour marquer les esprits[284] et exprimer concrètement l'admiration de l'auditeur en rendant visible le prix qu'il attache à la louange. De même, *la crainte de la satire*, qui est la règle dans ces récits, prend des proportions invraisemblables : peut-on croire, par exemple, que l'arrivée à Médine du poète al-Ḥuṭay'a, satiriste redoutable s'il en est, ait jamais pu mettre en émoi les notables médinois[285] ? Autre marqueur dans notre corpus, *le rôle de la poésie dans les événements historiques* : tel *ḫabar* suggère par exemple que c'est une satire d'al-Aḫṭal qui provoqua la bataille d'al-Bišr[286] ; tel autre, que c'est pour avoir déchiffré un poème écrit sur les murs d'un palais abandonné qu'al-Rabīʿ, le père du futur vizir al-Faḍl ibn al-Rabīʿ, fut affranchi par al-Manṣūr[287] ; ou encore, que c'est un poème de *tašbīb* de Ḫuzayma ibn Nahd qui fut la cause de la guerre puis de la dispersion hors de Tihāma des premières tribus arabes, descendantes d'Ismāʿīl ibn Ibrāhīm (la figure correspondante, dans l'islam, à Ismaël fils d'Abraham dans la Bible)[288].

Nous nous concentrerons ici sur trois autres marqueurs, trois thèmes moins connus mais peut-être plus déterminants et plus propres au *Kitāb al-Aġānī* comme compilation, comme agrégat singulier et massif de cette matière que sont les *aḫbār al-šuʿarā'*. Nous nous interrogerons dans un premier temps sur les limites (ou l'absence de limite) du terme de *šāʿir* et à la difficulté à faire le départ entre poètes et non-poètes dans les *Aġānī*. Dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur le thème de la poésie « voyageuse », c'est-à-dire la poésie représentée sous la forme d'un discours circulant comme de lui-même. Enfin nous nous intéresserons aux limites du livre à l'intérieur même du livre : à son *arrière-monde*, à cet univers étranger à l'histoire qu'il nous laisse parfois entr'apercevoir, règne de l'anonymat où se côtoient

[282] *What is certain is that many poets and critics of poetry tend to overestimate its importance and influence*. Van Gelder, *The Bad and the Ugly : Attitudes towards Invective Poetry (hijā') in Classical Arabic Literature*, Leiden, Brill, 1988, p. 128.
[283] Voir Eliyahu Ashtor, *Histoire des prix et des salaires dans l'Orient médiéval*, Paris, SEVPEN, 1969. Sur les traitements et récompenses perçus par les poètes, voir notamment Mathias Hoorelbeke, « Rhétorique du don », dans *Arabica* n°62 (2015), p. 99-127.
[284] Mathias Hoorelbeke, « Se Faire poète : le champ poétique dans les premières années du califat abbasside d'après le *Livre des chansons* », thèse de doctorat soutenue le 27 novembre 2013, Inalco, Paris (non publiée), p. 46 et 48 n. 64.
[285] *KA*, II, p. 164.
[286] *Ibid.*, XII, p. 198 *sqq*.
[287] *Ibid.*, VI, p. 326-327.
[288] *Ibid.*, XIII, p. 79.

les fous, les enfants et autres Bédouins obscurs qui paraissent se tenir à la source même de l'inspiration.

1. Tous poètes ?

Il est difficile de faire le départ, dans les *Aġānī*, entre poètes et non-poètes, ou plutôt de définir clairement ce qu'est un poète dans cet ouvrage où la poésie est pratiquée par toutes sortes d'individus de conditions sociales diverses et à des fins très différentes : elle est un gagne-pain pour certains, un plaisir désintéressé pour d'autres et, pour d'autres encore – pour tous peut-être –, une seconde nature. À côté des poètes à qui on ne connaît pas d'autres activités, qu'ils vivent de leur pratique des genres laudatifs (comme Ǧarīr, Farazdaq, Baššār ibn Burd…) ou qu'ils composent essentiellement pour le plaisir – le leur, celui de leur auditoire ou de leurs mécènes – (comme ʿUmar ibn Abī Rabīʿa ou Ḏū l-Rumma), on trouve également des secrétaires (comme Aḥmad ibn Yūsuf[289] ou Muḥammad ibn Umayya[290]), des généraux (comme Abū Dulaf[291]), des commerçants (comme Bakr ibn Ḫāriǧa[292] ou ʿAlī ibn Adīm[293]), des esclaves (comme Suḥaym, le malheureux esclave des Banū l-Ḥasḥās[294], ou la célèbre ʿInān[295]), des notables (comme Abū Sufyān[296], Mālik ibn Asmā' ibn Ḫāriǧa[297] ou ʿAbd Allāh ibn al-ʿAbbās al-Rabīʿī[298]), des juges (comme al-Muhāǧir ibn Ḫālid[299]), des savants (comme Abū l-Aswad al-Du'alī[300], Ibn Munāḏir[301] ou Abū Muḥammad al-Yazīdī[302]).

Si le poète est simplement celui qui compose de la poésie, quand bien même il n'en aurait composé que rarement (les critiques parlent alors de *šāʿir muqill*), faut-il appeler « poètes » ces personnages qui n'auraient dit de la poésie qu'à *une ou deux reprises* dans leur vie, et le plus souvent sous le coup d'une vive émotion, comme le sévère ʿĪsā ibn Mūsā dont Iṣfahānī nous dit que la poésie n'était pas son affaire (*kāna l-šiʿr laysa min ša'ni-hi*)[303], ou le

---

[289] Directeur du service épistolaire (*dīwān al-rasā'il*) d'al-Ma'mūn. *KA*, XXII, p. 117.
[290] *KA*, XII, p.145.
[291] Célèbre général abbasside, mort en 840. *KA*, VIII, p. 248.
[292] Humble libraire de Kūfa et *māǧin* de l'époque abbasside. *KA*, XXIII, p. 188.
[293] *KA*, XV, p. 266.
[294] Esclave noir des débuts de l'islam. *KA*, XXII, p. 302.
[295] Brillante courtisane (*ǧāriya*) de l'époque abbasside. *KA*, XXIII, p. 84.
[296] Chef mecquois du clan omeyyade, père du calife Muʿāwiya. *KA*, VI, p. 341.
[297] *KA*, XVII, p. 229.
[298] *KA*, XIX, p. 219.
[299] *KA*, XVI, p. 194.
[300] L'un des plus éminents *tābiʿīn* ; jurisconsulte et fondateur de la grammaire arabe (m. 688). *KA* XII, p. 297.
[301] *KA*, XVIII, p. 169.
[302] *KA*, XX, p. 215.
[303] *KA*, XVI, p. 240-241.

roi ghassanide Ǧabala ibn al-Ayham qui se fait chanter son seul poème connu[304], ou encore Ṣafwān ibn al-Muʿaṭṭal, le compagnon du Prophète, qui frappe Ḥassān ibn Ṯābit d'un coup de sabre en se vantant, *dans un vers de poésie*, de n'être pas poète (*lastu bi-šāʿir*)[305] ? À l'inverse, que dire des héros préislamiques ou des Bédouins à qui la poésie vient naturellement et comme sans effort, et qui sont susceptibles de s'exprimer immédiatement en vers quand ils le souhaitent, comme la femme d'al-Ḥuṭay'a, qui lui demande un jour, en vers, de renoncer à un voyage[306], ou Rabīʿa ibn Mukaddam qui déclame de la poésie au cours du combat[307], ou le roi lakhmide al-Nuʿmān ibn al-Munḏir qui réplique en vers à al-Rabīʿ ibn Ziyād[308] ? Ceux-là sont-ils donc tous poètes ?

Les lettrés et les critiques établissent plusieurs distinctions entre les poètes ; Iṣfahānī se fait généralement un devoir de situer chaque poète, au début de sa notice, dans ces catégories plus ou moins conventionnelles. Mais s'il existe toutes sortes de distinctions entre poètes, il est remarquable de constater qu'il n'en existe pas entre les poètes qui cultivent l'art poétique et ceux qui n'en auront dit que *par exception*.

S'assimiler le poète

De fait, la frontière est fragile entre poètes et non-poètes. Dans un livre où tous ont partie liée avec la poésie, où les puissants qui cherchent à s'entourer de poètes cultivent souvent eux-mêmes cet art, à commencer par les califes, où passerait la frontière entre le poète (*šāʿir*) et les autres ? C'est, si l'on veut bien nous suivre, la question que nous invite à poser le *ḫabar* suivant :

(...) عبد الملك بن مروان قال: يا معشر الشعراء تُشَبِّهوننا مرة بالأسد الأبخر، ومرة بالجبل الأَوْعَر،

ومرة بالبحر الأُجَاج، أَلَا قلتم فينا كما قال أيمنُ بنُ خُرَيْم في بني هاشم:

نَهـــارُكُمُ مكابـــدةٌ وصَـــوْمٌ ولَـيْـلُـكُـمُ صـــلاةٌ واقـتِراءُ

وَلِـيـتُـم بالـقُـران وبالـتـزَكّـي فـأَســـرَعَ فيكم ذاكَ البَلاء

بَكَـى نَجْـدٌ غـداة غـدٍ عليكم ومـكـةُ والمـديـنـةُ والجِـواءُ

[304] *Ibid*., XV, p. 168 et 170.
[305] *KA*, IV, p. 157 et 160.
[306] *Ibid*., II, p. 177.
[307] *Ibid*., XVI, p. 65.
[308] *Ibid*., XVI, p. 365-366.

وحَقَّ لِكُـلِّ أَرضٍ فـارقوهـا عليكم لا أَبا لكمُ البُكـاءُ

أَأَجـــعَـــلُـــكم وأقواماً سَوَاءً وبـيـنـكـمُ وبـيـنـهـم الهـواءُ

وهـمْ أرضٌ لِأَرجُـلِـكـم وأنـتـم لِأَرْؤُسِـــهم وأَعْيُنهم سمـاءُ

(…) ʿAbd al-Malik ibn Marwān dit : Vous autres, poètes, nous comparez tantôt au lion à l'haleine fétide, tantôt au sommet escarpé, et tantôt à l'océan salé. Que n'avez-vous dit de nous ce qu'Ayman ibn Ḫuraym a dit des Hachémites :

Vos journées ne sont qu'endurance et jeûne,
et vos nuits se passent en prière et récitations.
Vous avez pris le pouvoir avec le Coran et vos bonnes œuvres,
et malgré cela, le malheur a eut tôt fait de s'abattre sur vous.
Le lendemain matin, le Nejd vous a pleurés,
ainsi que la Mecque, Médine et la Yamāma,
Toute terre qu'ils quittent,
c'est l'évidence même, ne peut que pleurer !
Comment oserais-je vous déclarer semblables à d'autres,
alors que la distance du ciel à la terre vous sépare d'eux ?
Ils sont le sol sous vos pieds, tandis que
vous êtes le firmament qui s'offre à leurs yeux, au-dessus de leurs têtes ! [309]

Le calife ici se fait critique : non seulement il dévalue certains comparants éculés du souverain (la montagne, le lion et l'océan) en dénonçant leur monotonie et en accolant à chacun d'eux un adjectif qui les renvoie à leur nature bassement concrète et rétive à la sublimation, mais il propose aux poètes ces vers d'Ayman ibn Ḫuraym comme un modèle à suivre. Le récit apparaît dans la notice de ce poète pour montrer l'estime qu'aurait porté ʿAbd al-Malik à ce panégyriste des princes marwanides, lié en particulier à ʿAbd al-Malik et Bišr ibn Marwān. Le contenu de cette adresse aux poètes ne nous arrêtera pas ici, sinon pour remarquer que le calife-critique paraît dénoncer la nature convenue des comparants habituels du souverain dans la poésie d'éloge, mais que le poème qu'il donne en exemple recourt également à des images tout aussi convenues. Ce contenu de la prescription faite aux poètes sous forme de reproche est d'autant moins déterminant en tant que tel à nos yeux qu'on retrouve au moins deux variantes très proches de ce récit dans les *Aġānī*, où le calife donne en exemple un autre poème, non plus d'Ayman ibn Ḫuraym à propos des Hachémites, mais de Kaʿb al-Ašqarī à propos d'al-Muhallab

[309] *KA*, XX, p. 310.

ibn Abī Ṣufra et de ses fils, et dont la rhétorique n'est pas moins convenue que les images qu'il dénonce :

كان عبد الملك بن مروان يقول للشعراء: تشبِّهونني مرّة بالأسد، ومرة بالبازي، ومرة بالصقر، وألا قلتم كما قال كعب الأشقري في المهلَّب وولده:

بَـرَاكَ الله حِـينَ بَـرَاكَ بَحْـرًا وفَجَّـــر مِنْـــكَ أَنـــهارًا غِـــزارا

بنوك الســـابقون إلى المعالي إذا مــا أَعظَمَ النــاسُ الخِطــارا

كأنَّـــهُمُ نجــومٌ حــولَ بَــدرٍ دَراريٌّ تَـكَـمَّـلَ فـاســـتَـدارا

مُـلـوكٌ يَـنـزِلـون بـكـلّ ثَـغْـرٍ إذا مــا الهــامُ يومَ الرَّوْعِ طــارا

رِزانٌ في الأمور تَرى عليهم مِن الشَّـــيخ الشـــمائلَ والنجارا

نجومٌ يُـهـتَـدَى بهمُ إذا مــا أخو الظَّلْمــاء في الغَمَراتِ حــارا

ʿAbd al-Malik ibn Marwān disait aux poètes : Vous me comparez tantôt à un lion, tantôt à un aigle, tantôt à un faucon. Que n'avez-vous dit de moi ce que Kaʿb al-Ašqarī dit d'al-Muhallab et de ses fils :

Quand il t'a créé, Dieu a fait de toi un océan ;
de toi, il a fait jaillir des fleuves intarissables !
Tes fils sont les premiers à accomplir des exploits
quand le danger paraît insurmontable aux yeux des autres.
Ils sont pareils à des étoiles brillantes autour
d'une lune pleine et parfaitement ronde.
Ce sont des rois qui se campent au cœur de la mêlée
quand volent dans le combat les têtes décapitées !
Impassibles et sereins en toute circonstance, on trouve chez eux
les caractères et les vertus des hommes expérimentés.
Ce sont des étoiles que l'on prend pour guide quand
le voyageur nocturne, en proie aux difficultés, ne sait où se diriger.[310]

Enfin, la troisième occurrence de ce récit, où il s'agit encore de vanter un poème de Kaʿb al-Ašqarī à propos des Muhallabides, contient manifestement une erreur car le poème qui suit n'est pas un éloge et ne semble pas faire allusion aux Muhallabides[311].

[310] *KA*, XIV, p. 286-287.
[311] *Ibid*, p. 297-298.

Plus que le contenu du reproche de ʿAbd al-Malik, donc, c'est son adresse elle-même et la forme de cette adresse qui nous intéresse ici. Le deuxième récit indique seulement que le calife avait l'habitude d'adresser ce reproche aux poètes (*kāna yaqūl li-l-šuʿarā'*…) en leur citant en exemple le poème de Kaʿb al-Ašqarī. La première version de ce récit que nous avons citée, en revanche, rapporte que le calife fit une fois ce reproche aux poète (*qāla*), et qu'il le voulut le plus général possible : *yā maʿšar al-šuʿarā'*, dit-il, qu'on a traduit par « Vous autres, poètes ». Le terme de *maʿšar* désigne un groupe, une collectivité ou une communauté dont les membres partagent la même condition ou le même statut (*kull ǧamāʿa amru-hum wāḥid*)[312], et s'emploie couramment dans l'interjection pour englober tous les membres d'une communauté, d'une catégorie de gens ou d'une tribu par exemple. Or ce reproche et cette proposition ébranlent les frontières du domaine de la poésie. D'abord *par sa généralité* même : comment entendre ce *maʿšar al šuʿarā'*, cette « communauté des poètes », dont on a vu la disparité, à qui l'on reproche des manières éculées de louer, quand tous les poètes ne pratiquent pas l'éloge ? ʿAbd al-Malik s'adresse-t-il simplement à ses panégyristes de manière particulièrement énergique, en les désignant par une généralité ? Quel est le sens de cette généralité ? Elle peut être une manière de désigner les panégyristes comme les poètes par excellence, les représentants de tous les poètes, ceux dont le statut comprend et représente tous les autres cas particuliers de poètes. Telle généralité donne en tout cas à sa déclaration une dimension paradigmatique, comme si elle pouvait s'adresser à – et être entendue de – tous les poètes. Ensuite, le contenu même des comparants stigmatisés et du poème donné en exemple importe relativement peu, comme le montre l'usage dans le poème de l'analogie entre le *mamdūḥ* et l'océan (*baḥr*), pourtant dépréciée dans l'autre version du récit. Mais il s'agit à chaque fois de dénoncer le caractère éculé de certains comparants courants, auxquels le calife oppose des vers. Les adjectifs employés dans la première version soulignent tous une qualité physique et réaliste de ces comparants, ce qui est, comme le signifie déjà la répétition de l'adverbe *marratan* (tantôt… tantôt), une manière d'insister sur leur caractère prosaïque, de *les rendre à la prose* précisément, c'est-à-dire à la banalité et au continuum du langage quotidien. Par opposition à ces images trop convenues dont la banalité dévalue leur efficace poétique, ce que le poète donné en exemple par le calife a pu saisir dans ses vers ne se laisse pas réduire à la prose. À l'image conventionnelle et prosaïque, arbitraire, le calife oppose un exemple poétique qui se veut nécessaire et *irréductible à la prose*, et qui aurait atteint au but manqué par les comparaisons battues et rebattues. Mais cet exemple donné est deux fois ambigu : donner en exemple à

[312] Ibn Manẓūr, *Lisān al-ʿArab*, racine [ʿ.š.r].

l'imitation une réussite singulière et originale, c'est vouloir établir une nouvelle convention ; par ailleurs, le fait même que ce qui serait réussi ou atteint dans le poème ne se laisse pas résumer ou reformuler le rend difficilement imitable et appelle une oreille de poète. Et cette oreille de poète, ou du moins cette *oreille pour la poésie*, qui prétend reconnaître l'irréductiblement poétique, c'est le calife qui la manifeste ici.

Car c'est enfin *par son origine* que cette adresse ébranle les frontières de la poésie. Le calife se mêle de poésie et se fait presque poète. ʿAbd al-Malik ne parle pas du point de vue extérieur du critique, son opinion est éminemment intéressée : il est le *mamdūḥ* qu'il s'agirait de mieux louer, et c'est en tant que *mamdūḥ* qu'il porte sa critique. Être le *mamdūḥ*, c'est être à la fois l'objet et le destinataire privilégié de l'éloge. C'est en tant que *mamdūḥ* qui aura déjà reçu des éloges, et qui en recevra d'autres, qu'il propose un modèle. Or, si le calife choisit lui-même les éloges qu'il attend de recevoir et en fournit le modèle, n'est-il pas déjà en train de se louer lui-même par la voix d'un autre, qui serait le poète ? Les limites de ce *maʿšar al-šuʿarā'*, de cette catégorie de gens dont la poésie est l'affaire commune (*amru-hum wāḥid*), s'en trouveraient singulièrement étendues.

À lire ce récit isolément, cette lecture paraît pour le moins forcée ; mais ce récit répète un thème narratif récurrent dans le *Kitāb al-Aġānī*, qu'on peut considérer comme un véritable topos des *aḫbār al-šuʿarā'*, où l'on voit un puissant dicter sa volonté au poète pour lui faire dire ce qu'il veut entendre. Le poète semble n'être plus alors qu'une langue prêtée ; il semble ne faire que prêter sa langue au souverain, énoncer et rendre manifeste (*bayān*) ce à l'existence de quoi il n'a qu'une part déterminée. On retrouve par exemple ce thème dans le *ḫabar* suivant, rapportant un échange entre ʿAbd al-Malik et le thuriféraire des omeyyades, ʿAbd Allāh ibn al-Zabīr, qui vouait à son quasi homonyme, ʿAbd Allāh ibn al-Zubayr, une vive hostilité :

لما قُتِل عبدُ الله بن الزُّبَير صلب الحجّاج جسدَه، وبعث برأسه إلى عبد الملك، فجلس على سريره وأَذِنَ للناس فدخلوا عليه، فقام عبدُ الله بن الزَّبِير الأسدي فاستأذنه في الكلام، فقال له: تكلّم ولا تقُلْ إلا خيرا، وتَوَخَّ الحقَّ فيما تقوله. فأنشأ يقول:

مشى ابنُ الزُّبير القَهْقَرَى فتقدمت ... أميّةُ حتّى أحرزوا القَصَباتِ

وجِئتَ المجَلّي يابنَ مروان سابِقًا ... أمامَ قريش تنفُض العُذُراتِ

فلا زِلتَ سبّاقا إلى كل غاية ... من المجد نجّاءً من الغَمَراتِ

فقال له: أحسنت فسل حاجتك. فقال له: أنت أعلى عينا بها وأرحَبُ صَدْرا يا أمير المؤمنين. فأمر له بعشرين ألف درهم وكسوة، ثم قال له: كيف قلت؟ فذهب يعيد هذه الأبيات، فقال: لا، ولكن أبياتك في المُحِلّ فيَّ وفي الحجاج التي قلتَها. فأنشده:

كـأني بعبـد الله يركـب رَدْعَـه وفيـه سـنان زاعِـبيٌّ مُحَـرَّبُ

وقـد فرّ عنـه الملحِـدون وحلَّقـتْ بـه وبمن آسـاه عَنقـاءُ مُغْرِبُ

تولَّـوا فخلَّـوا فشـالَ بِشـلوه طويل من الأجذاعِ عارٍ مشـذَّبُ

بكفَّـيْ غـلامٍ مـن ثقيـفٍ نَمَـتْ بـه قريشٌ وذو المجـدِ التليـدِ مُعتّـبُ

فقال له عبدُ الملك: لا تقُلْ غلام، ولكن هُمام، وكتب له إلى الحجاج بعشرة آلاف درهم أخرى؛ والله أعلم.

Lorsque ʿAbd Allāh ibn al-Zubayr fut tué, al-Ḥaǧǧāǧ fit crucifier son corps et envoya sa tête à ʿAbd al-Malik. Celui-ci prit place sur son trône et autorisa les gens à être reçus. Au milieu de l'assistance, ʿAbd Allāh ibn al-Zabīr se leva et lui demanda la permission de parler. « Parle, lui dit le calife, mais ne dit que du bien, et veille à ne dire que la vérité dans ton poème. » Il récita alors :

Ibn al-Zubayr est à la peine et Umayya
l'a devancé, ils emportent donc les palmes de la victoire !
Ton cheval l'as emporté sur le meilleur coursier, ô fils de Marwān, devançant
Qurayš toute entière en secouant sa crinière[313]*,*
Puisses-tu continuer à l'emporter dans tous les exploits
glorieux, et à sauver les nécessiteux de toutes les difficultés !

— Très bien, dit le calife, dis-moi ce que tu veux.

— Le commandeur des croyants est meilleur juge que moi, dit-il, et sera mieux inspiré.

Il lui fit donc remettre vingt mille dirhams et un vêtement de prix.

— Comment disais-tu déjà ? demanda alors le calife.

Comme le poète répétait les vers qu'il venait de prononcer, ʿAbd al-Malik l'arrêta et lui dit :

[313] Ce à quoi renvoie l'expression *tanfuḍu l-ʿuḏurāti* n'est pas très clair. ʿAbd al-Malik est représenté comme vainqueur de la course qui l'a opposé à Ibn al-Zubayr, si bien que l'image pourrait signifier que son cheval arrive en tête, secouant sa crinière.

— Non, je veux parler de tes vers à propos de celui qui déclare licite la guerre dans l'enceinte du sanctuaire et qui prétendait verser mon sang et celui d'al-Ḥaǧǧāǧ. Il lui récita alors :

Je vois d'ici ʿAbd Allāh mordre la poussière,
une lance souple et effilée fichée dans le corps,
Abandonné par les mécréants, tandis que plane
le phénix[314] *au-dessus de lui et de ses adeptes,*
Ils lui ont tourné le dos puis l'ont livré, et il fut crucifié
sur un long tronc d'arbre émondé
Par les mains d'un homme de Ṯaqīf qui a porté aux nues
Qurayš et Muʿattib, héritier d'une gloire ancienne.[315]

— Ne dis pas « un homme », intervint ʿAbd al-Malik, mais « un chef déterminé »[316].

Puis il envoya à al-Ḥaǧǧāǧ dix mille dirhams supplémentaires – mais Dieu seul connaît la vérité.[317]

La chute du récit nous en donne la clé : il s'agit bel et bien pour le calife, en dictant sa volonté, d'intervenir dans le poème, d'emprunter la langue du poète, et non pas seulement d'organiser son plaisir de l'entendre. Il s'agit de lui dicter sa parole, de parler par sa voix, comme le montre la substitution finale du terme clé renvoyant à l'agent du calife (al-Ḥaǧǧāǧ ibn Yūsuf), *ġulām*, par *humām*, qui vaut comme une promotion : le *mamdūḥ* aura littéralement choisi le mot du *madḥ*, le calife aura imposé au poète un terme appuyant l'éloge de son général. Quelque chose comme une communauté des poètes (*maʿšar al-šuʿarā'*) est-il donc possible, dès lors que les rôles peuvent se confondre, quand le puissant *dicte* le poème (le principe d'un poème, son *ġaraḍ*, voire ses termes mêmes, comme ici) ? Dicter au poète sa parole, c'est hanter sa parole en la faisant précéder d'une autre qui la commande et l'appelle. En d'autres termes, une communauté des poètes est-elle possible quand – pour parler comme Hachem Foda – le puissant fait tout pour *s'assimiler le poète* ?

Dans son article « Louanges posthumes », consacré aux rapports qu'entretiennent entre eux les différents *aġrāḍ* du système laudatif (*madḥ, faḫr, riṯā, hiǧā'*), Hachem Foda cerne en effet un phénomène central dans la relation du mécène au poète, en remarquant que le mécène

---

[314] *Al-ʿanqā' al-muġrib*, souvent traduit par « phénix », est un oiseau légendaire. L'expression *Ḥallaqat bi-hi al-ʿanqā' al-muġrib* (littéralement : « le phénix tournoie au-dessus de lui ») s'emploie comme proverbe à propos de quelqu'un dont le sort paraît désespéré. Voir al-Maydānī, *op. cit.*, I, p. 500.

[315] Muʿattib est l'ancêtre dont descend le clan de Ṯaqīf auquel appartient al-Ḥaǧǧāǧ. ʿAlī Mahdī Zaytūn (éd.), *Dīwān al-Farazdaq*, Beyrouth, Dār l-Ǧīl, 1997, II, p.149 ; *KA*, XXI, p. 399.

[316] Pour un commentaire du terme *humām* et de sa traduction, voir Hachem Foda, « La notion de quasi-acte et la naissance de la fiction dans la poésie arabe médiévale », dans *Fiction et cultures*, Paris, Société française de littérature générale et comparée, collection *Poétiques comparatistes*, 2010, p. 86 *sqq*.

[317] *KA*, XIV, p. 249-251.

cherche à s'assimiler le poète pour écarter la possibilité du *hiǧā'*, ce qui revient à se louer soi-même[318]. Ce désir de *s'assimiler le poète*, qui commence dès que le destinataire de l'éloge se préoccupe de son éloge, l'anticipe ou le prépare, puis le sauvegarde ou le retient, y coopère ou en devient le co-auteur[319], tel désir peut être appréhendé comme un véritable thème des *aḫbār al-šuʿarā'*, que des récits comme les deux que nous venons de lire semblent vouloir illustrer de manière quasi explicite. En-dehors des enjeux spécifiques que le désir de s'assimiler le poète entraîne pour l'analyse des genres laudatifs, les exemples en sont innombrables et brouillent les limites de ce *maʿšar al-šuʿarā'* auquel pense pouvoir s'adresser ʿAbd al-Malik depuis l'extérieur de la poésie, comme à un *maʿšar* auquel il n'appartiendrait pas, ou comme si les poètes pouvaient être confinés dans une communauté séparée de toute autre.

Pour n'en citer que deux autres exemples où ni la louange ni la menace de la satire ne sont en jeu, l'on peut penser à cet épisode où le calife al-Mahdī passe une commande à Baššar en lui fournissant la trame du poème qu'il veut entendre :

بعث المهدي إلى بشار فقال له: قُلْ في الحبّ شِعرا ولا تُطِلْ واجعَلِ الحبَّ قاضيا بين المحبَّين ولا تُسَمِّ أحدًا. فقال:

اجْعَلِ الحبَّ بين حبّي وبيني قاضيًا إنني به اليومَ راضِي
فاجتمعنا فقلتُ يا حبَّ نفسي إنّ عَيني قليلةُ الإغماضِ
أنتَ عذّبتَني وأنحلتَ جسمِي فارحَمِ اليومَ دائمَ الأمراضِ
قال لي لا يَحِلُّ حُكْمِي عليها أنتَ أَولَى بالسُّقْمِ والإحراضِ
قلتُ لَمّا أجابني بِهَوَاهَا شَمِلَ الجورُ في الهوى كلَّ قاضِي

فبعث إليه المهدي: حكمتَ علينا ووافَقْنا ذلك، فأمر له بألف دينار.

Al-Mahdī envoya dire à Baššār : « Compose un poème d'amour. Sois bref et fais de l'amour le juge départageant les amants, mais ne cite le nom de personne. » Alors il dit :

Fais de l'amour le juge entre mon aimée et moi,
j'en accepterai l'arbitrage !
Nous nous réunîmes et je dis : « Ô amour de mon âme

[318] Hachem Foda, « Louanges posthumes », dans Brigitte Foulon (dir.) *L'écriture de la nostalgie dans la culture arabe médiévale*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 68.
[319] *Ibid.*, p. 70.

mon œil se ferme rarement.
Tu m'as tourmenté et tu as amaigri mon corps ;
épargne aujourd'hui celui qui est sans cesse malade ! »
« Je ne peux rendre un jugement contre elle, me dit-il, il serait illicite,
c'est toi qui dois subir le trouble et la maladie. »
Je dis, quand il jugea dans le sens qu'elle espérait :
« S'agissant de l'amour, tous les juges sont injustes ! »
Il envoya le poème à al-Mahdī qui dit :
— Tu as jugé en notre défaveur, et cela convient très bien !
En récompense, il lui fit verser mille dinars.[320]

Ici la part du mécène paraît d'autant plus déterminante que c'est lui qui fournit le thème relativement original de ces vers, à savoir la personnification de l'amour sous les traits de l'arbitre ou du juge. Cette métaphore de l'amour aurait été la base de l'analogie du poète entre la situation des amants dont la souffrance est inégalement partagée et un procès inique où le juge prend le parti d'un des justiciables, analogie où Baššār actualise les *maʿānī* les plus courants du genre : la plainte de l'amant en proie à la maladie, la faim et l'insomnie.

Autre exemple de cette assimilation des voix du mécène et du poète au cœur du poème : alors qu'il se rendait chez sa courtisane (*ǧāriya*), Ḫunṯ, dite Ḏāt al-Ḫāl (« la belle au grain de beauté »), al-Rašīd croise une autre *ǧāriya* qui l'invite à l'accompagner, et il la suit dans ses appartements. Vexée, Ḏāt al-Ḫāl se fait apporter des ciseaux (*miqrāḍ*) et coupe le fameux grain de beauté qui rehaussait la beauté de son visage, pour se venger d'al-Rašīd en le privant de cet agrément. Le récit se poursuit ainsi :

وبلغ ذلك الرشيد، فشقّ عليه وبلغ منه، فخرج من موضعه، وقال للفضل بن الربيع: انظُر مَن بالباب من الشعراء. فقال: الساعةَ رأيتُ العباس بن الأحنف. فقال: أدخلْه. فأدخله، فعرَّفه الرشيد القِصّة وقال: اعْمَل في هذا شيئا، على معنىً رسمه له، فقال:

تخلَّصْتُ ممن لم يكن ذا حفيظةٍ ومِلْتُ إلى من لا يغيِّره حالُ
فإن كان قَطْعُ الخالِ لما تطلعتْ إلى غيرها نفسي فقد ظُلِمَ الخالُ

(...) فنهض الرشيد إلى ذات الخال مسرعا مسترضيا لها، وجعل هذين البيتين سببا، وأمر للعباس بن الأحنف بألفَيْ دينار، وأمر إبراهيم الموصليّ فغناه في هذا الشعر.

[320] *KA*, III, p. 222.

> Quand cela parvint à al-Rašīd, il en fut fâché et attristé. Il sortit et dit à al-Faḍl ibn al-Rabīʿ :
>
> — Vois quels poètes attendent audience.
>
> — Je viens de voir al-ʿAbbās ibn al-Aḥnaf, dit-il.
>
> — Fais-le entrer.
>
> Le vizir fit introduire le poète ; al-Rašīd lui raconta toute l'histoire et lui demanda de faire un poème à ce sujet, sur un thème qu'il lui décrivit. Il dit alors :
>
> *J'ai abandonné une personne qui ne m'en gardera pas rancune,*
> *pour aller vers une autre qu'aucune circonstance n'altère.*
> *S'il a été tranché lorsque j'en ai désiré*
> *une autre, alors ce grain de beauté a été victime d'une injustice.*
>
> (…) Aussitôt al-Rašīd s'empressa de se rendre chez Ḏāt al-Ḫāl pour se réconcilier avec elle, et ces deux vers en étaient le moyen. Il fit remettre à al-ʿAbbās ibn al-Aḥnaf deux mille dinars et ordonna à Ibrāhīm al-Mawṣilī de mettre en musique et de lui chanter ces vers.[321]

Ici encore, le calife dicte la parole du poète : al-Rašīd demande à al-ʿAbbās ibn al-Aḥnaf de composer un poème à partir de l'histoire qu'il lui raconte, et dans le *maʿnā* qu'il lui dicte, et ce, en vue d'employer ces vers comme s'ils étaient son œuvre – et en effet, ne le sont-ils pas en partie ? Pour ce faire, c'est bien par la voix du calife que parle le poète, à la première personne (*taḫallaṣtu* ; *miltu*). La récompense, invraisemblablement grandiose et certainement trop symétrique pour être crédible, appelle un commentaire. Cette somme faramineuse de deux mille pièces d'or, soit mille pièces d'or par vers, traduit d'abord le prix qu'al-Rašīd attache à ces vers, qui lui seront le moyen de se réconcilier avec sa favorite ; elle est à cet égard le prix de ce qui n'a pas de prix, au sens où le calife tient absolument à conserver l'amour de la courtisane, mais surtout au sens où telle relation, par définition, n'a pas de prix (la soumission de l'esclave qu'elle est est certes monnayable, mais ses dispositions sincères à l'égard de son maître ne peuvent relever d'une logique commerciale). Cette récompense dit sans doute aussi quelque chose du travail décisif du poète, sans qui ces vers n'auraient pas pris forme : ils sont le prix de cette forme introuvable et indispensable pour laquelle le calife ne peut se passer du poète, quand bien même il aurait une idée précise de ce qu'il voudrait dire, ce qui n'est pas sans suggérer une hiérarchie entre *maʿnā* et *lafẓ* en faisant de ce dernier le travail spécifique du poète.

[321] *KA*, XVI, p. 343-344.

Car al-Rašīd lui-même est poète, comme le montrent d'autres récits de la notice de *Ḏāt al-ḫāl*[322]. C'est du moins l'opinion d'al-Iṣfahānī, qui affirme en son nom propre que Ḫunṯ était l'une des trois courtisanes, avec Siḥr et Ḍiyā', dont le calife était entiché, et qu'il composait des poèmes à leur propos (*wa-yaqūlu l-šiʿr fī-hinna*)[323]. Or le compilateur fait suivre cette affirmation d'un récit, censé l'illustrer, qui rapporte deux poèmes d'al-Rašīd, mais un doute est émis : l'on dit en effet que le second poème serait plutôt l'œuvre d'al-ʿAbbās ibn al-Aḥnaf, qui l'aurait composé en le plaçant dans la bouche d'al-Rašīd (*qāla-hā ʿalā lisān-hi*), c'est-à-dire en se mettant à la place du calife (on n'ose dire : en se faisant calife à la place du calife). Ce doute émis par le narrateur du récit ne peut manquer de faire écho à l'épisode cité plus haut, où le calife commande au poète de composer de tels vers, et donc de jeter un doute sur l'ensemble de cette production.

On voit ici que l'assimilation paraît d'autant plus accomplie que le poète a été absorbé par un énonciateur putatif, en l'occurrence al-Rašīd. De telles situations ne sont pas rares dans les *Aġānī*. Par exemple, toute la notice d'Umm Ḥakīm, épouse du calife omeyyade Hišām ibn ʿAbd al-Malik (r. 724-743), se laisse lire comme un long commentaire de la nature authentique ou non des vers bachiques qu'on lui attribue et qui ont même donné lieu à une chanson[324]. Ces vers pourraient être d'Umm Ḥakīm, d'un poète anonyme qui les a mis dans sa bouche, ou encore d'al-Walīd ibn Yazīd – qui, soit dit en passant, est l'incarnation même de cet univers où la poésie semble être l'affaire de tous, puisqu'il est sans doute le plus poète des califes.

La poésie comme puissance latente

« Quel poète attend audience (*Man ʿalā l-bāb min al-šuʿarā'*) ? », demande al-Rašīd à son vizir en plein désarroi, quand il apprend le geste de Ḏāt al-ḫāl. C'est, mot pour mot, la question que pose al-Mahdī dans un récit où le besoin de poète se fait également sentir : il s'enquiert des poètes qui attendent audience. Et comme dans le cas d'al-Rašīd, celui qui éprouve ce besoin urgent de poète est lui-même poète :

---

[322] *KA*, XVI, p. 345. Sur la poésie d'al-Rašīd, voir notamment le recueil des vers que la littérature arabe lui attribue, rassemblés par Saʿdī Ḍanāwī ; Saʿdī Ḍanāwī, *Dīwān Hārūn al-Rašīd*, Beyrouth, Dār Ṣādir, 1998. Sur les représentations d'al-Rašīd dans la littérature, voir Hayṯam Sarḥān, « *Ṣūrat Hārūn al-Rašīd bayna tamṯīl al-tārīḫ wa-taḫyīl al-adab* », dans *Maǧallat al-ādāb*, vol. 67, n°3 (2014), Université du roi Saoud, Riyadh, p. 89-121.
[323] *KA*, XVI, p. 345.
[324] *Ibid*., p. 274-282.

دخل المهديُّ إلى بعض حُجَر الحُرَم فنظر إلى جاريةٍ منهن تغتسل، فلما رأته حَصِرَتْ ووضعت يدَها على فَرْجها، فأنشأ يقول:

نظرتْ عيني لِحَيْنِي

ثم أُرتِجَ عليه، فقال: مَن بالباب من الشعراء؟ قالوا: بشار. فأذن له فدخل، فقال له: أجِزْ:

نظرتْ عيني لِحَيْنِي

فقال بشار:

نظرتْ عينِي لِحَيْنِي نَظَرًا وافقَ شَـــيْني

سَـــتَرَتْ لَمَّا رَأَتْني دُونَـهُ بالـراحَـتَـينِ

فَضَلَتْ مِنْه فُضُولٌ تَحْـتَ طَيّ العُكْنَتَيْنِ

فقال له المهديّ: قبّحك الله ويحك! أكنت ثالثنا؟ (...)

Al-Mahdī entra dans une pièce du harem et surprit une de ses esclaves nue en train de se laver. Quand elle le vit, elle eut honte et cacha son pubis de sa main. Alors il dit :

Mes yeux, pour mon malheur, virent…

Ne sachant comment poursuivre, il demanda : « Quel poète attend une audience ? » On lui dit que Baššār était là. Il ordonna qu'on le fît venir et lui dit :

— Complète cet hémistiche :

Mes yeux, pour mon malheur, virent…

Baššār poursuivit aussitôt :

…un spectacle qui me remplit de honte.

Elle le masqua à ma vue quand elle me vit,
derrière les paumes de ses mains,

Mais il restait une partie visible
entre les plis de son ventre.

— Dieu te maudisse ! s'écria al-Mahdī, étais-tu donc présent toi aussi ? (…)[325]

[325] *Ibid.*, III, p. 230-231. La traduction est inspirée de Hachem Foda, « Quand dire, c'est ne pas faire », dans *Confluences*, n°41, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 28. Cf. une autre version de ce récit où le calife ne cherche pas à composer de poème, mais en demande un à Baššār qu'il croise par hasard après avoir surpris la femme dans son bain. Ibn al-Muʿtazz, *Ṭabaqāt al-šuʿarā'*, Le Caire, Dār al-Maʿārif, 2019, p. 23-24.

Nous avons ici affaire à un autre aspect du même problème de la limite entre poètes et non-poètes : l'*istiǧāza*, ou la demande d'*iǧāza*, situation narrative courante dans les *Aġānī*. L'*iǧāza* consiste, pour le poète, à poursuivre un vers donné (*aǧāza yuǧīzu baytan*) en le complétant ou en y ajoutant d'autres vers. Comme dans le récit d'al-Rašīd, le poète s'exprime ici à la première personne, et la voix du calife est d'autant plus assimilable à la sienne que les vers du poète viennent compléter un poème que le calife avait, pour sa part, commencé. La parole du poète accomplit une œuvre déjà entamée par la parole du calife. Si l'*iǧāza* mérite d'être relevée pour notre propos, c'est qu'elle alimente la mise en scène de ce désir d'assimilation du non-poète au poète, en élargissant considérablement les limites d'une possible « communauté des poètes » (*maʿšar al-šuʿarāʾ*) de telle sorte qu'elle risque d'englober tous ceux qui s'occupent, de près ou de loin, de poésie ; ou mieux : tous ceux qui se préoccupent de poésie, ce qui est peu ou prou le cas de tous les personnages des *Aġānī*.

Premier point : le calife demande littéralement : « Y a-t-il un poète à la porte ? » comme on demanderait, en d'autres circonstances, « Y a-t-il un médecin dans la salle ? », locution archétypale de la situation d'urgence qui requiert un expert de la chose. De même que le mal précède dans la salle l'apparition du médecin, la poésie précède le poète sous la forme d'un *poème à faire*, une nécessité impérieuse de poème. Et il faut un poète pour le faire, ou plutôt le percevoir, le trouver (trouver quoi dire), car ce qu'il y a à dire est présenté comme cela qu'il fallait objectivement trouver. Dans ce délai qui sépare le début du poème et l'intervention du poète, c'est la poésie elle-même qui fait sentir sa présence, qui se montre comme cela qu'il faut sentir et découvrir, une poésie d'avant la voix, qui attend une langue pour s'énoncer et apparaître. En un sens, c'est la poésie même qui attend audience, qui attend celui qui l'énoncera comme si on la lui avait soufflée. Tout se passe donc comme si le poète n'était pas à l'origine de la poésie, mais à son terme : le poète est appelé pour en trouver la fin, pour apporter littéralement *une fin* au surgissement d'un *šiʿr* qui ne l'aura pas attendu pour commencer et qui, persistant sans s'accomplir, tourmente le calife.

Un retour au lexique s'impose. Si le *šiʿr* désigne d'une part une manière de connaître et de percevoir, et d'autre part le poème lui-même, fût-il réduit à un unique vers (le résultat du *šiʿr* comme *šuʿūr*, donc), et si le poète est « celui qui perçoit, c'est-à-dire connaît, ce que d'autres ne perçoivent pas » (*yašʿuru mā lā yašʿuru ġayruhu, ay yaʿlamu*[326]) et qu'on l'appelle *šāʿir* pour son intelligence (*li-fiṭnati-hi*[327]), sans préjuger de la nature intelligible ou sensible de cette

[326] Ibn Manẓūr, *Lisān al-ʿArab*, II, p. 2044 (racine *š. ʿ.r*).
[327] *Ibid*.

intelligence[328], comment appeler cela qui reste en-deçà de la perception (du *ši ʿr*) du calife et que trouve le poète, sinon le *maš ʿūr bihi* ? Or ce *maš ʿūr bi-hi* semble n'être ici rien d'autre que le poème (*ši ʿr*) à faire : non pas son contenu (en l'occurrence, la scène à laquelle a assisté le calife et ce qu'il en a pensé), ni le poème *possible*, mais le poème *nécessaire*. *Šā ʿir* serait donc le participe actif d'un procès, le *ši ʿr*, essentiellement passif et qui n'aurait pour objet que sa propre expression, sa propre mise au jour.

Cette représentation du poète comme agent passif, qui perçoit ce qu'il y a à dire (le poème à faire) plutôt que ce qu'il dit (cela dont le poème témoignerait de l'expérience ou de la connaissance), est peut-être un trait spécifique des *aḫbār al-šu ʿarā'*, et singulièrement du *Kitāb al-Aġānī*. Pour le dire grossièrement : dans les anthologies et les traités rhétoriques, la poésie est *l'œuvre* du poète ; dans la masse narrative sélectionnée par l'auteur des *Aġānī*, elle est une *trouvaille* du poète, elle fait souvent figure de puissance latente qui vient au poète. Les anthologies et les traités poétiques ou rhétoriques ne peuvent faire autrement que de considérer que le poème est le produit d'un art ou d'une technique (*ṣinā ʿa*) : les poèmes y valent surtout en tant qu'exemples plus ou moins réussis ou manqués, pour des raisons plus ou moins objectivables. Par contraste, le *Kitāb al-Aġānī* accorde une place considérable sinon prépondérante à une conception de la poésie comme don, en accumulant les situations narratives où le poème est nécessaire. En d'autres termes, la poésie est essentiellement *inventée* dans les anthologies critiques et les ouvrages rhétoriques ; elle est essentiellement *donnée* dans les *Aġānī*.

Deuxième point. Nous avons vu qu'appeler *ši ʿr* un unique vers (et partant considérer comme *šā ʿir* celui qui l'aurait dit) n'allait pas de soi d'après l'opinion rapportée par al-Aḫfaš et citée par Ibn Manẓūr. Ce dernier cite à la suite ce commentaire du lexicographe Ibn Sīdah :

قال ابن سِيدَه: وهذا ليس بقويّ، إلا أن يكون على تسمية الجزء باسم الكل كقولك الماء للجزء من الماء، والهواء للطائفة من الهواء، والأرض للقطعة من الأرض.[329]

D'après lui, appeler *ši ʿr* un unique vers n'est pas très rigoureux, sauf à considérer qu'il s'agit d'une métonymie du tout pour la partie. Mais nous sommes là à la limite de la métonymie : il n'est pas indifférent que ses trois exemples (l'eau, l'air, la terre) aient pour point commun qu'ils ne sont pas simplement ce à quoi appartiennent respectivement le plan d'eau, la brise ou le

[328] Voir sur cette question Hachem Foda, « La poésie arabe médiévale : une question de goût », dans *Cent titres à l'usage des bibliothécaires, libraires & amateurs*, n°3 (Poésie de langue arabe), Marseille, Centre international de poésie, 2003, p. 59-60.
[329] Ibn Manẓūr, *op. cit.*, II, p. 2044 (racine *š. ʿ.r*).

terrain, ils en sont la matière même. Un coup de vent reste littéralement de l'air ; une poignée de terre reste littéralement de la terre. La plus infime particule d'eau sera toujours de l'eau. Ces trois exemples sont tous, en tant que tels, *indivisibles*. S'il en va ainsi du *šiʿr*, alors non seulement un vers unique est de la poésie, mais un fragment de vers également (comme celui que produit al-Mahdī avant de demander l'aide de Baššār). Dès lors, quelle différence entre un vers, un demi-vers, un *maʿnā* ou simplement une velléité de poème, une intention de poème, un *ġaraḍ* ?

Le récit suivant, tiré de la notice d'al-ʿUmānī, variation sur le thème du « Quels poètes attendent audience ? », illustre bien ce problème du caractère à la fois partagé et indivis de la poésie :

كنّا وُقُوفًا والمهديّ قد أجرى الخَيْلَ فسَبَقَها فرسٌ له يقال له الغضبان، فطلب الشعراء فلم يحضُر أحدٌ منهم إلا أبو دُلامة، فقال له: قَلِّدْه يا زَنْدُ. فلم يفهم ما أراد فقلَّدَه عِمامتَه، فقال له المهدي: يا ابن اللَخْناء، أنا أكثر عمائمَ منك، إنما أردتُ أن تُقلِّدَه شِعرًا، ثم قال: يا لَهَفي على العُمانيّ، فلم يتكلم بها حتى أقبل العُماني فقيل له: ها هو ذا قد أقبل الساعةَ يا أمير المؤمنين. فقال: قدِّموه. فقدّموه، فقال: قَلِّدْ فَرَسي هذا. فقال غير متوقف:

قد غَضِبَ الغَضْبانُ إذ جدَّ الغَضَبْ وجاء يَحمِي حَسَبًا فَوقَ الحَسَبْ

من إرْثِ عَبّاسِ بنِ عبدِ المطلِّبْ وجاءَت الخَيلُ به تَشْكُو التَعَبْ

له عليها ما لَكُم على العَرَبْ

فقال له المهديّ: أحسنتَ والله، وأمر له بعشرة آلاف دِرْهَم.

Nous étions avec al-Mahdī quand l'un de ses chevaux, appelé « le Furieux », gagna la course qu'il avait fait organiser. Il envoya chercher les poètes, mais seul Abū Dulāma se présenta.

— Zand[330], lui dit al-Mahdī, pare-le d'un collier inoubliable.

Abū Dulāma ne comprit pas, et lui noua son turban autour de l'encolure.

— Fils de gueuse, s'écria al-Mahdī, j'ai plus de turbans que toi ! Je voulais dire un collier de rimes !

Puis il soupira :

— Si seulement al-ʿUmānī était là !

[330] Le nom d'Abū Dulāma est Zand ibn al-Ǧawn. *KA*, X, p. 235.

Il n'avait pas plus tôt achevé sa phrase qu'al-ʿUmānī se présenta. Informé de son arrivée, al-Mahdī ordonna qu'on le lui amenât.

— Pare d'un collier inoubliable mon cheval que voici, lui dit-il quand il parut devant lui.

Al-ʿUmānī s'exécuta aussitôt :

La furie s'est emparée du Furieux dans la fureur de la course !
Prêt qu'il était à défendre une gloire qui l'emporte sur toute autre,
Héritée de ʿAbbās fils de ʿAbd al-Muṭṭalib,
Après lui les chevaux sont arrivés en se plaignant de l'épuisement,
Il a sur les chevaux la supériorité que vous avez sur les Arabes !

— Bravo, par Dieu ! s'exclama al-Mahdī, avant de lui faire verser dix mille dirhams.[331]

Il est étonnant que le courtisan (*nadīm*) rompu aux usages de la cour qu'était Abū Dulāma, lui-même poète, ait pu se méprendre sur la signification de l'expression, qui est une allusion transparente à un lexique propre à la poésie. *Qallid-hu*, du verbe *qallada yuqallidu* qui signifie ici « mettre un collier (*qilāda*) autour du cou de quelqu'un », fait référence au terme de *qalā'id* (pluriel de *qilāda*), métaphore courante des poèmes excellents et inoubliables (qui restent suspendus, *muqallada*, dans les mémoires).

La réponse que lui fait le calife est remarquable : « J'ai plus de turbans que toi » (*anā akṯaru ʿamā'ima minka*) signifie que s'il avait voulu lui mettre un turban autour de l'encolure, il se serait passé d'Abū Dulāma, et que s'il s'adresse à lui, c'est donc parce qu'il a plus de *šiʿr* (*akṯaru šiʿran*) – Abū Dulāma est censé être « plus poète » (*ašʿar*) que le calife. Cette idée suppose que tous aient la poésie en partage, et que la différence d'un *šāʿir* à l'autre n'est pas une question qualitative mais quantitative, moins une question de facture des vers composés que d'accès plus ou moins facile à ce *šiʿr* latent qui n'attend que le *šiʿr* du poète pour se dire.

2. En disant en écrivant : la poésie comme pouvoir de consignation

Comment donc, s'interroge Ibn Sallām al-Ǧumaḥī dans un passage célèbre de son introduction aux *Ṭabaqāt*[332], Ibn Isḥāq a-t-il pu intégrer à sa *Sīra* des poèmes d'hommes et de femmes qui n'en ont jamais dit, et qui de surcroît appartenaient à des temps immémoriaux, précisément – dont la mémoire ne s'est pas conservée ? Ibn Isḥāq concédait humblement qu'il

[331] *KA*, XVIII, p. 319-320.
[332] Ibn Sallām al-Ǧumaḥī, *Ṭabaqāt fuḥūl al-šuʿarā'*, Maḥmūd Muḥammad Šākir (éd.), Djeddah, Dār al-Madanī, 1974, p. 8.

n'était pas un expert en matière de poésie, mais peut-être cette erreur avait-elle à voir avec une qualité couramment reconnue à la poésie dans la littérature arabe médiévale, et dont il est difficile de dire si les lettrés y ajoutaient foi, et à quel point : nous voulons parler de la nature galopante ou fugitive de la poésie (*sayrūrat al-ši ʿr*), réputée se propager parmi les gens, parcourir les étendues, se déplacer (*yasīr*) comme d'elle-même. Parmi les reproches qu'il lui adresse, Ibn Sallām s'indigne en effet qu'Ibn Isḥāq ne se soit pas posé la question de la possibilité de la transmission de ces poèmes attribués aux tribus anéanties de ʿĀd et Ṯamūd :

> أفلا يرجع إلى نفسه فيقول: من حمل هذا الشعر؟ ومن أدّاه منذ آلاف السنين والله تبارك وتعالى يقول: ﴿فقُطِعَ دابِرُ القَومِ الذين ظَلَمُوا﴾، أي لا بقيّةَ لهم؟
>
> Ne se demandait-il jamais : qui donc a transmis cette poésie ? Qui donc l'a rapportée depuis des millénaires alors que le Très-Haut dit : « Les injustes furent ainsi exterminés jusqu'au dernier »[333], et qu'il n'en subsista donc aucun[334] ?

À la décharge d'Ibn Isḥāq, ne peut-on opposer semblable objection à tous les vers qui, dans les circonstances où ils ont été dits, auraient vraisemblablement dû se perdre et tomber dans l'oubli ? Les *Aġānī* rassemblent d'innombrables récits rapportant des vers dits sur le moment, au cours d'une dispute, dans les batailles, au seuil de la mort, et même dans la solitude : dans des conditions, en somme, qui auraient dû faire obstacle non seulement à leur énonciation, mais surtout à leur conservation et, *a fortiori*, à leur transmission.

Les récits préislamiques, et en particulier des guerres anciennes, sont pleins d'exemples. Pour n'en citer que trois, l'on peut penser à la capture et à la mort du poète ʿAbd Yaġūṯ. Capturé par les Banū Taym lors de la deuxième bataille de Kulāb (*yawm al-Kulāb al-ṯānī*), qui opposa Tamīm à une coalition de tribus yéménites (fin VIe ou début VIIe siècle), ʿAbd Yaġūṯ aurait déclamé son célèbre poème, qui compte au nombre des *Mufaḍḍaliyyāt*, en présence de deux de ses fils, mais alors que ses veines tranchées laissaient s'écouler sa vie et, surtout, que sa langue aurait été ligaturée par une lanière de cuir pour l'empêcher de satiriser ses vainqueurs[335] :

أَقُولُ وَقَدْ شَدُّوا لِسَانِي بِنِسْعَةٍ أَمَعْشَرَ تَيْمٍ أَطْلِقُوا لي لِسَانِيَا

Je dis, alors qu'ils ont serré ma langue dans une lanière :
« Hommes de Taym, libérez ma langue ! »

---

[333] Cor, VI, 45.
[334] Ibn Sallām al-Ǧumaḥī, *op. cit.*, p. 8.
[335] *KA*, XVI, p. 333.

Dans son commentaire des *Mufaḍḍaliyyāt*, al-Anbārī, circonspect, explique qu'il s'agit d'une expression (*hāḏā maṯal*), car on ne peut attacher une langue avec une lanière de cuir (*wa-l-lisān lā yušaddu bi-nisʿa*), et qu'il voulait dire par là : « Montrez-vous bienfaisants envers moi afin de me redonner l'usage de ma langue qui vous remerciera » (*wa-innamā arāda : ifʿalū bī ḫayran li-yanṭaliqa lisānī bi-šukri-kum*)[336]. Dans l'édition du Caire, Aḥmad Muḥammad Šākir et ʿAbd al-Salām Hārūn ne tranchent pas et précisent en note que l'expression peut s'entendre au sens littéral (le poète a été bâillonné par une lanière de cuir), ou au sens figuré (il ne peut les louer après ce qu'ils lui ont fait)[337]. Il est donc remarquable que le récit des *Aġānī* confirme qu'il avait en effet la langue attachée :

وذلك أنه لما أسروه شدوا لسانه بنسعة لئلا يهجوهم.

> En effet, lorsqu'ils le capturèrent, ils attachèrent sa langue avec une lanière de cuir afin qu'il ne les satirisât pas.[338]

La mise à mort du célèbre brigand (*ṣuʿlūk*) al-Šanfarā est également un bon exemple de cette poésie dont on conçoit mal qu'elle ait pu être énoncée dans le feu de l'action d'abord, et qu'elle ait trouvé alors un transmetteur susceptible de la retenir. La notice que lui consacre al-Iṣfahānī rapporte trois versions de sa capture par la tribu des Azd qu'il harcelait de ses forfaits. Dans chacune d'elles, il fait l'éloge funèbre de sa main, tranchée dans le combat. Voici la version qui clôt la notice ; les Azd le surprennent alors qu'il était descendu au fond d'un réservoir d'eau pour s'abreuver :

فلم يَرُعْهُ إلا بهم على رأسه قد أخذوا سلاحه فنزا ليخرج، فضرب بعضهم شِماله فسقطت، فأخذها

فرمى بها كبد الرجل، فخرّ عنده في القليب، فوطئ على رقبته فدقّها. وقال في قطع شِماله:

لا تَبعَدِي إمَّا ذَهَبتِ شـامَهْ فرُبَّ وادٍ نَفَرَتْ حَمَـامَـهْ

ورُبَّ قِرْنٍ فَصَـلَتْ عِظَامَه ورُبَّ حيٍّ فرَّقتْ سَـوَامَهْ

ثم خرج إليهم، فقتلوه وصلبوه.

> Soudain, il les vit surgir au-dessus de lui et s'emparer de ses armes. Il bondit pour sortir mais l'un d'eux, d'un coup de sabre, lui trancha la main. Il la ramassa alors et la jeta dans le foie de l'homme, qui tomba à la renverse dans

[336] Al-Mufaḍḍal al-Ḍabbī, *Dīwān al-Mufaḍḍaliyyāt*, šarḥ Abī Muḥammad al-Anbārī, Beyrouth, Dār Ṣādir, 2003, I, p. 401.
[337] *Id.*, *Al-Mufaḍḍaliyyāt*, Aḥmad Muḥammad Šākir et ʿAbd al-Salām Muḥammad Hārūn (éd.), Le Caire, Dār al-Maʿārif, 2021, p. 157.
[338] *KA*, XVI, p. 335.

la fosse, où il lui rompit la nuque d'un coup de pied. Il dit à propos de sa main tranchée :

Ne t'en va pas ! S'il est vrai que tu es partie avec ton grain de beauté,
il lui est arrivé de faire fuir les oiseaux d'une vallée,
Et de trancher les os d'un rival,
et d'enlever les troupeaux d'une tribu !

Puis il sortit à leur rencontre ; ils le tuèrent et exposèrent son corps crucifié.[339]

Encerclé dans son trou, gravement blessé, al-Šanfarā fait le deuil de sa main, qui est déjà le deuil de lui-même, en faisant le *riṯā'* de sa main et en rappelant ses hauts faits, qui sont aussi les siens. Fait assez rare pour être relevé : l'éditeur prend la peine d'indiquer en note, à la fin de ce récit, qu'il est bien trop invraisemblable pour être authentique.

Dans le même genre, on voit Šuʿayb ibn Mulayl, l'un des chefs de Taġlib à la deuxième bataille de Ṯarṯār (*yawm al-Ṯarṯār al-ṯānī*)[340], réciter de la poésie en combattant, et alors qu'il vient de perdre une jambe :

وقُطِعَت رِجل شُعَيب يومئذ، فجعل يقاتل القوم وهو يقول:

قد علِمتْ قيسٌ ونحن نعلم أن الفتى يفتِك وهْو أجذم

La jambe de Šuʿayb avait été tranchée ce jour-là, alors il se mit à combattre en disant :

Qays sait maintenant, comme nous,
que le héros se déchaîne, même la jambe tranchée ![341]

Si l'on veut bien admettre que, dans chacun de ces récits, le poète ait bien dit ces vers, qui donc, dans ces circonstances urgentes ou dans la confusion d'un combat, pouvaient les retenir et transmettre ? Pour reprendre la question d'Ibn Sallām : *man ḥamala hāḏā l-šiʿr* ?

La poésie voyageuse

Ces nombreuses représentations de la poésie dite sur le moment supposent qu'on se représente la poésie comme circulant toute seule, comme par elle-même. Elles sont liées à cette capacité reconnue à la poésie de se répandre et courir le monde (*sayrūra*), qui est peut-être bien un signe de l'exagération, par les lettrés, de l'importance et de l'influence de la poésie. Cette

[339] *KA*, XXI, p. 194. Cf. *Ibid*., p. 182 et 185.
[340] Combat qui eut lieu vers 684 dans le cadre du conflit qui opposa les tribus de Qays et Taġlib à la suite des batailles de Marǧ Rāhiṭ et al-Ḥaššāk.
[341] *KA*, XII, p. 207.

sayrūra est à la fois une qualité constitutive de la poésie, un idéal poétique et une nécessité narrative (qui détermine nombre de récits dans les *Aġānī*).

La poésie est donc réputée se propager, se transporter ou se déplacer (*yasīr*) comme d'elle-même, si bien que le proverbe dit « aller plus vite que la poésie » (*asyar min šiʿr*). La poésie, en somme, serait le comparant par excellence de ce qui circule, se propage et se déplace, non seulement rapidement, mais dans toutes les directions :

لأنه يَرِدُ الأَنْدِيَة ويَلِجُ الأَخْبِيَة سائرًا في البلاد مسافرًا بلا زاد[342]

Cela, dit al-Maydānī, parce que la poésie circule d'une assemblée à l'autre et pénètre les tentes, en traversant les pays comme un voyageur sans viatique (*musāfiran bi-lā zād*), c'est-à-dire qui n'emporte pas avec lui de quoi faire face aux nécessités du voyage, qui ne s'encombre ni de bagages ni de provisions. La poésie, *voyageuse sans bagage* pour ainsi dire, est donc réputée voyager en s'affranchissant des conditions nécessaires du voyage. Al-Maydānī cite, pour appuyer son propos, un vers d'al-Musayyab ibn ʿAlas tiré de son poème figurant dans la sélection d'al-Mufaḍḍal :

تَرِدُ المِيَاهَ فما تَزالُ غَرِيبَةً في القَومِ بَيْنَ تَمَثُّلٍ وسَمَاعِ

Dans ce vers, le poète tire fierté de la *sayrūra* de ses poèmes, en promettant de produire un éloge qui circulera partout :

فَلأُهْدِيَنَّ مَعَ الرِيَاحِ قَصِيدةً مِنّي مُغَلْغَلَـةً إلى القَعْقَـاعِ

تَرِدُ المِيَاهَ فما تَزالُ غَرِيبَةً في القَومِ بَيْنَ تَمَثُّلٍ وسَمَاعِ

Je vais offrir une qasida que je confierai au vent,
et qui de moi sera transportée jusqu'à al-Qaʿqāʿ,
D'un point d'eau à l'autre, toujours étrangère
parmi les gens, passant de qui la cite à qui l'entend.[343]

Si al-Qaʿqāʿ, comme l'affirme al-Anbārī, est bien le surnom de Maʿbad ibn Zurāra, destinataire de ce poème d'éloge et frère du chef tamīmite Laqīṭ ibn Zurāra, le *faḫr* prend ici une signification particulière. À la deuxième bataille de Raḥraḥān (*yawm Raḥraḥān al-ṯānī*, vers 580), Maʿbad est fait prisonnier par les Banū ʿĀmir, qui le laisseront mourir de faim et de soif en captivité[344]. Le poète adresserait donc ici son éloge à un destinataire captif et qui ne peut pas

[342] Al-Maydānī, *op. cit.*, II, p. 175.
[343] Al-Mufaḍḍal, 2003, *op. cit.*, I, p. 146. Cf. la traduction de Lyall qui opte pour l'interprétation de *samāʿ* par « chant », d'après un avis également signalé par al-Anbārī. Charles James Lyall, *The Mufaḍḍaliyyāt : an Anthology of Ancient Arabian Odes*, Oxford-Londres, Clarendon Press, 1918-1924, II, p. 31.
[344] Voir *KA*, XI, p. 101 et 127. Al-Qaʿqāʿ est également le nom de son fils, al-Qaʿqāʿ ibn Maʿbad ibn Zurāra, ce qui peut prêter à confusion.

l'entendre : il compte sur la *sayrūra* de sa poésie pour l'atteindre. En se propageant incessamment, en ne cessant de passer d'un lieu à l'autre, elle finira par atteindre celui-là même qui est hors d'atteinte. C'est ce que signifie l'expression *mā tazālu ġarībatan* (« elle est toujours étrangère »), mais pour deux raisons différentes qui méritent d'être distinguées. La manière la plus courante d'interpréter cette image est que l'adjectif *ġarība* désigne la *qaṣīda* en tant que voyageuse, qui ne cesse de circuler sur des terres étrangères, parmi des gens au milieu desquels elle n'a pas vu le jour. En ce sens, le poète vante sa *sayrūra* d'abord par le fait que le poème ne reste jamais bien longtemps en place, n'a pas le temps de s'assimiler aux gens qui la reçoivent, mais repart aussitôt ; et ensuite par la portée toujours plus lointaine de sa circulation, puisqu'elle ne repasse pas par des contrées connues. En somme, son mouvement est continu et sa portée lointaine.

Une autre manière d'interpréter l'adjectif *ġarība*, qui n'exclut d'ailleurs pas la précédente, pourrait s'appuyer sur ce que dit Hachem Foda de la transmissibilité (*sayrūra*) de la poésie, à partir de ce qu'il appelle les « poèmes-missives » (c'est-à-dire les poèmes qui contiennent un appel au messager)[345]. Le poème consigne un appel à l'aide, une demande, une insulte, ou un éloge comme ici, mais un poème réussi suppose qu'il lui faut circuler et être transmis le plus largement possible. Or la condition de la transmissibilité est fonction de la perte du contenu transmis : il en va ainsi du proverbe, dont la circonstance initiale est généralement perdue mais qui subsiste par le fait qu'il peut être appliqué à un grand nombre de situations différentes. Dans notre cas, s'il s'agit bien d'atteindre un prisonnier de guerre, dont l'accès est interdit par des ennemis en armes, et que pour cela le poète compte sur la transmissibilité de son poème, sur le fait qu'il plaira tant que les gens, à force de le citer, finiront bien par le lui faire entendre, c'est qu'il compte que le poème sera répété au *mamdūḥ* par ses geôliers, et comme malgré eux, du fait que le poème leur sera parvenu séparé de sa circonstance initiale, sous une forme étrange ou énigmatique appelant l'interprétation. Le poème qui reste *ġarīb*, ce peut donc être aussi le poème qui circule d'autant mieux qu'il n'est, justement, jamais parfaitement assimilé, où quelque chose ne cesse d'en appeler – c'est-à-dire de résister – à l'interprétation ; c'est le poème qu'on se répète, qu'on cite comme exemple ou qu'on chante sans pourtant bien savoir ce qu'on répète, cite ou chante – sans savoir parfaitement ce qu'on transmet, en le transmettant[346], et sans maîtriser ni mettre un terme à sa dissémination (*sayrūra*).

[345] Hachem Foda, « L'appel fait au messager », intervention orale dans le colloque « Relire le *Livre des chansons* », org. Mathias Hoorlebeke, Paris, jeudi 11 octobre 2018, Inalco.

[346] Sur les rapports de la transmission à l'énigme, voir par exemple *KA*, VIII, p. 106-107 ; où pour transmettre un message de Ǧamīl à Buṯayna, Kuṯayyir récite des vers au père de Buṯayna en s'assurant qu'elle les entend, en présence de ses parents qui n'y voient que du feu.

La poésie serait donc une *voyageuse sans bagage* en ce double sens : voyageuse s'affranchissant des conditions de possibilité du voyage (*musāfiran bi-lā zād*), et qui ne transporte, à proprement parler, rien de bien déterminé (*lā tazālu ġarība*), soumise qu'elle est à l'interprétation de ceux qui la reçoivent, c'est-à-dire dépendante de cela dont ils la chargent, du bagage qu'ils lui confient et qu'elle abandonne pour se transporter ailleurs. En somme, tout auditeur est au poème transmis (*sā'ir*) ce qu'étaient ʿUmāra ibn al-Walīd, Musāfir ibn Abī ʿAmr ou Zamʿa ibn al-Aswad aux voyageurs : leur générosité était si grande qu'ils dispensaient ceux qui faisait route en leur compagnie ou s'arrêtaient chez eux d'emporter aucun viatique, bagages, argent ou provisions, si bien que la littérature se souvient d'eux sous le surnom d'*azwād al-rakb* – ils étaient eux-mêmes « les viatiques des voyageurs »[347].

Cette conception de la poésie voyageuse ou fugitive n'est certes pas l'apanage des *Aġānī*, mais la masse de récits rassemblés nous la montre si souvent à l'œuvre qu'elle nous la découvre comme une sorte de loi, constitutive de la représentation que se font les lettrés de la poésie et de sa circulation, et dont les multiples illustrations ne vont pas sans quelques invraisemblances ni paradoxes. On trouve par exemple dans la notice de Baššār le *ḫabar* suivant, dont le narrateur est Ibn Sallām al-Ǧumaḥī, qui paraît délibérément jouer de la *sayrūra* comme qualité intrinsèque de la poésie pour manifester la supériorité *invraisemblable* du poète sur son adversaire :

وقف رجلٌ من بني زَيد شريفٌ لا أُحِبُّ أن أسمّيَه على بشار، فقال له: يا بشار، قد أفسدتَ علينا مَوالِينَا، تَدعُوهم إلى الانتفاء منَّا وتُرغّبهم في الرجوع إلى أصولهم وترك الوَلاء، وأنتَ غيرُ زاكي الفَرْعِ ولا معروفُ الأصلِ! فقال له بشار: والله لَأَصْلِي أكرمُ من الذهب، ولَفَرْعِي أزكَى من عمل الأبرار، وما في الأرض كلبٌ يودّ أنّ نَسَبَكَ له بنَسَبِه، ولو شئتُ أن أجعل جَوابَ كلامِكَ كلامًا لفعلتُ ولكنّ موعدك غدا بالمِربَد. فرجع الرجلُ إلى منزله وهو يتوهّم أن بشارا يحضُر معه المربد ليفاخره، فخرج من الغد يريد المربد فإذا رجل يُنشِدُ:

شَهِدْتُ على الزَيْدِيّ أنّ نِساءَه ضِباعٌ إلى أير العُقَيليّ تَزْفِرُ

[347] *KA*, IX, p. 49 ; *ibid.*, XVIII, p. 122 ; al-Ṯaʿālibī, *Ṯimār al-qulūb*, Beyrouth, al-Maktabat al-ʿaṣriyya, 2007, p. 90-91.

فسأل عمّن قال هذا البيت، فقيل له: هذا لبشار فيك. فرجع إلى منزله من فوره ولم يدخل المربد حتى مات.

Un noble des Banū Zayd que je ne veux pas nommer s'arrêta près de Baššār et lui dit :

— Baššār, tu corromps nos clients persans, tu les appelles à se séparer de nous et tu les incites à retourner à leurs origines et à rompre le lien de patronage qui nous lie, alors que ta souche n'est pas pure et que ton origine est obscure.

— Ma foi, répliqua Baššār, mon origine est plus noble que l'or et ma souche plus pure que les actions des hôtes du paradis. En revanche, pas un chien sur terre n'échangerait son lignage pour le tien ! Je pourrais continuer à ergoter pour te répondre si je le voulais, mais je te donne rendez-vous demain au Mirbad !

L'homme rentra chez lui en imaginant que Baššār viendrait le lendemain au Mirbad pour se mesurer à lui dans une joute poétique. Lorsqu'il se rendit au Mirbad, le lendemain, il y trouva un homme qui récitait :

Je témoigne à charge contre le Zaydite que ses femmes
sont des hyènes en chaleur soupirant après la verge du ʿUqaylite !

Il lui demanda d'où il tenait ce vers. « C'est un vers de Baššār à ton sujet » lui dit-il. Il se hâta alors de rentrer chez lui, et de sa vie ne remit plus un pied au Mirbad.[348]

Constitutive de la poésie, la *sayrūra* fait figure d'idéal poétique, comme l'affirme Marwān ibn Abī Ḥafṣa : « Parmi nous, le meilleur poète est celui dont la poésie est la plus répandue, la plus transmise » (*Aš ʿaru-nā asyaru-nā baytan*)[349]. Or cela, il l'affirme d'un poète, Rabīʿa al-Raqqī, dont Iṣfahānī nous dit un siècle plus tard que plus personne ne reconnaît la supériorité de sa poésie (*mā ʿadima mufaḍḍilan li-šiʿrihi*), alors qu'il était un poète remarquable et des plus prolifiques (*min al-mukṯirīn al-muǧīdīn*), du fait qu'il ne se rendit que rarement en Irāq, ne se mit pas au service des califes ni ne fréquenta les autres poètes.

Enfin, la *sayrūra* est, dans les *aḫbār al-šuʿarā'*, une nécessité narrative, et particulièrement dans les *Aġānī* qui s'attachent à illustrer les différents usages connus d'une chanson, d'un poème ou d'un vers. Compter avec la vertu fugitive et galopante de la poésie permet de ramasser l'action autour des pérégrinations des vers, des échanges de réponses, et partant de la poésie et de ses allées et venues.

[348] *KA*, III, p. 203-204.
[349] Ibid., XVI, p.

3. L'anti-livre dans le livre

Sans préjuger de la possibilité ou non de parler d'un monde des *Aġānī*, on peut dire d'abord que le monde que l'ouvrage nous décrit est un monde en *fuṣḥā*, où l'usage et la maîtrise de la « langue pure », c'est-à-dire conforme à la grammaire, fait un double filtre : ne paraîtront dans l'ouvrage que des personnages s'exprimant dans cette langue (ou représentés comme tels), et n'y auront accès que les lecteurs qui la maîtrisent. Ensuite et surtout, c'est un monde limité aux milieux qui fréquentent les poètes et les chanteurs, au domaine de la poésie en somme, c'est-à-dire à son audience – ce qui signifie tous ceux qui l'entendent, que ce soit par goût, par habitude, par hasard ou même malgré eux. S'il est difficile de cerner un monde des *Aġānī*, il est en revanche plus aisé de dire ce qu'il n'est pas, et qu'il nous permet cependant d'entrevoir rapidement par bribes, comme Ibn al-Qāriḥ apercevant depuis les marches du Paradis l'Enfer – où il ne descendra pas – dans l'épître d'al-Maʿarrī : un monde inaccessible à l'histoire et au savoir d'une part ; un monde où la poésie n'aurait pas cours d'autre part.

Nouvelles de l'arrière-monde

Il arrive dans les *Aġānī* qu'on se sente, au détour d'un *ḫabar*, approcher une frontière délimitant l'anti-livre, qui nous fait toucher provisoirement ce que l'ouvrage n'est pas, ne voulait ou ne pouvait pas être. Par touches et par bribes, par exceptions en somme, certains récits nous donnent à voir un véritable arrière-monde, c'est-à-dire un monde invisible, secret, caché sous le monde familier.

La manifestation la plus spectaculaire de cet arrière-monde dans nos récits est peut-être l'intervention ponctuelle des djinns, qui incarnent le monde du *ġayb*, cet aspect du bas-monde (*dunyā*) en principe inaccessible à la connaissance et soustraite à l'expérience sensible. Les djinns font le plus souvent figure d'humanité parallèle, et s'ils peuvent se distinguer par certains signes particuliers, par exemple le fait de monter des autruches, il arrive souvent que le narrateur rapportant sa rencontre avec des djinns ne s'aperçoivent pas tout de suite qu'ils n'étaient pas humains, comme il arrive qu'il doute encore, au moment du récit, d'avoir bien eu affaire à eux. C'est par exemple le cas de ce témoignage anonyme, rapporté dans la notice d'al-Ḥuṭay'a :

أخبرني محمد بن العباس اليزيدي ومحمد بن الحسن بن دُرَيد قالا: حدثنا عبد الرحمن ابنُ أخي الأصمعي عن عمه عن أبيه قال:

قال رجل: ضِفْتُ قوما في سفر وقد ضَلَلْتُ الطريقَ، فجاءوني بطعام أَجِدُ طعمَه في فمي وثِقَلَه في بطني، ثم قال شيخ منهم لشابّ: أنشِدْ عمَّك. فأنشدني:

عَفَا من سُلَيمَى مُسْحُلَانُ فحَامِرُهْ تَمَشَّى به ظِلْمانُه وجَآذِرُهْ

فقلت له: أليس هذا للحطيئة؟ فقال: بلى، وأنا صاحبُه من الجنّ.

Muḥammad ibn al-ʿAbbās al-Yazīdī et Muḥammad ibn al-Ḥasan ibn Durayd m'ont rapporté ceci : ʿAbd al-Raḥmān, le neveu d'al-Aṣmaʿī, nous a raconté ceci qu'il tenait de son oncle, qui le tenait de son père :

Un homme dit : Un jour que j'étais en voyage et que je m'étais égaré, une tribu m'offrit l'hospitalité. Ils m'apportèrent de la nourriture, dont je pus apprécier le goût et qui me remplit l'estomac. Puis un cheikh dit à un jeune homme : « Récite-donc quelque chose pour notre hôte. » Il me récita alors :

Désertés par Sulaymā, Musḥulān et Ḥāmir
sont de nouveau arpentés par les autruches et les antilopes

— N'est-ce pas d'al-Ḥuṭay'a ? lui demandai-je.

— En effet, répondit-il. C'est moi qui suis son djinn inspirateur.[350]

L'expression *ṣāḥibu-hu min al-ǧinn* fait référence à la croyance que tout être humain a un génie familier (*qarīn*) parmi les djinns, qui s'apparente à un homologue. Un aspect mystérieux et inquiétant de ces rencontres est notamment la disproportion des rapports entre djinns et humains : les premiers en savent bien plus long sur les seconds que l'inverse, alors que les humains peuvent à peine percevoir les djinns. La relation que le propre fils d'al-Manṣūr, Ǧaʿfar ibn Abī Ǧaʿfar, prétendait avoir avec une djinn (*imra'a min al-ǧinn*) ne sera jamais confirmée ni infirmée par les récits : le fait est qu'il dépérit et, victimes d'attaques épileptiques (*ṣarʿ*) récurrentes, finit par mourir sans autre explication[351].

Les interventions des djinns sont généralement limitées et discrètes. Quand Farazdaq en manque d'inspiration s'isole dans la montagne de Rayyān, dans les environs de Médine, et appelle son djinn par le cri « Votre frère ! » (*Aḫākum !*), il ne le rencontre pas : il affirme seulement que sa poitrine se met à bouillir comme un chaudron (*ǧāša ṣadrī kamā yaǧīšu l-mirǧal*) et qu'il ne tarde pas à déclamer plus d'une centaine de vers d'un trait[352]. De même, le chanteur Ibn Ǧāmiʿ se serait réveillé un jour en prétendant qu'un djinn lui avait inspiré une

[350] *KA*, II, p. 177.
[351] *Ibid*., XV, p. 287-289.
[352] *Ibid*., XXI, p. 372 ; cf. IX, p. 338.

chanson dans son sommeil ; il l'apprend à son fils, qui ne l'attribuera jamais qu'aux djinns par la suite[353].

Leur apparition dans le *Kitāb al-Aġānī* imite en quelque sorte leur statut dans le dogme islamique : elle est rare, inexplicable et souvent hypothétique ou douteuse. Étant donné l'engouement pour ce thème chez certains lettrés, comme en témoigne le *Fihrist*[354], la relative rareté des djinns dans les *Aġānī* est certainement le produit d'un choix et d'une sélection, et correspond aussi à un horizon d'attente propre au genre des *aḫbār al-šuʿarā'* : les principales références antérieures en la matière, celles du moins qui sont parvenues jusqu'à nous, n'accordent pas aux djinns un rôle prépondérant.

Un récit intéressant figurant dans les notices de Ǧarīr et d'al-Rāʿī fait justement le lien entre la *sayrūra* de la poésie, parfois mise en scène de manière invraisemblable, et cet arrière-monde des génies dont seuls quelques récits incertains nous parviennent. Quand al-Rāʿī entend la terrible satire que lui fait Ǧarīr sur le Mirbad de Baṣra (celle-là même dont on dit qu'elle aurait provoqué sa mort[355]), le poète bondit sur ses pieds, court jusqu'à la maison où il avait fait halte, crie à ses compagnons de se mettre en selle et part sur le champ, dans l'espoir de devancer le poème de Ǧarīr :

قالوا: فسِرْنا والله إلى أهلِنا سيرًا ما ساره أحد، وهُمْ بالشُرَيْف وهو أعلى دار بني نُمَير. فحلف راعي الإبل أنهم وَجَدوا في أهلهم قولَ جرير:

فغُضَّ الطَرْفَ إنّك من نُمَيرٍ

يَتَنَاشَدُه الناس وأقسَمَ بالله ما بَلَّغَه إنسانٌ قط، وإنّ لجريرٍ لَأشيَاعًا من الجِنّ.

Ils dirent : Par Dieu nous parcourûmes le chemin de retour plus vite que personne ne l'avait jamais fait pour rejoindre les nôtres, qui se trouvaient à Šurayf, le point le plus élevé du territoire des Banū Numayr. Et al-Rāʿī en faisait le serment : à leur arrivée, ils trouvèrent les leurs qui déjà récitaient le poème de Ǧarīr :

Baisse les yeux, car tu es de Numayr

Et se le répétaient à tour de rôle. Il jura que nul n'avait pu le leur faire entendre, et que Ǧarīr devait avoir des partisans parmi les djinns.[356]

---

[353] *Ibid*., VI, p. 294-295.
[354] D. B. MacDonald et H. Massé, « Djinn », *EI*².
[355] *KA*, XXIV, p. 212.
[356] *KA*, XXIV, p. 209 ; cf. VIII, p. 31.

Al-Rāʿī n'aura pris aucune pause, entre le moment où Ǧarīr lui récite sa satire et le moment où il revient chez lui. Il insiste particulièrement sur la vitesse à laquelle lui et ses compagnons voyagent, affirmant qu'ils avaient galopé comme personne ne l'avait jamais fait, et que personne en route ne les avait rejoints ni dépassés. Et pourtant, malgré cette rapidité hyperbolique du voyage, malgré le train le plus rapide qu'aient jamais mené des voyageurs, malgré le fait qu'ils ont voyagé « plus vite que la poésie », cette poésie qui est le comparant par excellence de cela qui se transporte les aura précédés, comme d'elle-même : cette *sayrūra* surnaturelle ne peut que ressortir à une dimension dont les lois mêmes nous sont inconnues (*al-ġayb*), à l'arrière-monde habité par les djinns.

Un autre aspect de cet arrière-monde, moins spectaculaire mais peut-être plus menaçant pour les poètes, est le monde de l'anonyme. Certains récits mettent en scène un individu ordinaire, le plus souvent anonyme et de condition modeste, faire preuve d'une répartie brillante ou d'un talent poétique qui peuvent surprendre ou mettre en difficulté les poètes. On pourrait citer la mésaventure de Baššār avec un certain « Ḥamdān le potier »[357], où l'humble artisan parvient à clouer le bec du poète qui le provoque ; ou encore ce récit où un tisserand complète (*yuǧīzu*) sur-le-champ un vers de Farazdaq sans rien savoir de son contexte. Arrêté pour être conduit devant le chef de la police de Baṣra à la suite d'une satire, Farazdaq dit :

أقول لنفسي إذ تغصّ بريقها ألا ليت شعري ما لها ولمالك؟

فسمع قولَه حائكٌ يَطْلَع من طرازه، فقال:

لها عنده أن يُرجِعَ اللهُ رِيقَها إليها وتَنْجُو من عظيم المهالك

فقال الفرزدق: هذا أشعر الناس ولَيعودَنّ مجنونًا يصيح الصبيان في أثره! فرأوه بعد ذلك مجنونًا يصيح الصبيان في أثره.

Je dis à mon âme quand elle s'étouffe avec sa salive[358] *:*
« Puissé-je savoir ce qui l'attend de la part de Mālik ! »
Un tisserand qui sortait de son atelier entendit ce qu'il avait dit, et répliqua :
Elle attend de lui qu'il fasse en sorte que Dieu lui rende sa salive
et qu'elle échappe à la ruine et à la perdition !
« Celui-là est le meilleur poète, dit Farazdaq, mais croyez-moi, il deviendra un de ces fous que les enfants suivent en criant. » Par la suite, ils le virent en effet

[357] *Ibid*., III, p. 152-153.
[358] S'étouffer avec sa salive (*iḏ yaġuṣṣu bi-rīqihi*) est une expression pour dire « quand les temps sont difficiles ».

devenir un fou que les enfants suivaient en criant.[359]

Il arrive d'ailleurs à plusieurs reprises à Farazdaq, pourtant reconnu comme l'un des plus grands poètes de l'époque islamique et des plus redoutés, d'être dépassé et battu par la répartie ou le talent ponctuel d'un quidam. Dans sa notice, on le voit ainsi fuir les railleries des femmes après que l'une d'elles lui eut asséné une réplique cinglante[360]. De même, il fuit un fou qui l'insulte et auquel il ne sait que répondre[361]. Ailleurs, satirisé par une femme qu'il a eu le malheur de négliger dans un banquet, il fuit encore, avant de lui répondre après avoir eu le temps de composer des vers[362] :

أخبرنا عبد الله بن مالك عن أبي حمزة الأنصاري قال: أخبرنا أبو زيد قال: قال أبو عبيدة:

انصرف الفرزدق من عند بعض الأمراء في غداة باردة، وأمر بجزور. فنُحِرت ثم قُسِّمَت، فأغفل امرأة من بني فُقيم نسيها، فرجزت به فقالت:

فَيْشَلَةٌ هَدْلَاءُ ذاتُ شِقْشِقِ مشـــرفـةُ اليـافوخِ والمحوَّقِ

مُـدمجَـةٌ ذاتُ حِفـافٍ أخلقِ نِيطَتْ بِحَقْوَيْ قَطِمٍ عَشَـنَّقِ

أَوْلَجْتُها في سَبَّةِ الفرزدقِ

قال أبو عبيدة: فبلغني أنه هرب منها، فدخل في بيت حمّاد بن الهيثم، ثم إن الفرزدق قال فيها بعد ذلك:

قتلـتُ قتيلاً لم يرَ النـاسُ مثلَـه أُقـلِّبُـهُ ذا تَـوْمَـتَينِ مُسَـــوَّرا

حَمَلْـتُ عَلَيـهِ حَمْلَتَيْنِ بِطَعْنَـةٍ فغَـادَرْتُه فوق الحَشَـــايَا مُكَوَّرا

تَرَى جُرحَه مِن بَعدِ مَا قَد طَعَنْتُه يَفوحُ كَمِثْلِ المِسْـكِ خَالَطَ عَنْبَرا

ومـا هو يوم الزَحْفِ بارَزَ قِرنَـه ولا هو وَلَّى يَومَ لَاقَى فَـأَدْبَرا

بَنِي دارِمٍ مَـا تَأمُرون بِشَـــاعِرٍ بَرودِ الثَّنَـايَا مـا يَزالُ مُزَعْفَرا

إذا ما هو اسـتلقى رأيت جِهازَهُ كمقطع عُنق الناب أسود أحمرا

[359] *KA*, XXI, p. 378.
[360] *Ibid*., XXI, p. 356-357.
[361] *Ibid*., p. 358.
[362] *Ibid*., p. 369.

وكيف أُهاجِي شـاعرًا رُمحُه اسـتُه أَعَـدَّ ليومِ الرَوعِ رَدْعًـا ومِجْمَرا

فقالت المرأة: ألا لا أرى الرجال يذكرون مني هذا. وعاهدت الله ألا تقول شعرا.

ʿAbdallah Ibn Mālik m'a rapporté ceci qu'il tenait d'Abū Ḥamza al-Anṣārī : Abū Zayd nous rapporta ceci : Abū ʿUbayda dit :

Par une matinée froide, alors que Farazdaq sortait de chez un émir, il ordonna qu'on immolât une bête. Elle fut égorgée puis découpée en morceaux, mais il oublia d'en distribuer à une femme des Banū Fuqaym à laquelle il n'avait pas fait attention, alors elle dit des vers de *rajaz* à son encontre :

Une longue verge, qui gargarise comme le chameau en rut,
au sommet protubérant et au gland turgescent,
Arrondie et solide, aux bords lisses,
accrochée entre les hanches d'un grand maigre furieux de rut,
Je l'ai planté dans l'anus de Farazdaq !

Abū ʿUbayda dit : Il m'a été rapporté qu'il fuit loin d'elle et se réfugia dans la maison de Ḥammād ibn al-Hayṯam. Par la suite, Farazdaq dit à propos de cette femme :

J'ai tué un adversaire comme les gens n'en avaient jamais vu :
j'ai abattu un ennemi portant perles et bracelets[363] *!*
De ma lance, par deux fois je l'ai chargé,
puis l'ai abandonné, abattu dans les coussins.
Tu peux voir sa blessure, après que je l'ai percé,
répandre un parfum de musc mêlé d'ambre gris[364]
Le jour du combat, il n'a pas relevé le défi de son rival,
il n'a pas fui non plus le jour de la bataille, et a été tué.
Banū Dārim ! que devons-nous faire d'un poète
à la salive fraîche et à la peau safranée
Et qui révèle, quand il s'allonge, un sexe
pareil à l'entaille noire et rouge au cou d'une chamelle ?
Comment satiriserais-je un poète dont la seule arme est entre ses cuisses,
et qui se prépare à la guerre en s'aspergeant de parfum et d'encens ?

« Puissent les hommes ne pas se souvenir de ce poème à mon sujet ! » se dit la femme. Et elle promit à Dieu de ne plus dire de poésie.

[363] C'est-à-dire une femme. Il va filer dans les vers suivants la métaphore de la bataille pour la fornication.
[364] Il joue sur le sens du verbe « *yafūhu* » qui signifie aussi bien « répandre du sang » que « répandre un parfum ».

Farazdaq remporte certes son « duel » poétique, car la femme renonce à la poésie et craint que la réponse outrageante du poète à son sujet reste dans les mémoires, mais la gloire qu'il en tire paraît bien mince.

Ces récits alimentent la représentation d'un monde centré autour de la poésie, ou plus généralement du beau langage, et où la poésie d'abord circulerait *sans cérémonie*, comme un mode et non une simple forme du langage ; et ensuite comme une puissance latente et susceptible d'apparaître dans les endroits ou chez les personnes les plus inattendues : tout le récit de la rencontre de Mutammim al-ʿAbdī avec la petite fille (*al-ǧuwayriyya*) est par exemple fondé sur ce thème[365].

Conclusion : La couture apparente

Peut-on donc parler d'un monde des *Aġānī* ? Pour nous aider à répondre enfin à cette question, examinons un dernier exemple, un exemple particulièrement parlant puisqu'il nous parle de poésie, dans un ouvrage où la poésie, croyons-nous, est centrale. Prenons donc le vers suivant, qui est aussi un cas limite :

تَلَقَّ ذُبابَ السيفِ عنّي فإنّني غُلامٌ إذا هُوجِيتُ لستُ بِشاعرِ[366]

Tiens, prends la lame de mon sabre ! Sache que
j'agis en homme et non en poète quand on me défie !

Excédé par le rôle du poète Ḥassān ibn Ṯābit lors d'un épisode de tension qui fit suite à l'expédition contre les Banū Muṣṭaliq (626), Ṣafwān ibn al-Muʿaṭṭal lui donna un coup de sabre et dit ce vers.

Ce vers unique (sur le mètre *ṭawīl*) figure dans deux récits de la notice de Ḥassān ibn Ṯābit, qui divergent sur la raison principale du geste de Ṣafwān. Le premier, tiré d'al-Ṭabarī[367], explique que Ṣafwān porta ce coup de sabre à Ḥassān en raison de la part que le poète prit à l'affaire dite « de la calomnie (*ifk*) »[368] contre ʿĀ'iša, et après avoir mis en doute dans un poème la sincérité des conversions à l'islam des Arabes de Muḍar. Le second récit, rapporté sous l'autorité d'al-Zuhrī[369], précise quant à lui que le poème en question, augmenté de six vers, a

[365] *Ibid*., XXII, p. 312-314.
[366] *KA*, IV, p. 157 et 160.
[367] Manfred Fleishhammer, *Die Quellen des Kitāb al-Aġānī*, Wiesbaden, Harrassovitz Verlag, 2004, p. 58.
[368] Sur cette affaire dirigée contre ʿĀ'iša, qui fut accusée d'avoir commis l'adultère avec Ṣafwān ibn al-Muʿaṭṭal, voir G. H. A. Juynboll, « Ṣafwān b. al-Muʿaṭṭal », *EI²*, Leiden, Brill.
[369] Ibn Šihāb al-Zuhrī.

été dit par Ḥassān suite à une altercation entre Émigrés et Anṣār[370], et que c'est lorsque Muḥammad s'en irrita à haute voix que Ṣafwān s'en fut donner son coup de sabre. Dans les deux cas, l'agression est consécutive à un poème de Ḥassān vilipendant l'opportunisme des Émigrés, et contenant des vers de *faḫr* défiant les récents convertis de Muḍar en général, et de Qurayš en particulier :

أرى الجَلَابِيبَ قَدْ عَزّوا وقَدْ كَثُروا وابنُ الفُرَيْعَةَ أمسى بَيْضةَ البَلَدِ [371]

Je vois que les parvenus sont devenus puissants et nombreux,
tandis qu'Ibn Furayʿa est maintenant délaissé, seul et sans secours !

« Je ne suis pas poète » (*lastu bi-šāʿir*), affirme donc, en poésie, l'auteur de ce vers de *faḫr*. Ce vers pourrait être le signe d'un livre où rien n'échappe à la poésie : en effet, qui donc n'est pas poète, dans cet ouvrage, dès lors que celui-là même qui se vante de n'être pas poète s'exprime encore en poésie ? Pourtant, ce vers n'est pas une invention d'al-Iṣfahānī ; de quel droit, donc, poser cette question à partir de ce vers, puisqu'il est relativement célèbre et circule ailleurs dans la littérature[372] ? Nous touchons ici au problème classique qui se pose à toute tentative de circonscrire un univers propre des *Aġānī*, à savoir que l'ouvrage est constitué d'une matière narrative et poétique qui lui préexiste. Si donc son originalité tient pour l'essentiel en la manière d'agencer ce matériau, attachons-nous à cet agencement.

Il faut remarquer tout d'abord qu'ici, le vers se répète et se reproduit comme un écho dans chacun des deux récits concurrents qui se proposent d'en rapporter les circonstances. Ces récits eux-mêmes prennent place dans une longue séquence consacrée à la crise qui conduisit Ḥassān à recevoir ce coup de sabre, avant d'en être dédommagé par le Prophète. Iṣfahānī ne consacre pas moins de dix *aḫbār* au récit de cette crise, soit près d'un tiers de la notice de Ḥassān. Le premier récit et le plus succinct est celui d'Aḥmad ibn ʿAbd al-ʿAzīz al-Ǧawharī[373] ; il est suivi par la version d'al-Ṭabarī, puis par le récit continu le plus complet de l'incident, et qui fait pour cette raison figure de récit principal, qui est une combinaison des versions d'al-Zuhrī et de Muṣʿab al-Zubayrī. Ces trois versions expliquent différemment les raisons qui poussèrent Ḥassān à dire le poème, mais dans les trois cas ces vers provoquent l'ire de Muḥammad. Le geste de Ṣafwān est commandé par le Prophète dans la première version, sur le modèle de la condamnation de Kaʿb ibn al-Ašraf, avec l'emploi de la formule *Man lī bi-fulān*

[370] KA, IV, p. 158-159.
[371] *KA*, IV, p. 156. (*cf*. p. 157 et 159).
[372] Voir Ibn Hišām, *Al-Sīra al-nabawiyya*, III, p. 211 ; Ibn al-Aṯīr, *Al-Kāmil fī l-tārīḫ*, II, p. 86 ; Al-Ḥāfiẓ al-Hayṯamī, *Maǧmaʿ al-zawāʾid wa-manbaʿ al-fawāʾid*, XVIII, p. 672 (n°15288).
[373] KA, IV, p. 154. Sur al-Ǧawharī, voir Manfred Fleischhammer, *Die Quellen des Kitāb al-Aġānī*, Wiesbaden, Harrassovitz Verlag, 2004, p. 32.

(Qui donc me débarrassera de *x* ?) ; chez Ṭabarī, c'est Ṣafwān qui va spontanément frapper Ḥassān de son sabre après avoir eu vent de ses vers, mais il sera excusé par le Prophète ; enfin, chez al-Zuhrī et al-Zubayrī, Ṣafwān prend l'initiative de châtier Ḥassān après avoir entendu le Prophète exprimer le déplaisir que lui causaient ces vers.

Si cet épisode de la biographie du poète retient à ce point l'intérêt du compilateur, ce n'est peut-être pas seulement qu'il correspond à un épisode connu et délicat de l'histoire des premiers musulmans, mais aussi qu'il fait la part belle à la poésie. Le récit de cette crise politique et morale, où se jouent la réputation de ʿĀ'iša et l'unité des premiers musulmans (Muhāǧirūn et Anṣār), prend ici l'allure d'une crise de la poésie. Tel qu'il est rapporté dans les *Aġānī*, cet épisode est traversé de bout en bout par la question de la sortie ou de la fin de la poésie.

أرى الجَلَابِيبَ قَدْ عَزّوا وقَدْ كَثُروا وابنُ الفُرَيْعَةَ أمسى بَيْضةَ البَلَدِ

Je vois que les parvenus sont devenus puissants et nombreux,
tandis qu'Ibn Furayʿa est maintenant délaissé, seul et sans secours !

Sur un ton crépusculaire, Ḥassān constate amèrement qu'avec l'arrivée massive des nouveaux convertis qui rejoignent le Prophète et qu'il déprécie en les appelant « jilbebs » (*ǧalābīb*)[374], sa situation est devenue précaire. Car il en va de son rôle, et de son rôle de poète. L'islam est sur le point de l'emporter, et plus les ennemis d'hier sont nombreux à épouser la cause du Prophète, moins ce dernier a besoin de lui, qui avait reçu la mission de répondre aux traits des Quraysites.

Ce premier vers du poème qui provoqua Ṣafwān à frapper le poète ne manque pas de perfidie. L'expression *bayḍat al-balad*, littéralement « l'œuf du pays », peut s'employer dans un sens péjoratif (*fī mawḍiʿ al-ḏamm*) et dans un sens mélioratif (*fī mawḍiʿ al-madḥ*). Au sens péjoratif, elle fait référence à l'œuf d'autruche ; cet animal est réputé abandonner son œuf au beau milieu du désert, sans même le pondre dans un trou mais sur un sol aplani (*udḥiyy, madḥā*). Il désigne alors une personne dont on ne se préoccupe pas (*lā yuʿbaʾu bi-hi*)[375], ou une personne sans défense, privée de tout parent et de tout secours, par analogie avec l'œuf d'autruche laissé à la merci du premier venu[376]. Au sens mélioratif, *bayḍat al-balad* désigne au contraire la

[374] L'éditeur signale en note que le terme de *ǧalābīb* est, d'après Abū ʿUbayd al-Bakrī dans *Al-Tanbīh ʿalā awhām Abī ʿAlī fī Amālīhi*, un sobriquet que les Hypocrites (*al-Munāfiqūn*), c'est-à-dire les musulmans non sincères, attribuent aux Émigrés ; et que, d'après le *Lisān*, le poète entendrait par là la lie du peuple (*suflat al-nās*). *KA*, IV, p. 157, n.1.
[375] Al-Maydānī, *op. cit.*, I, p. 269.
[376] *Ibid.* ; *cf.* al-Ṯaʿālibī, *Ṯimār al-qulūb*, Beyrouth, al-Maktabat al-ʿaṣriyya, 2007, p. 401-402.

personne la plus en vue, qui est l'objet de l'estime générale et dont on exécute les avis (*wāḥid al-balad allaḏī yuǧtamaʿu ilayhi wa-yuqbalu qawluhu*)[377].

Il est difficile de ne pas entendre l'ironie de l'expression dans la bouche de Ḥassān : s'il est devenu (*amsā*), au soir de l'aventure de l'islam et à la veille de sa victoire, « l'œuf du pays », c'est qu'un autre, au bout de ce cycle, est devenu « l'œuf du pays ». Si le poète est prétendument abandonné, négligé et délaissé, comme s'il ne pouvait plus compter sur le Prophète pour le protéger, c'est que le Prophète s'est renforcé, son autorité commençant à s'établir et à déborder la communauté première de ses partisans : les gens affluent pour écouter celui qui est devenu *bayḍat al-balad*, l'homme le plus important (*wāḥid al-balad*). Que l'afflux de nouveaux arrivants annonce la victoire prochaine de l'islam et menace donc le rôle de Ḥassān auprès du Prophète en annonçant la fin du recours nécessaire à la poésie, que l'élévation du Prophète entraîne symétriquement l'abaissement de Ḥassān, le montre l'affirmation du poète, dans le même poème, qu'il ne laissera pas Qurayš tranquille de sitôt, parlant des nouveaux convertis comme de musulmans suspects :

أمّا قريشٌ فإني لستُ تارِكَهُم حتى يُنِيبُوا الغَيَّاتِ بالرَشَدِ [378]

Quant à Qurayš, je ne les lâcherai pas,
tant qu'ils ne reviendront pas de leurs égarements, sur la bonne voie !

Du reste, le Prophète ne s'y trompe guère. Les trois versions nous signalent que le poème suscite sa colère (*aġḍabahu kalāmuhu*)[379] : l'obstination déclarée de Ḥassān à s'en prendre à Qurayš ne procède pas d'un sentiment religieux, mais de son orgueil froissé. Muḥammad y entend bel et bien de l'envie et de la jalousie : « Reproches-tu à mon peuple d'avoir été guidé par le Tout-Puissant vers l'islam ? » (*a-taʿību ʿalā qawmī an hadā-hum Allāh ʿazza wa-ǧalla li-l-islām*)[380], dit-il chez Ṭabarī. Plus explicite, il s'exclame, dans le récit principal d'al-Zuhrī et al-Zubayrī : « Tu m'envies la conversion de mon peuple ! » (*Nafista ʿalayya islām qawmī*)[381]. Ḥassān s'obstine là où il devrait cesser, il menace de redoubler ses traits au moment où il devrait les atténuer : la fin de la poésie menace. Bientôt, on n'aura plus besoin de lui.

Menacé par la sortie ou la fin de la poésie (de la poésie de combat dirigée contre les polythéistes de Qurayš), Ḥassān est blessé par la sortie de la poésie : par le coup de Ṣafwān, qui

[377] Al-Maydānī, *op. cit.*, I, p. 270 ; al-Ṯaʿālibī, *op. cit.*, p.401.
[378] *KA*, IV, p. 159.
[379] *Ibid.*, p.160.
[380] *Ibid.*, p.157.
[381] *Ibid.*, p.160.

signifie au poète qu'il ne s'en tient pas à la poésie quand il est provoqué. Le coup puis le vers de Ṣafwān :

تَلَقَّ ذُبابَ السيفِ عنّي فإنّني غُلامٌ إذا هُوجِيتُ لستُ بِشاعرِ

doivent en effet s'entendre comme une réponse aux vers d'autocélébration (*faḫr*) menaçants proférés par Ḥassān dans son poème[382] :

ما البَحْرُ حِينَ تَهُبُّ الرِيحُ شامِيَةً فَيَغْطَئِلُّ ويَرْمِي العَبْرَ بالزَبَدِ

يومًا بأَغلَبَ مِنّي حِينَ تُبصِرُني بالسَيف أَفرِي كَفَرْيِ العارِضِ البَرِدِ

Le fleuve qui, sous le vent soufflant du nord,
se déchaîne et fouette la berge de ses embruns,
Est toujours moins imposant que moi, quand tu me vois,
de mon sabre, distribuer des coups tranchants comme le blizzard !

Le vers de Ṣafwān se veut superfétatoire, pour illustrer la vanité de la poésie et la vantardise du poète : il vient en supplément du coup qu'il a bel et bien porté, pour humilier Ḥassān qui croyait pouvoir s'en tenir à un échange verbal, et dont les menaces d'agression physiques ne sont pas destinées à être exécutées. À cet égard, on peut supposer que la suite de la notice est commandée par la nécessité d'illustrer ce trait de caractère du poète, qui « dit ce qu'il ne fait pas », puisqu'il s'agit de dépeindre sa couardise (*ǧubn*)[383] et son incapacité physique à brandir un sabre : un récit nous apprend que Ḥassān avait en effet le tendon du bras sectionné et ne pouvait porter de coup (*kāna akḥal Ḥassān qad quṭiʿa fa-lam yakun yaḍribu bi-yadihi*)[384].

Par ailleurs, le vers de Ṣafwān laisse également entendre une limite de la poésie, limite qui la met paradoxalement en contact avec l'autre ou l'extérieur de la poésie. « Je ne suis pas poète », affirme-t-il, mais à une condition ou dans une circonstance : *iḏā hūǧītu* (ce que nous avons traduit par commodité : « lorsque je suis insulté »). Précisément, *hāǧā yuhāǧī fulānan* signifie « rivaliser d'invectives avec quelqu'un » : il s'agit de se mesurer avec quelqu'un par *hiǧā'* interposé. Le choix du terme renvoie spécifiquement à une mise au défi poétique, qui émane donc nécessairement d'un poète (ou d'un locuteur capable de *hiǧā'*), qui pense trouver face à lui un autre poète. Or, dit Ṣafwān, celui qui chercherait à se mesurer à moi dans un tournoi d'insultes et qui me provoquerait à un duel de satire (*tahāǧī, muhāǧāt*) ne trouverait pas chez

[382] *Ibid*., p. 157 ; *cf*. p.159.
[383] *Ibid*., p. 164-167 (voir en particulier l'épisode bien connu lors duquel il laisse une femme tuer un Juif à sa place à la bataille d'al-Ḫandaq, et celui où le Prophète, connaissant sa lâcheté, rit en l'entendant vanter ses qualités guerrières).
[384] *Ibid*., p. 166.

moi un poète ou un satiriste, mais un jeune homme prompt à l'action (*ġulām*). S'il y a bien une circonstance où je ne suis pas poète, dit-il, c'est quand on me défie par le *hiǧā'*. Telle mise en garde à rebours de l'action, au-delà de sa dimension ironique et railleuse, peut s'entendre ici comme la leçon du coup porté, leçon portant sur une limite de la poésie : il y a un danger pour le poète à s'en prendre, en poésie, à « ceux qui ne sont pas poètes », à ceux qui n'entendront pas dans le *hiǧā'* un défi conventionnel, mais une simple insulte ouvrant à toutes les possibilités concrètes de répondre à l'insulte. Cette limite de la poésie qui sous-entend qu'il faut un poète, une oreille de poète, pour ne pas entendre une simple insulte dans une satire, signifie du même coup le danger que court toujours la poésie de tomber dans l'oreille de celui qui la prendra au sérieux. La poésie vit de la convention, pour la dépasser, pour être prise au sérieux et produire un effet (c'est à ce titre que le Prophète enjoint à Ḥassān de répondre aux Quraysites, et il faut bien aussi qu'il prenne la poésie au sérieux pour prendre ombrage du poème de Ḥassān) ; et quand elle la dépasse, elle court un risque mortel, deux fois mortel : elle expose premièrement le poète à la mort, et deuxièmement elle risque de se dissoudre dans le continuum du langage habituel, en l'occurrence de se confondre avec l'insulte ordinaire (c'est ici le cas du *hiǧā'* appelant une vengeance physique, mais cela peut être dit de tous les poèmes provoquant des conséquences concrètes, qui sont innombrables dans les *Aġānī* et plus généralement dans les *aḫbār al-šuʿarā'*).

Enfin, Ḥassān menacé de la fin de la poésie, blessé par la sortie de la poésie, se rachète par la poésie. Blessé par Ṣafwān, il se fait conduire auprès du Prophète qui lui reproche toujours ses vers envieux. Dans le récit principal, Ḥassān se fait porter auprès du Prophète sur une civière. Par deux fois, le Prophète refuse de lui parler et se détourne de lui (*aʿraḍa ʿanhu*)[385]. La troisième fois, Ḥassān se fait porter devant lui malgré les récriminations de ses compagnons qui ne veulent pas importuner davantage Muḥammad, et lui rappelle ses vers[386] :

هَجَوْتَ محمّدًا فأَجَبْتُ عنه وعنـد الله في ذاكَ الجَزاءُ

فـإنّ أبي ووالِـدَه وعِرْضِـي لِـعِـرْضِ محـمـدٍ وِقـاءُ

Tu as satirisé Muḥammad, j'ai répondu à sa place,
et cela me vaudra la récompense de Dieu,
Car mon père, son père, et mon honneur
sont, pour l'honneur de Muḥammad, une protection.

[385] *Ibid.*, p. 161.
[386] *Ibid.*

Enfin cette crise de la poésie s'achève sur une multiplication de la poésie : deux *ḫabar*-s nous apprennent qu'en dédommagement du coup reçu, Muḥammad offre à Ḥassān la sœur de Māriya la Copte, Sīrīn, qui lui donnera ʿAbd al-Raḥmān[387], lequel enfantera à son tour un poète, Saʿīd ibn ʿAbd al-Raḥmān, dont les *Aġānī* nous rapportent également l'histoire[388].

Pour résumer : pourquoi peut-on dire que le vers de Ṣafwān ibn al-Muʿaṭṭal, dans les *Aġānī*, pèse peut-être davantage que dans ses autres occurrences dans la littérature, ou du moins « change de poids », pour parler comme Julien Gracq ? D'abord parce qu'*il y est répété* deux fois à quelques lignes d'intervalle. Comme l'a montré Kilpatrick, la répétition d'un vers, d'un récit ou d'une section de texte n'est généralement pas gratuite. Ensuite, parce qu'*il y est question du poète*, dans un ouvrage consacré pour l'essentiel à la biographie des poètes. Il retiendra naturellement davantage l'attention du lecteur : la poésie nous parle ici du poète et, plus propre encore à éveiller l'attention, elle nous parle du poète *que ne serait pas* le locuteur de ce vers de poésie. Troisièmement, pris dans la masse des *Aġānī, il fait écho à de nombreuses situations analogues* où la poésie est prise au sérieux et entraîne des conséquences concrètes. Enfin, il s'intègre à une séquence particulière, qui fait référence à un événement politique et moral, mais qu'il nous donne à voir principalement sous l'allure d'une crise de la poésie.

L'incident de la calomnie nous est ici raconté comme du point de vue des coulisses de l'histoire traditionnelle – c'est-à-dire d'un autre point de vue, mais qui ne lui est pas étranger. Ce phénomène a été relevé par Hilary Kilpatrick, par exemple dans son analyse du traitement de la figure récurrente du calife al-Manṣūr dans les *Aġānī*[389] en se focalisant sur son activité de mécénat et sur ses rapports avec les poètes et les chanteurs, tout en passant sous silence des pans entiers de son histoire personnelle qui intéressent d'ordinaire les historiographes.

L'histoire traditionnelle connue des lecteurs paraît en somme, dans le *Kitāb al-Aġānī*, retournée comme un gant qui laisse apparaître sa couture – et cette couture serait la poésie.

L'usage quasi général de la poésie dans la littérature arabe classique, et singulièrement dans les ouvrages d'histoire, ne laisse pas d'interroger les chercheurs. Nul, peut-être, n'a posé la question plus nettement qu'Abdesselam Cheddadi, qui s'interroge sur ce que l'usage que les historiens arabes médiévaux font de la poésie nous apprend de leur conception de l'histoire[390].

---

[387] *KA*, XV, p. 111 *sqq*.
[388] *Ibid*., VIII, p. 269 *sqq*.
[389] Hilary Kilpatrick, *op. cit*., p. 244.
[390] Abdesselam Cheddadi, *Les Arabes et l'appropriation de l'histoire, émergence et premiers développements de l'historiographie musulmane jusqu'au IIe/VIIIe siècle*, Arles, Sindbad, Actes Sud, 2004, p. 294-296 et p. 311.

Parlant du *Waqʿat siffīn* de Naṣr ibn Muzāḥim al-Minqarī (m. 827-8), Abdesselam Cheddadi note avec humour que l'ouvrage présente « des dehors assez peu engageants : (…) pléthore de vers »[391], et il compte la poésie au nombre des « apparents excès » du livre[392]. Dans sa conclusion, parlant de l'historiographie arabe médiévale, il écrit : « l'usage pléthorique des vers dans la partie la plus ancienne de sa production (…) dresse entre elle et nous *une barrière d'étrangeté* »[393] (nous soulignons). Qu'est-ce donc, en effet, qui poussent les historiens médiévaux à sacrifier si volontiers et si massivement à cette poésie ? Qu'est donc pour les lettrés médiévaux cette poésie à laquelle ils n'hésitaient pas à recourir comme à une preuve, paraissant par là lui accorder un crédit invraisemblable et suspect à nos yeux contemporains ?

Nul doute que les attributs déterminants de la poésie que nous avons tâché de cerner ici traversent toute la littérature : Iṣfahānī ne les inventent pas, mais il les rend d'autant plus visibles et saillants dans la masse narrative qui les illustre. Et si Iṣfahānī, qu'il l'ait voulu ou non, a pu recomposer un panorama de l'histoire et de la culture des premiers siècles de la civilisation arabo-musulmane médiévale en suivant le fil de la poésie, cela dit la place centrale qu'elle occupait, dès avant le livre, dans l'imaginaire des lettrés. Nous donc aurions affaire, en lisant les *Aġānī*, moins à un monde de l'œuvre qu'à *l'œuvre d'un monde*.

[391] *Ibid*., p. 279.
[392] *Ibid*. p. 281.
[393] *Ibid*. p. 303.

III

Šukr al-kāfir :
La notice de Ḥassān et Ǧabala ibn al-Ayham

L'historiographie arabo-musulmane médiévale divise l'histoire en deux grandes périodes : la Ǧāhiliyya et l'Islām. Cette division est à la fois historiographique, socio-politique, religieuse et morale. Division historiographique, parce qu'elle détermine l'écriture et la représentation de l'histoire : le temps d'avant l'islam est supposé conduire à la révélation du Coran, et le temps d'après la révélation se déroule dans un horizon politico-religieux qu'elle prétend régler (en droit, sinon en fait) et dans une perspective eschatologique qu'elle annonce. Division socio-politique, car la fondation d'un empire arabo-islamique entraîne, dans la péninsule arabe comme dans les territoires conquis, des transformations profondes de l'ordre social et politique antérieur (par exemple des classes dirigeantes et de l'élite savante). Division religieuse et morale, enfin, puisque le système de valeurs attaché à l'islam (ordonné par lui ou dérivé de lui) est appelé à supplanter les systèmes de valeurs concurrents.

Ǧāhiliyya et Islām désignent donc en arabe deux périodes historiques, l'une où la religion musulmane n'existe pas encore – sinon de manière latente et par anticipation (par ex. avec les figures de *ḥunafā'* célèbres) –, l'autre où elle est révélée et instituée. La traduction française courante de Ǧāhiliyya par « période de l'ignorance » (ignorance de Dieu ou de l'islam) ne rend pas vraiment compte de ses connotations en arabe. Le terme de Ǧāhiliyya est dérivé du terme de *ǧahl* qui peut signifier « ignorance » (par opposition à *ʿilm*, « savoir, connaissance »), mais aussi « brutalité, emportement » (par opposition à *ḥilm* « longanimité, capacité à ne pas s'emporter inconsidérément »). L'opposition *ǧahl / ḥilm* et *ǧāhil / ḥalīm* est un couple oppositionnel d'une importance capitale, non seulement dans la littérature religieuse,

mais dans l'éthique arabo-musulmane et dans les textes classiques de façon générale. Comme nous allons le voir dans le texte qui va nous retenir, la Ǧāhiliyya est surtout représentée comme l'époque de la brutalité et de la loi du plus fort, à laquelle la religion musulmane met fin en imposant une loi d'un ordre supérieur. Ainsi, ʿAmr ibn Hišām, surnommé Abū l-Ḥakam, l'un des principaux chefs mecquois opposés à Muḥammad, reçoit-il par dérision le surnom d'Abū Ǧahl du fait de sa brutalité et de son incapacité à maîtriser sa colère : croisant par exemple Muḥammad aux abords du sanctuaire de la Mecque, il le moleste et l'insulte[394] ; ailleurs, il gifle Asmā' bint Abī Bakr[395].

La représentation de la Ǧāhiliyya dans la littérature arabe classique est tributaire d'un double jugement dépréciatif et appréciatif : elle est déconsidérée d'une part comme l'époque du paganisme et de la force brute, des guerres tribales vaines et de l'ignorance de l'islam ; mais elle est aussi considérée d'autre part comme l'époque de l'éloquence naturelle et de la *faṣāḥa*, la maîtrise innée de la langue arabe pure appelée plus tard *fuṣḥā*, dont les Bédouins, qui vivent à l'écart des centres urbains de l'empire musulman, sont vus comme les dépositaires. Les grammairiens et les philologues tirent leurs exemples de la poésie préislamique recueillie auprès d'informateurs bédouins. Les discours célèbres (*ḫuṭab*), les proverbes (*amṯāl*), les « Jours des Arabes » (*Ayyām al-ʿArab*, récits des combats et batailles célèbres) sont recueillis et compilés, agrémentés parfois des récits qui en éclaircissent les circonstances de façon plus ou moins romancée. Le rapport des lettrés à la Ǧāhiliyya se manifeste dans nos textes par certains éléments narratifs et thématiques archétypaux, par exemple la figure du *ḥanīf*, adepte du monothéisme originel dans la tradition islamique[396], qui parle aux animaux et pressent l'arrivée de l'islam (comme Quss ibn Sāʿida et Umayya ibn Abī l-Salt), ou la figure du guerrier déterminé à honorer un serment quoi qu'il en coûte (serment de vengeance chez al-Šanfarā ou Imru' l-Qays, serment de fidélité avec al-Samaw'al), ou encore la figure du *kāhin* (devin) délivrant ses oracles en *saǧʿ* (prose rimée) et adoré comme un dieu vivant par sa tribu (objet d'une foi dévoyée, naïve et infantile), ou celle de l'enfant naturellement éloquent, ou le fait que les personnages préislamiques d'un récit, chefs puissants ou simples pâtres, sont capables de s'exprimer spontanément en poésie ou d'improviser d'éloquents discours.

[394] Ibn Hišām, *Al-Sīra l-nabawiyya*, Beyrouth, Dār Ṣādir, 2010, I, p. 215.
[395] *Ibid.*, II, 80.
[396] William Montgomery Watt, « Ḥanīf », *EI²*, Brill.

Ce rapport complexe de l'Islām à la Ǧāhiliyya paraît être le thème central de la notice qu'Iṣfahānī consacre, dans le *Kitāb al-Aġānī*, au rapport de Ḥassān ibn Ṯābit à Ǧabala ibn al-Ayham, le dernier roi ghassanide[397].

Membre de la dynastie jafnide (*āl Ǧafna*), dont sont issue la plupart des rois ghassanides, Ǧabala ibn al-Ayham participe à la bataille de Yarmouk (636), où il combat contre les musulmans. Après 636, les récits divergent et l'histoire perd sa trace. Certains récits rapportent qu'il se serait converti à l'islam sous le règne de ʿUmar avant d'apostasier et de fuir à Constantinople, où il aurait passé le reste de son âge dans le luxe et l'opulence, assombri par la nostalgie et le regret des jours anciens. À un messager du calife ʿUmar (ou de Muʿāwiya, selon les versions) qui l'y aurait rencontré par la suite et qui l'aurait exhorté en vain de rallier l'islam, le vieux roi déchu aurait confié une récompense à remettre à Ḥassān ibn Ṯābit, pour honorer la promesse qu'il avait faite au poète de renouveler chaque année la récompense d'un panégyrique qu'il lui avait adressé dans la Ǧāhiliyya.

L'intérêt qu'al-Iṣfahānī porte à ce souvenir que Ǧabala laisse dans l'histoire, au point de lui réserver une notice à part, tranche avec le désintérêt que lui porte les historiens, à en juger par le traitement extrêmement allusif et elliptique qu'ils lui réservent[398]. Cet intérêt singulier du compilateur du *Kitāb al-Aġānī* est justifié d'abord par l'admiration d'Isḥāq al-Mawṣilī, figure tutélaire de l'ouvrage d'al-Iṣfahānī, pour la chanson d'introduction, admiration qui vient confirmer son propre jugement[399]. Par ailleurs, il faut noter que la notice n'est pas consacrée à la biographie de Ǧabala, mais bien aux circonstances et aux récits liés à cette chanson d'introduction. Le sujet de la notice est moins le personnage de Ǧabala que la relation qui unit Ḥassān et Ǧabala. La notice s'achève d'ailleurs par le récit d'une visite de Ḥassān au grand-père de Ǧabala, le roi ghassanide al-Ḥāriṯ ibn Abī Šamir[400]. Aussi, cette notice peut être considérée comme l'une des trois notices du *Kitāb al-Aġānī* consacrées à la figure de Ḥassān ibn Ṯābit, avec sa notice biographique d'une part[401], qui introduit le récit de la bataille de Badr, et avec la notice de ʿAzza al-Maylā' d'autre part[402], qui traite fort peu de ʿAzza mais tourne essentiellement autour de l'émotion éprouvée par Ḥassān, dans son grand âge, en entendant ses

[397] Abū l-Faraǧ al-Iṣfahānī, *Kitāb al-Aġānī*, Le Caire, al-Hay'a l-miṣriyya l-ʿāmma li-l-kutub, 2010, XV, p.154-172. (Désormais : « *KA* »).
[398] *Cf*. Balāḏurī, *Futūḥ al-buldān*, Beyrouth, Dār al-fikr, 1996, p.185 ; *id*., *Ǧumal min ansāb al-ašrāf*, Beyrouth, Dār al-fikr, 1996, III, p.280-281 ; al-Ṭabarī, *Tārīḫ al-rusul wa-l-muluk*, Le Caire, Dār al-Maʿārif, 1967-1977, III, p.378 et 570 ; al-Masʿūdī, *Murūǧ al-ḏahab*, Beyrouth, Dār Ṣādir, 2010, II, p.7-8.
[399] *Ibid*., XV, p. 155.
[400] Ibid., XV, p. 170.
[401] *Ibid*., IV, p. 133-170.
[402] *Ibid*., XVII, p. 162-177.

vers de jeunesse chantés par la chanteuse[403]. Or ces trois notices nous montrent Ḥassān porter un regard nostalgique sur une jeunesse dont le regret ne peut être anodin, dès lors qu'elle correspond, dans son cas, à la Ǧāhiliyya : époque non seulement révolue mais abolie, et à l'abolition de laquelle le poète lui-même aura participé. L'intérêt d'Iṣfahānī pour la figure de Ǧabala et ce que nous en dirons ici peut donc servir, plus largement, à cerner la signification particulièrement originale qu'il donne à la figure de Ḥassān ibn Ṯābit.

La notice des *Aġānī*, composée d'une dizaine de *ḫabar*-s, nous conserve les récits les plus détaillés afférents au personnage de Ǧabala ibn al-Ayham. Elle est introduite par une chanson composée par Ḥunayn al-Ḥīrī (m.728)[404], sur des vers de Ḥassān ibn Ṯābit tirés d'un éloge que le futur « poète du Prophète » adressa à Ǧabala ibn al-Ayham ou à un autre roi ghassanide dans la Ǧāhiliyya. La notice peut se diviser en trois grandes étapes :

1) L'éloge du roi ghassanide et la promesse d'une récompense annuelle : Ḥassān est introduit auprès de Ǧabala ibn al-Ayham, aux côtés de qui se tiennent al-Nābiġa al-Ḏubyānī et ʿAlqama ibn ʿAbada. Mis en concurrence avec les deux intimidants poètes préislamiques, Ḥassān loue Ǧabala dans un panégyrique si remarquable que le Ghassanide lui promet de renouveler chaque année la même récompense. Ce premier récit est suivi d'une version différente et plus détaillée d'Abū ʿAmr al-Šaybānī, selon lequel la scène ne se déroule pas chez Ǧabala mais chez son oncle, ʿAmr ibn al-Ḥāriṯ al-Aʿraǧ, et s'achève par la même promesse de renouveler chaque année la récompense.

2) La conversion puis l'apostasie : Ǧabala vient trouver le calife ʿUmar en grande pompe, dans un splendide équipage, accompagné de ses guerriers, et tous se convertissent à l'islam. Mais lorsque le calife cherche à appliquer au roi ghassanide la loi du talion (*qiṣāṣ*), suite à la blessure infligée injustement à un quidam, Ǧabala apostasie et s'enfuit à Constantinople, révolté à l'idée de se soumettre à l'idéal égalitaire de l'islam qui imposerait de faire droit aux récriminations d'un homme du vulgaire (*sūqa*) contre un puissant (*malik*).

3) L'entretien avec le messager du calife à Constantinople : un messager envoyé par le calife ʿUmar à Héraclius rencontre Ǧabala dans son palais, et s'entretient longuement avec le roi déchu, manifestement nostalgique du Cham, et qui renonce à revenir à l'islam bien qu'il regrette son apostasie. Avant de le renvoyer, Ǧabala confie au messager une somme d'argent et des vêtements de brocart à l'intention de Ḥassān ibn Ṯābit, pour honorer la promesse de récompense qu'il lui avait faite dans l'antéislam, et c'est avec bonheur que le poète reçoit le

[403] Hilary Kilpatrick, *Making the Great Book of songs*, Londres, Routledge Curzon, 2003, p. 202-204.
[404] Chanteur et poète de l'époque omeyyade connu pour ses compositions inspirées du patrimoine poétique lié au royaume lakhmide. *KA*, II, p. 341-357.

présent de celui qu'il appelle son ami (*ḫalīl*) et qu'il loue à nouveau malgré les remontrances d'un compagnon de ʿUmar.

Telle est la trame de l'histoire de Ǧabala dont nous trouvons les traces éparses dans la littérature historiographique, et que la notice des *Aġānī* reconstitue dans un ordre globalement chronologique, à partir d'un récit principal, rapporté sans *isnād* sous l'autorité d'Abū ʿAmr al-Šaybānī (m.828)[405], entrecoupé par des citations de récits concurrents ou des mentions de versions plus ou moins identiques.

Nous concentrerons notre attention sur le récit d'al-Šaybānī, dont al-Iṣfahānī fait le récit de référence, pour montrer que le double rapport de rejet et d'admiration des lettrés musulmans vis-à-vis de la Ǧāhiliyya se manifeste ici séparément dans ces deux figures majeures des débuts de l'islam – le calife ʿUmar et le poète Ḥassān ibn Ṯābit – et dans le jugement qu'ils portent sur Ǧabala, véritable incarnation de ce « temps premier » (*al-zamān al-awwal*)[406] chanté par Ḥassān dans son panégyrique, époque non seulement passée mais abolie, où l'Islām reconnaît à la fois son contraire – son ennemi – et son origine.

1. Une relecture apologétique du passé : la mise en scène de la rupture Ǧāhiliyya / Islām.

Le texte, marqué par un ton apologétique, réinterprète à l'avantage de l'Islam un épisode historique du début des conquêtes, dont les chroniques historiques se font l'écho : la fuite de Ǧabala à la cour d'Héraclius après son apostasie. Ce texte est avant tout le récit et la mise en scène d'une rupture : à travers la rupture de Ǧabala avec ʿUmar et la communauté musulmane, on nous donne à voir la rupture entre Islām et Ǧāhiliyya, nous seulement comme deux époques, mais deux ordres moraux étrangers l'un à l'autre.

Les deux éthos

En effet, la confrontation entre ʿUmar et Ǧabala est l'occasion d'une confrontation entre deux éthiques, l'éthique musulmane et l'éthique préislamique, pour souligner leur opposition fondamentale.

---

[405] Manfred Fleischhammer note que les récits qu'al-Iṣfahānī rapporte du philologue Isḥāq ibn Mirār Abū ʿAmr al-Šaybānī dans le *Kitāb al-Aġānī* omettent souvent l'*isnād* qui devrait le relier à lui ; voir Manfred Fleischhammer, *Die Quellen des Kitāb al-Aġānī*, Wiesbaden, Harrassovitz Verlag, 2004, p.91.
[406] *KA*, XV, p.157.

ثم أراد عمرُ الحجّ فخرج معه جَبَلةُ، فبَينَا هو يطوف بالبيت، وكان مشهورًا بالموسم، إذ وَطِئَ إزارَهُ رجلٌ من بني فَزارة فانحَلَّ، فرفع جبلةُ يدَه فهَشَمَ أنفَ الفزاريّ، فاستَعْدَى عليه عمرَ رِضوانُ اللهِ عليه.

Puis ʿUmar voulut faire le pèlerinage, et Ǧabala l'accompagna. Comme il tournait autour de la Maison, célèbre pour la foire qui s'y tenait, un homme de Fazāra marcha sur son vêtement qui se détacha. Ǧabala lui cassa aussitôt le nez d'un coup de poing. L'homme se plaignit à ʿUmar – que Dieu l'agrée.

À l'origine de l'apostasie de Ǧabala, un incident anodin ; alors qu'il accomplit la circumambulation (*ṭawāf*) autour de la Kaʿba (*al-bayt*), un homme marche sur son *izār* (pagne long), qui se détache (*inḥalla*). En réponse, Ǧabala casse le nez du malheureux (*hašama anfa-hu*), qui s'estime lésé et en appelle à ʿUmar. Ici, plusieurs points doivent être notés. Premièrement, le signe le plus évident du ton apologétique du récit, et plus généralement de la littérature arabe classique, est l'emploi des eulogies : *raḍiya llāhu ʿan-hu* ou *riḍwān Allāh ʿalay-hi* (que Dieu soit satisfait de lui, que Dieu l'agrée), formule associée aux califes dits « bien-guidés » (*rāšidūn*) et à certains compagnons du Prophète ; ou *ṣallā llāhu ʿalay-hi wa-sallam* (que Dieu le bénisse et lui accorde le salut), eulogie réservée au Prophète Muḥammad, qui jouera un rôle significatif dans la suite du texte. Deuxièmement, le trait de caractère déterminant de Ǧabala, et qui déterminera son destin, est la brutalité et la propension à la colère : il ne connaît plus rien que sa colère quand il s'agit de laver le moindre outrage. Enfin, le pagne qui se détache, ou plus littéralement qui se dénoue (*inḥalla*), préfigure la suite du récit et peut être lu comme une métaphore de la conversion du roi ghassanide à l'islam : à la première difficulté, au premier incident, au premier faux pas, le pagne tombe – comme le masque ; et nous verrons en effet que la conversion (*islām*) était superficielle et fondée sur un malentendu.

Le dialogue qui suit entre ʿUmar et Ǧabala est émaillé d'allusions que le lecteur était supposé reconnaître.

فبعث إلى جبلة فأتاه فقال: ما هذا؟ قال: نعم يا أمير المؤمنين، إنه تعمّد حَلَّ إزاري ولولا حُرمةُ الكعبة لَضربتُ بين عينَيهِ بالسيف! فقال عمر: قد أقررتَ، فإمّا أن رَضِيَ الرجل وإمّا أن أُقِيدَه منك.

[ʿUmar] fit donc venir Ǧabala et lui demanda :

— C'est toi qui as fait ça ?

— Oui, commandeur des croyants, il a fait exprès de faire tomber mon vêtement, et n'eût été le respect dû à la Kaʿba, je l'aurais frappé d'un coup de sabre entre les yeux !

— Tu reconnais donc les faits. De deux choses l'une : soit l'homme te pardonne, soit je lui rends justice.

ʿUmar est appelé à juger de Ǧabala, qui s'est fait justice lui-même : le calife juge et doit faire justice de la manière dont Ǧabala a jugé et s'est fait justice. C'est en quelque sorte la justice de la Ǧāhiliyya qui paraît devant la justice de l'Islām. Ǧabala suppose sans raison que l'homme l'a fait exprès (*taʿamadda ḥall al-izār*), sa colère ne demande pas de raisons. De plus, il se rend justice immédiatement, sans délai et sans égard pour la sacralité du lieu. La punition (casser le nez de l'homme, *hašm al-anf*) est non seulement scandaleuse mais excessive, et pourtant Ǧabala se trouve encore magnanime, s'étant interdit de lui donner un coup de sabre – manière cocasse d'illustrer l'orgueil préislamique tatillon et l'aveuglement du roi vis-à-vis de la sacralité du lieu, bel et bien enfreinte par le coup de poing. C'est là un signe de sa brutalité : la brutalité qu'est le coup de poing immérité est, aux yeux du roi, un dédommagement juste et magnanime. ʿUmar au contraire pose des questions et attend de constater l'aveu ou la reconnaissance (*iqrār*) des faits pour en tirer une conséquence. Le ton du calife, tout au long du passage, est froid et constatif : il ne juge pas sous le coup de l'émotion et dans la précipitation. De plus, il laisse encore la possibilité à Ǧabala de s'éviter le châtiment s'il se concilie le plaignant – c'est-à-dire s'il le dédommage matériellement. Surtout, ce n'est pas le calife qui décide lui-même du châtiment à appliquer ; il se réfère à la prescription divine, qui vaut comme une loi commune (rendre la justice n'est pas pour ʿUmar une affaire personnelle).

قال جَبَلة: ماذا تصنع بي؟ قال: آمُرُ بِهَشْمِ أنفِك كما فعلتَ. قال: وكيف ذاك يا أمير المؤمنين وهو سوقةٌ وأنا ملك؟ قال: إنّ الإسلام جَمَعَك وإيّاهُ، فلستَ تَفضُلُه بشيءٍ إلا بالتُقَى والعافية. قال جبلة: قد ظننتُ يا أمير المؤمنين أَنّي أكون في الإسلام أعزَّ مِنّي في الجاهِلية. قال عمر: دَعْ عَنْكَ هذا فإنَّك إن لم تُرْضِ الرجلَ أَقَدْتُهُ منك.[407]

— Et que me feras-tu ? demanda Ǧabala.

— J'ordonnerai qu'on te casse le nez, comme tu l'as fait.

— Comment ! alors que c'est un vilain et que je suis un roi ?

— Vous êtes tous deux réunis dans l'islam, tu ne peux te prévaloir sur lui que de ta piété ou de ta droiture.

[407] *KA*, XV, p. 162.

— Je croyais, commandeur des croyants, qu'après être entré dans l'islam, je serais plus puissant qu'avant !

— En voilà assez, dit ʿUmar. Si tu ne peux te concilier cet homme, je devrai le venger de toi.

Cet échange a une portée exemplaire dans la mesure où l'éthique musulmane, idéalisée et ramenée à quelques principes simples très répandus dans la littérature classique comme arguments et traits distinctifs de l'islam, s'oppose point par point à une éthique préislamique essentialisée et incarnée par le roi ghassanide. En ordonnant de casser le nez de Ǧabala « comme il l'a fait », ʿUmar fait référence à la loi du talion (*qiṣāṣ*) ; tous les lecteurs avaient en effet à l'esprit la fameuse prescription :

وَلَكُم فِي القِصاصِ حَيَاةٌ[408]

« Dans la loi du talion, il y a pour vous une [chance de] survie. »[409].

De plus, en répliquant à Ǧabala qu'il est un justiciable comme les autres, qu'il ne peut se prévaloir sur un autre musulman que par la foi, la piété et la droiture (par opposition à la force, la naissance ou la richesse par exemple) et qu'il ne peut en aucun cas se soustraire à la loi commune, ʿUmar se fait l'écho d'un idéal égalitariste de l'islam souvent invoqué ou discuté dans la littérature classique, notamment en rapport avec les querelles nées de la conversion de peuples non-Arabes à l'islam et leur revendication d'un statut équivalent à celui des Arabes[410]. On reconnaît donc une référence à plusieurs citations fréquemment convoquées en la matière, par exemple le verset :

إِنَّ أَكرَمَكُم عِندَ اللهِ أَتْقَاكُم[411]

« Le plus noble d'entre vous auprès de Dieu est le plus pieux. »[412].

Ou encore le *ḥadīṯ* :

النَاسُ سَوَاءٌ كَأَسْنَانِ المُشْطِ[413]

« Tous sont égaux comme les dents du peigne. »

---

[408] Cor, 1 (*al-Baqara*), 179.
[409] Hamza Boubakeur (trad.), *Le Coran*, Paris, Fayard, 1979.
[410] Susanne Enderwitz, « al-Shuʿūbiyya », *EI²*, Brill.
[411] Cor, 49 (*al-Ḥuǧurāt*), 13.
[412] Hamza Boubakeur (trad.), *Op. cit*.
[413] Jugé faible voire apocryphe depuis le XIVe siècle, il est rapporté comme proverbe par exemple chez al-Maydānī, *Maǧmaʿ al-amṯāl*, Beyrouth, Dār Ṣādir, 2002, II, p.125 ; al-Qālī, *Kitāb al-Amālī*, Le Caire, al-Hay'a al-miṣriyya li-l-ṭibāʿa wa-l-našr, 1975, II, p. 245. On le trouve cité comme *ḥadīṯ* chez al-Ǧāḥiẓ, *Al-Bayān wa-l-tabyīn*, Beyrouth, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, 2009, II, p. 12 ; Abū Hilāl al-ʿAskarī, *Ǧamharat al-amṯāl*, Beyrouth, Dār al-Ǧīl, 1988, I, p. 522-523 ; Ibn Ḥaǧar al-ʿAsqalānī, *Līsān al-Mīzān*, Beyrouth, Maktabat al-maṭbūʿāt al-islāmiyya, 2002, II, p. 330.

L'éthique musulmane se manifeste ici comme une justice arithmétique, qui vise à l'équité la plus stricte : la loi doit s'appliquer de la même façon à tous les croyants – la puissance, la gloire ou la richesse personnelles ne doivent pas permettre de s'y soustraire. Par contraste, Ǧabala incarne une éthique préislamique qui peut se résumer à la loi du plus fort : le roi (*malik*) ne peut pas être jugé sur le même plan qu'un sujet, un homme du vulgaire (*sūqa*). Il laisse de plus entendre la motivation toute « ǧāhilite » de sa conversion à l'islam : il croyait être ainsi plus puissant (*aʿazz*), c'est-à-dire augmenter sa puissance personnelle de sorte à être encore plus fort et intouchable (*ʿazīz*).

Le motif du nez cassé (*hašm al-anf*) n'est pas indifférent : il fait écho d'abord à l'expression *ǧadʿ al-anf*, littéralement : « couper le nez de quelqu'un », ce qui signifie l'« humilier », non pas au sens faible de se moquer de quelqu'un, mais au sens de le soumettre, de le forcer à en rabattre, en somme de l'abaisser. C'est ce que fait Ǧabala avec son coup de poing ; il venge l'offense en abaissant le malheureux (en lui cassant le nez, il lui « coupe le nez », il l'humilie). Et c'est cette humiliation qui menace en retour le roi s'il subit la loi du talion : aussi la circonstance narrative de l'incident (le fait de se faire casser le nez) a-t-elle une puissante portée symbolique puisqu'elle est l'image en acte de l'humiliation et de l'abaissement (*ǧadʿ al-anf*). En refusant de se laisser casser le nez, Ǧabala refuse d'être *maǧdūʿ al-anf* (humilié, abaissé, *ḏalīl*), car en arabe, le fait d'être outragé et humilié (d'être *maǧdūʿ al-anf*, d'« avoir le nez coupé ») est précisément ce qu'évite à tout prix le héros tatillon sur l'honneur, qui ne laisse passer aucun affront, et qu'on appelle « *ḥamiyy al-anf* », « celui dont le nez est à l'abri », celui qui protège (*yaḥmī*) son nez (sous-entendu : qui le protège, le garde hors d'atteinte, du *ǧadʿ*, du fait d'être coupé, c'est-à-dire de l'humiliation).

Immédiatement après ce récit, al-Iṣfahānī cite d'après al-Zubayr ibn Bakkār (m.870) une autre version de l'incident et du dialogue entre Ǧabala et ʿUmar. Cette version insiste davantage encore sur la surenchère (de l'insulte au coup, du coup à la mort) :

وجرى بينه وبين رجل من أهل المدينة كلامٌ، فسبَّ المدني فرد عليه، فلطمه جبلة فلطمه المدني، فوثب عليه أصحابُه فقال: دَعُوه حتى أسألَ صاحبَه وأنظرَ ما عنده. فجاء إلى عمر فأخبره فقال: إنك فعلتَ به فِعلًا ففَعَلَ بك مثلَه. قال: أوَ ليس عندك من الأمر إلا ما أرى؟ قال: لا، فما الأمر عندك يا جبلة؟ قال: مَن سَبَّنا ضربناه، ومَن ضَرَبَنا قتلناه. قال: إنَّما أُنزِل القرآنُ بالقِصاص. فغَضِبَ وخَرَجَ بِمَنْ مَعَهُ وَدَخَلَ أَرْضَ الرُّومِ فَتَنَصَّرَ (...).

> Une dispute éclata entre [Ǧabala] et un Médinois. Il l'insulta et le Médinois fit de même ; alors il le gifla, et le Médinois lui rendit sa gifle. Aussitôt les compagnons de Ǧabala se jetèrent sur lui. « Laissez-le, dit Ǧabala, je vais interroger son maître à son sujet et voir ce qu'il en pense. » Il alla trouver ʿUmar et l'informa de ce qui s'était passé.
>
> — Tu lui as fait du mal, et il t'a rendu la pareille, voilà tout, dit ʿUmar.
>
> — Est-ce là tout ce que tu en penses ? demanda Ǧabala.
>
> — En effet. Et toi, Ǧabala, qu'en penses-tu ?
>
> — Celui qui nous insulte, nous le frappons ; et celui qui nous frappe, nous le tuons.
>
> — Mais le Coran nous prescrit désormais la loi du talion.
>
> Alors Ǧabala se mit en colère et se rendit dans l'empire byzantin où il embrassa le christianisme.[414]

Cette tendance à la surenchère (dans la vertu comme dans le vice, dans l'héroïsme comme dans la violence) est l'un des traits récurrents des représentations de la Ǧāhiliyya, du caractère de ses hommes et de ses événements – et de sa poésie, notamment dans l'autocélébration (*faḫr*). Plus que d'une éthique, au sens de règle du comportement, cette tendance est la marque d'un éthos, c'est-à-dire d'une manière de se comporter naturelle, non réfléchie (la réflexion, en l'occurrence le retour sur l'incident et la décision d'apostasier, amènera justement le roi à déplorer son mouvement premier et son inconséquence). L'une des formulations les plus connues et les plus frappantes – pour ainsi dire – de cette tendance à la surenchère et à l'escalade est un vers de la *Muʿallaqa* de ʿAmr ibn Kulṯūm :

أَلَا لا يَجْهَلَنَّ أَحَدٌ عَلَيْنَا فَنَجْهَلَ فَوْقَ جَهْلِ الجاهِلِينَا

Que personne ne s'avise de nous traiter avec injustice
car nous le traiterions avec une brutalité sans pareille !

À celui qui s'en prend à sa tribu, qui fait montre de *ǧahl* à leur endroit, ʿAmr ibn Kulṯūm promet un *ǧahl* (brutalité, injustice, violence) « qui surpasse tout autre ǧahl » (*fawqa ǧahli l-ǧāhilīn*), c'est-à-dire un *ǧahl* sans mesure. Promesse de surenchère violente d'autant plus significative que le poète s'adresse ici au roi lakhmide ʿAmr ibn Hind (r. 554-569) au cours d'un épisode supposé expliquer l'origine de deux *muʿallaqa*-s : ʿAmr ibn Kulṯūm et al-Ḥāriṯ ibn Ḥilliza sont tous deux reçus par le roi lakhmide pour parler au nom de leurs tribus respectives qu'un différend oppose ; chacun plaide sa cause dans un poème (qui sera intégré au corpus des *Muʿallaqāt*), al-Ḥāriṯ ibn Ḥillīza prend le parti de louer le roi et d'en appeler à sa sagesse, tandis

[414] *KA*, XV, p. 163.

que ʿAmr ibn Kulṯūm fait un poème de *faḫr* dans lequel il prend le parti de menacer le roi – et tous ceux qui s'aviseraient de léser sa tribu[415].

Au-delà de l'opposition entre deux époques et deux ordres moraux qu'on peut reconnaître dans la confrontation de ʿUmar et Ǧabala, la mise en scène de la rupture culmine dans la menace du châtiment auquel s'exposerait Ǧabala s'il quittait l'islam :

قال: إذًا أتنصَّرُ. قال: إنْ تَنَصَّرْتَ ضَرَبْتُ عُنُقَكَ، لِأَنَّكَ قَدْ أَسْلَمْتَ فإِنْ ارتَدَدْتَ قَتَلتُكَ. فلَمَّا رَأَى جبلةُ الصِدْقَ مِن عمر قال: أنا ناظِرٌ في هذا لَيْلَتِي هذه.

— Dans ce cas, je me fais chrétien.

— Si tu te convertis au christianisme, je te tranche la tête. Tu t'es converti à l'islam, alors si tu apostasies, je te tuerai.

Voyant que ʿUmar parlait sérieusement, Ǧabala dit :

— Je vais y réfléchir cette nuit.

On reconnaît ici la référence au châtiment d'apostasie (ce que la jurisprudence islamique, le *fiqh*, appelle *ḥadd al-ridda*) : l'apostat, en arabe *murtadd* (celui qui revient en arrière, sens littéral de *irtadda yartaddu*), s'expose à la mort s'il quitte l'islam – s'il fait marche arrière (*irtadda ʿan al-islām*). Ce passage remplit encore une fonction apologétique : ce que l'islam interdit à Ǧabala (la puissance personnelle et la faculté d'en faire usage à son gré ; l'iniquité fondée sur l'inégalité du puissant et du vulgaire), le christianisme n'y serait nullement un obstacle. Ce qu'il y a d'éthique préislamique chez Ǧabala, ce qu'il incarne de *ǧahl* archétypal serait encore possible dans le christianisme – c'est dire que la Ǧāhiliyya trouve refuge à Byzance, se poursuit dans le christianisme. Par ailleurs, la menace du châtiment d'apostasie (et en un sens son existence même) fait de la Ǧāhiliyya un temps non seulement passé, mais aboli : qui ne doit pas revenir, et vers lequel on ne doit pas retourner. C'est en effet ce que laisse entendre le sens littéral du verbe apostasier en arabe : *irtadda ʿan* (al-islām) *ilā* (al-Ǧāhiliyya), celui qui revient « de » (*ʿan*) revient nécessairement « vers » (*ilā*) ; celui qui revient sur ses pas en « sortant » de l'islam, « rentre, retourne » dans la Ǧāhiliyya.

[415] Heidi Toelle, *Les suspendues (al-Muʿallaqāt)*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2009, p. 24-27 ; *KA*, XI, p. 41-52 ; al-Tibrīzī, *Šarḥ al-muʿallaqāt al-ʿašar*, Beyrouth, Dār Ṣādir, 2009, p. 148 *sq*. et 169 *sq*.

L'or et les regrets : une figure de l'ennemi repentant

Ǧabala incarne donc dans un premier temps un archétype du roi préislamique, aveuglé par sa superbe. Mais c'est peut-être dans l'émouvant entretien avec le messager de ʿUmar que ʿUmar envoie à Héraclius, Ǧaṯṯāma ibn Musāḥiq al-Kinānī[416], à Constantinople, que la marque apologétique du récit est la plus sensible. Ǧabala n'a rien perdu de sa magnificence, mais il a quitté sa superbe :

فلما أراد الرسول الانصراف قال له هرقل: هل رأيتَ ابن عمّك هذا الذي جاءنا راغبًا في ديننا؟ قال: لا. قال: فالْقَهُ. قال الرجل: فوُجّهتُ إليه فلما انتهيتُ إلى بابه رأيتُ من البهجة والحُسْن والسُرُور ما لم أرَ بباب هرقل مثلَه. فلما أُدخِلتُ عليه إذا هو في بهوٍ عظيم وفيه من التصاوير ما لا أُحسِنُ وصفَه، وإذا هو جالسٌ على سرير من قوارير قوائمُه أربعةُ أُسْدٍ من ذهب، وإذا هو رجل أصهبُ سِبالٍ وعُثْنُون، وقد أمر بمجلِسه فاستُقبِلَ به وجه الشمس، فما بين يديه من آنية الذهب والفضّة يلوح، فما رأيتُ أحسنَ منه. فلما سلّمتُ ردّ السلام ورحّب بي وألطفَني ولامني على تركي النزول عنده، ثم أقعدني على شيءٍ لم أُثبِتْهُ فإذا هو كرسيٌّ من ذهب، فانحدرتُ عنه فقال: ما لك؟ فقلت: إن رسول الله صلى الله عليه وسلم نَهَى عن هذا. فقال جبلةُ أيضا مثلَ قولي في النبي صلى الله عليه وسلم حين ذكرته، وصلّى عليه.[417]

Lorsque le messager voulut repartir, Héraclius lui dit :
— As-tu rencontré ton cousin, celui qui est venu chez nous pour embrasser notre religion ?
— Non.
— Alors va le voir, dit l'empereur.
L'homme dit[418] : On m'indiqua où le trouver. En arrivant chez lui, je fus frappé par la beauté, la splendeur et le faste du lieu, qui surpassaient tout ce que j'avais pu voir à la cour d'Héraclius. Lorsque je fus introduit, je me retrouvai dans une vaste salle, décorée de peintures que je serais incapable de décrire

[416] Ǧaṯṯāma ibn Musāḥiq (m. ap. 636 ?) est seulement connu pour avoir été l'envoyé de ʿUmar à l'empereur Héraclius, et en particulier pour l'épisode du siège en or, ici intégré à l'entrevue avec Ǧabala, mais qui aurait eu lieu à la cour d'Héraclius d'après la littérature biographique. *KA*, XV, p. 164. *Cf*. Ibn Ḥaǧar, *Al-Iṣāba fī tamyīz al-ṣaḥāba*, Beyrouth, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, 1995, I, p. 572 ; Ibn al-Aṯīr al-Ǧazarī, *Usd al-ġāba fī maʿrifat al-ṣaḥāba*, Beyrouth, Dār Ibn Ḥazm, 2012, p. 176.
[417] *KA*, XV, p. 164.
[418] Changement de narrateur : c'est le messager, Ǧaṯṯāma, qui prend en charge le récit.

avec de simples mots. Il était là, assis sur un lit de verre dont les quatre pieds étaient des lions en or. Il arborait une moustache et une barbiche rousses. Il avait fait disposer le salon de sorte à faire face au soleil, si bien que la vaisselle d'or et d'argent qui étaient devant lui étincelaient. Jamais je n'ai vu plus bel homme. Quand je le saluai, il me rendit mon salut, puis il me souhaita la bienvenue, me reçut avec affabilité et me blâma de ne pas être descendu chez lui à mon arrivée. Puis il me fit asseoir sur quelque chose que je ne pus identifier : c'était un siège en or. Aussitôt j'en descendis pour m'asseoir par terre.

— Qu'as-tu ? me demanda-t-il.

— Le Prophète, que Dieu le bénisse et lui accorde le salut, l'a interdit. Ǧabala appela la bénédiction sur le Prophète – Dieu le bénisse et lui accorde le salut – lorsque je prononçai son nom, comme je l'avais fait moi-même.

Ǧabala continue d'accumuler les stigmates de la Ǧāhiliyya. Le messager de ʿUmar décrit dans son récit le luxe et les plaisirs dont le roi s'entoure et que la morale (sinon la loi) islamique réprouve : la grande salle de réception (*bahw*) est décorée de *taṣāwīr* (mot qui, dans son sens classique, peut désigner aussi bien des sculptures que des peintures : référence à l'interdiction des représentations figuratives) ; le roi boit du vin (*ḫamr*), comme le messager le confirmera explicitement à ʿUmar[419] ; il est assis sur un trône de verre dont les pieds sont en or et figurent des lions, et propose à son hôte un siège en or (référence à l'interdit de l'or) ; il écoute ses esclaves-chanteuses (*ǧawārī*) chanter en s'accompagnant de leurs luths (*ʿūd* plur. *ʿīdān*, référence à la condamnation des instruments à cordes, et plus généralement de la musique). Détail significatif : il porte la moustache (*sibāl*) et la barbiche (*ʿunṯūn*) – manière de porter la barbe typique des rois de l'Antéislam, tout comme la rousseur (*ṣuhba*).

Le récit insiste particulièrement sur l'interdit de l'or, le seul que le messager relève explicitement et à propos duquel les deux hommes échangent. L'or est non seulement une matière dont sont faits plusieurs objets (les pieds du trône, la vaisselle, le siège offert à l'hôte, et peut-être la couronne que porte Ǧabala, comme le précise plus loin le narrateur[420]), mais il imprègne l'atmosphère même de cette scène, dont on nous dit qu'elle baigne dans le scintillement de la vaisselle (*āniya*) à la lumière du soleil. Un élément qui tendrait à prouver que cette *dorure* de la scène est bien dans l'esprit du récit pourrait se trouver dans une version quasi identique au récit d'al-Šaybānī, rapportée par Ibn ʿAbd Rabbih (m. 940). Dans cette version, le messager ne reconnaît pas le roi à la barbe rousse (*aṣhab al-liḥya*) qu'il a devant lui,

[419] *Qāla [ʿUmar] : A-wa raʾayta Ǧabala yašrabu l-ḫamr ? Qultu : Naʿm*. *KA*, XV, p. 167.
[420] *Ibid*., p.165.

car le Ǧabala qu'il avait connu était brun : c'est alors qu'il le voit répandre de la limaille d'or (*suḥālat al-ḏahab*) sur sa barbe pour lui donner cette couleur. Ǧabala lui-même *imprègne* donc littéralement sa barbe d'or dans cette version[421] : c'est une idole. Dans notre récit, cette insistance fonctionne également comme un rappel du faste de l'équipage de Ǧabala à son arrivée à Médine, où il venait trouver ʿUmar pour se convertir, ironiquement revêtu d'atours que la morale islamique réprouve, les parures d'or et les vêtements de brocart et de soie (*dībāǧ*, *ḥarīr*) :

> وأمر جبلة مائتي رجلٍ من أصحابه فلبِسوا الدِيباجَ والحرير، وركبوا الخيول معقودةً أذنابُها، وألبسوها قلائدَ الذهب والفضة، ولبس جبلةُ تاجَهُ وفيه قُرطَا ماريةَ – وهي جَدّته – ودخل المدينة، فلم يبقَ بها بكرٌ ولا عانِسٌ إلا تبرجت وخرجَتْ تنظر إليه وإلى زيّه.
>
> Ǧabala ordonna à deux cents de ses hommes [de l'accompagner]. Ils se vêtirent de brocart et de soie, et prirent pour montures des chevaux parés de chaînes d'or et d'argent aux queues tressées. Ǧabala mit sa couronne sur laquelle étaient serties les boucles d'oreille de Māriya, son aïeule. Quand il entra dans Médine, il n'y eut pas une pucelle ni une vieille fille qui ne s'en fût, tout apprêtée, le voir passer dans son bel appareil.[422]

La constance du goût de Ǧabala pour le luxe et l'ostentation permet de souligner par contraste un changement autrement plus profond. Le récit nous dépeint en effet le roi, naguère si orgueilleux, maintenant tourmenté par le remord et la nostalgie, manifestement acquis à la cause de l'islam. Il répond par le salut musulman (*radda l-salām*), prononce par deux fois l'eulogie réservée au Prophète (*ṣallā ʿalā l-nabī*), ce que le narrateur ne manque pas de relever, et enfin regrette dans un poème qu'il se fait réciter les conséquences de l'incident qui l'on conduit à apostasier[423]. Il s'agit là d'un topos apologétique récurrent dans la littérature arabe classique : l'opposant à l'islam est souvent représenté comme secrètement acquis à la cause de l'islam, convaincu de la vérité ou de la supériorité du message de l'islam, tout en refusant de l'embrasser ou de s'y soumettre par jalousie ou par orgueil[424]. À en croire le récit, si Ǧabala ne

---

[421] Ibn ʿAbd Rabbih, *Al-ʿIqd al-Farīd*, Beyrouth, Dār Ṣādir, 2001, II, p. 48.
[422] *KA*, XV, p. 162.
[423] *Ibid*., p. 167. Voir *infra*.
[424] Voir par exemple le cas des Juifs de Yaṯrib (Ibn Hišām, *op. cit.*, I, p. 126-127), d'Abū Ǧahl et des chefs mecquois (*Ibid*., I, p. 232 et 233-234) ou encore d'Umayya ibn Abī l-Ṣalt (*KA*, IV, p. 122-123). Voir également les exégèses médiévales du verset 109 de la sourate 2 (*al-Baqara*) : « Nombreux sont les gens du Livre qui, alors que la vérité leur est apparue, aimeraient par jalousie vous ramener à l'infidélité alors que vous êtes croyants » (*Wadda kaṯīr min ahl al-kitāb law yaruddūna-kum min baʿd īmānikum kuffāran ḥasadan min ʿind anfusihim min baʿd mā tabayyana lahum al-ḥaqq*). Al-Ṭabarī, *Ǧāmiʿ l-bayān ʿan taʾwīl al-Qurʾān*, Le Caire, Dār al-salām, 2015, I, p. 639-642 ; Ibn Kaṯīr, *Tafsīr al-Qurʾān al-ʿaẓīm*, Riyad, Dār Ṭība, 1999, I, 382-383.

rentre pas « parmi les siens et dans l'islam », ce n'est pas parce qu'il est un ennemi convaincu des musulmans, moins encore parce que la menace du châtiment d'apostasie l'en empêche – le messager lui donne l'exemple d'al-Aš'aṯ ibn Qays[425], qui reçut le pardon d'Abū Bakr après avoir apostasié et combattu les musulmans au cours des guerres de l'apostasie (*ḥurūb al-ridda*) – :

> ثم سألني عن الناس وألحفَ في السؤال عن عمر، ثم جعل يفكّر حتى رأيتُ الحزنَ في وجهه، فقلتُ: ما يمنعك من الرجوع إلى قومك والإسلام؟ قال: أبَعْدَ الذي قد كان؟ قلت: قد ارتدّ الأشعثُ بن قيس ومنعَهُم الزكاةَ وضربهم بالسيف ثم رجَع إلى الإسلام.
>
> Il m'interrogea sur les gens et posa beaucoup de questions au sujet de ʿUmar, puis il prit un air pensif et je vis bientôt la tristesse se peindre sur son visage, alors je lui dis :
>
> — Qu'est-ce qui t'empêche de retourner parmi les tiens et dans l'islam ?
>
> — Après ce qui s'est passé ? fit-il.
>
> — Al-Aš'aṯ ibn Qays a apostasié, refusé de verser l'impôt, pris les armes contre les musulmans, puis il est revenu dans l'islam.[426]

La question « Après ce qui s'est passé ? » (*A-baʿda llaḏī qad kāna ?*), peut s'entendre comme une véritable question ou comme une question rhétorique. Le messager y entend une vraie question, la question « Est-ce possible ? », mais il s'avère que la question n'appelait pas de réponse : Ǧabala élude le sujet et n'y reviendra pas. C'était donc une question rhétorique où il fallait plutôt entendre « Comment oserais-je, après ce qui s'est passé ? ». Le récit nous dévoile les motifs intimes de Ǧabala : s'il ne revient pas, c'est de son fait, et c'est par honte et contrition. Le récit insiste sur la possibilité du retour et du pardon, mais Ǧabala ne fait rien de cette possibilité ; libre, donc, de revenir et de faire amende honorable, il choisit de ne pas solliciter le pardon. Ce motif a une triple utilité. Il permet d'abord de garder la cohérence de la relecture islamique du passé et du récit apologétique : le lecteur découvre ici un Ǧabala presque musulman, or il n'est jamais revenu formellement dans l'islam : cela s'explique, c'est qu'il l'aurait choisi, nous dit le texte. Deuxièmement, lui attribuer ce motif rend son adhésion à l'islam d'autant plus forte et sincère que cette adhésion est gratuite : il n'envisage pas le retour. Ce Ǧabala infidèle (*kāfir*) et croyant (*mu'min*), ou qui semble croyant, est d'une certaine manière l'inverse du premier Ǧabala, musulman en vérité incroyant, puisqu'il refusait de se

[425] Chef kindite du Ḥaḍramawt (m. v. 661). Il apostasie après la mort du Prophète et participe aux guerres de l'apostasie (*ḥurūb al-ridda*), et obtient finalement la grâce d'Abū Bakr.
[426] *KA*, XV, p. 165.

soumettre à la loi de la nouvelle religion et à l'équité idéale qu'elle professait. Troisièmement, ce libre choix souligne la vertu de Ǧabala et son humilité. Dans le récit d'al-Šaybānī, il s'humilie plus que nécessaire en s'interdisant, de honte, ce qu'il lui serait possible d'obtenir, à savoir le retour et le pardon.

Tel n'est pas le cas dans un autre récit de la rencontre avec le messager, rapporté plus loin par al-Iṣfahānī sous l'autorité d'Aḥmad ibn ʿAbd al-ʿAzīz al-Ǧawharī[427]. Dans cette seconde version, bien plus brève que celle d'al-Šaybānī, le messager en question et le narrateur du récit est ʿAbd Allāh ibn Masʿada al-Fazārī (m. v. 684)[428], envoyé à Héraclius par le calife Muʿāwiya. Ǧabala prend cette fois l'initiative de la réconciliation en demandant au messager de rapporter à Muʿāwiya ses conditions pour rallier les Omeyyades. Le récit d'al-Ǧawharī ne fait pas mention du regret de Ǧabala d'avoir quitté l'islam. De même, dans le récit d'Ibn ʿAbd Rabbih, pourtant très proche de celui d'al-Šaybānī, Ǧabala accepte de revenir dans l'islam à condition que ʿUmar accepte de lui donner sa fille en mariage, et de lui confier le commandement des musulmans à sa mort[429]. Aussi bien chez al-Ǧawharī que chez Ibn ʿAbd Rabbih, le calife reproche au messager de ne pas avoir eu la présence d'esprit d'accorder à Ǧabala tout ce qu'il demandait, et le Ghassanide meurt avant que ne lui parvienne la réponse positive du calife. Nous verrons que, dans l'économie du récit d'al-Šaybānī tel que le rapporte al-Iṣfahānī, un Ǧabala humble et désintéressé rend d'autant plus sensible la fracture qui sépare l'Islām et la Ǧāhiliyya, fracture à propos de laquelle nous avons fait l'hypothèse qu'elle était le véritable sujet de cette notice des *Aġānī*. Le désintéressement de Ǧabala participe à la mise en scène de la séparation entre Islām et Ǧāhiliyya, là où, dans les autres versions, elle se trouve réduite par une prosaïque communauté d'intérêts.

La licence sublimée

Nous avons parlé d'une scène émouvante, en témoignent les personnages eux-mêmes. Si la scène n'est pas émouvante pour le lecteur, du moins l'est-elle pour Ǧabala et son hôte :

ثم أرادني بِمِثْلِها، فأبيتُ، فبَكَى، ثم قال لِجَوارِيه: أَبْكِينَني. فوضعنَ عِيدانَهُنَّ وأَنشَأْنَ يَقُلْنَ:

تَنَصَّرَتِ الأَشْرَافُ مِنْ عارِ لَطْمَةٍ وَمَا كَانَ فِيهَا لَو صَبَرْتُ لَها ضَرَرْ

[427] *KA*, XV, p. 168-169 ; Manfred Fleischhammer, *op. cit.*, p. 32.
[428] Officier puis commandant de l'armée de Damas sous Muʿāwiya et Yazīd. Ibn al-Aṯīr al-Ǧazarī, *op. cit.*, p. 736.
[429] Ibn ʿAbd Rabbih, *op. cit.*, p. 51.

تـكـنَّـفـنـي فـيـهـا لَجَـاجٌ ونَخـوةٌ وبِعْتُ بها العينَ الصـــحيحةَ بالعَوَرْ

فيـا ليـتَ أُمِّي لم تَلِـدْنِي وَلَيْتَنِي رَجَعْتُ إلى القَوْلِ الذي قالَ لي عُمَرْ

وَيَا لَيْتَنِي أَرعَى الْمَخَـاضَ بِقَفْرةٍ وَكُنْتُ أَسِـــيرًا فِي رَبِيعَةَ أَو مُضَـــرْ

ويا لَيْتَ لي بالشـأمِ أَدنَى مَعِيشَـةٍ أُجالِسُ قومي ذاهِبَ السَمعِ والبَصَرْ

ثم بَكَى وبَكَيْتُ معه حتى رأيت دموعَه تحول على لحيته كأنها اللؤلؤ، ثم سلّمتُ عليه وانصرفتُ.[430]

Il voulut me faire un don semblable, mais je refusai. Il pleura, puis il dit à ses esclaves-chanteuses : « Faites-moi pleurer ». Elles posèrent leurs luths et se mirent à réciter :

Les nobles se sont fait chrétiens pour éviter la honte d'une gifle
qui n'aurait causé aucun dommage, si je l'avais endurée !
Mais je n'ai su que m'entêter et me rengorger,
et j'ai troqué la clairvoyance pour l'aveuglement.
Oh si seulement ma mère ne m'avait pas enfanté, si seulement
je m'étais rangé au jugement de ʿUmar !
Et si seulement, dussé-je surveiller la saillie des chamelles dans un désert aride,
je pouvais être prisonnier de Rabīʿa ou Muḍar !
Si seulement je pouvais mener au Cham la vie la plus misérable,
même sourd et aveugle, pourvu que je fusse auprès des miens !

Il pleura, et je pleurai avec lui ; je vis les larmes rouler comme des perles sur sa barbe. Puis je le saluai et partis.

Ǧabala pleure deux fois : une fois seul, quand le messager refuse d'accepter un don semblable à celui qu'il fait porter à Ḥassān, et une fois avec le messager, sans qu'on puisse savoir si celui-ci s'émeut du poème lui-même ou de la situation de son hôte : humble dans sa magnificence, infidèle dans sa foi, deux fois exilé par noblesse (exilé pour avoir voulu conserver la noblesse comme statut le mettant au-dessus du vulgaire, puis exilé par noblesse d'âme, considérant avoir commis une faute trop grave pour revenir).

Cette communion dans les larmes avant la séparation souligne à quel point toute la scène de la rencontre est traversée par une tension entre communauté (ou réunion) et séparation. En effet, cette réunion de Ǧabala et du messager a ceci d'émouvant qu'ils se trouvent réunis pour se dire séparés. Tous deux sont d'abord étrangers (*ġarīb*) dans une terre étrangère, et réunis sur la suggestion d'Héraclius, qui voit dans ces deux Arabes supposés être ennemis deux membres

[430] *KA*, XV, p. 166-167.

de la même communauté sinon de la même nation : « As-tu rencontré *ton cousin* ? » demande-t-il au messager (*Hal ra'ayta bna ʿammika ?*). Les expressions « mon oncle » (*ʿammī*), « mon neveu » (*ibn aḫī*) ou « mon cousin » (*ibn ʿammī*) sont couramment employées dans la littérature médiévale dans un sens figuré comme expressions désignant quelqu'un à qui l'on porte ou l'on doit du respect ou de l'affection, selon qu'il est plus âgé (oncle), plus jeune (neveu), ou d'âge semblable. L'emploi de cette expression par Héraclius a quelque chose d'involontairement ironique ; on y entend à la fois l'expression dans un sens figuré conventionnel (celui à qui tu dois affection et respect), et dans un sens figuré plus circonstanciel (celui qui t'est apparenté, qui est du même peuple que toi), ce alors même que nous savons le fossé qui les sépare. Ensuite, la description de la magnificence de Ǧabala, du faste de son palais et de la noblesse de son allure, dénote la plus vive admiration ; qu'il s'agisse de signes manifestes d'immoralité (images ou sculptures, vin, or, luth…) n'empêche pas le messager d'être saisi d'admiration. Trois éléments paraissent en effet compenser ce que cette magnificence peut avoir de blâmable en soi : le raffinement du roi, sa nostalgie et sa générosité.

Ce raffinement est dénoté non seulement par le luxe dont le roi s'entoure, mais par les codes à quoi il le soumet ; le raffinement de Ǧabala est un *plaisir maîtrisé*. Il lui suffit de donner l'ordre *aṭribna-nī* (du verbe *aṭraba yuṭribu*, chanter ou émouvoir) pour que les *ǧawārī* sachent ce qu'il faut chanter, et comment (en s'accompagnant du luth), ce qui dénote son habitude de se faire chanter ce poème. De même, l'ordre *abkīna-nī* (du verbe *abkā yubkī*, faire pleurer) suffit pour que les *ǧawārī* sachent qu'il veut entendre son propre poème, récité *a capella*. Enfin, il n'a qu'à dire « Apporte ! » (*hātī*) pour que la servante sache qu'il s'agit d'apporter la récompense de Ḥassān ibn Ṯābit, qui aura donc été préparée à l'avance.

La codification des plaisirs se manifeste notamment dans la préparation de leur consommation et les règles ou les habitudes (*ādāb*) qui l'entourent. Après une collation et quelques coupes de vin que le narrateur s'abstient de toucher, l'audition de la musique (*al-samāʿ*) est introduite par une longue scène qui multiplie les codes comme autant de médiats entre Ǧabala et les chansons, et qui débute sur un simple signe de la main :

ثم أومأ إلى غلامٍ فولّى يُحْضِر، فما شعرتُ إلا بعشر جَوارٍ يتكسرن في الحَلْي، فقعد خمسٌ عن يمينه وخمسٌ عن شِماله، ثم سمعتُ وسوسةً من ورائي، فإذا أنا بعشرٍ أفضلَ من الأول عليهن الوشيُ والحَلْي، فقعد خمسٌ عن يمينه وخمسٌ عن شِماله، وأقبلتْ جاريةٌ على رأسها طائر أبيض كأنه لؤلؤة، مؤدَّبٌ، وفي يدها اليمنى جامٌ فيه مِسك وعنبر قد خُلِطا وأنعِم سحقُهما، وفي اليسرى جامٌ فيه ماء الورد،

فألقت الطائر في ماء الورد، تمعَّكَ بين جناحيه وظهره وبطنه، ثم أخرجتْه فألقته في جام المسك والعنبر، فتمعَّك فيها حتى لم يَدَعْ فيها شيئا، ثم نفَّرتْه فطار فسقط على تاج جبلة، ثم رفرف ونفض ريشَه فما بقي عليه شيءٌ إلا سَقَطَ على رأس جبلة، ثم قال للجواري: أطرِبْنَني. فخَفَقْنَ بِعيدانهنّ يغنّينَ (...).[431]

Puis il fit un signe au jeune serviteur qui se tourna pour faire signe d'entrer, et soudain apparurent dix jeunes filles couvertes de bijoux. Cinq d'entre elles s'assirent à sa droite, et cinq à sa gauche. J'entendis un frou-frou derrière moi, et voilà qu'en apparurent dix autres, plus belles encore que les premières, parées de bijoux et vêtues de vêtements à motifs ; cinq d'entre elles s'assirent à sa droite, et cinq à sa gauche. Puis entra une jeune fille portant sur sa tête un oiseau domestiqué blanc comme une perle. Elle tenait dans sa main droite une coupelle contenant un mélange de musc et d'ambre gris réduits en une poudre fine, et dans sa main gauche une coupelle d'eau de rose. Elle déposa l'oiseau dans la coupelle d'eau de rose, dans laquelle il s'ébroua, mouillant ses ailes, son dos et son ventre, puis elle le reprit et le mit dans la coupelle de musc et d'ambre, dans laquelle il s'ébroua de même jusqu'à ce qu'il ne restât plus rien. Elle le lança ; il vola jusqu'à la couronne de Ǧabala, où il se posa et s'ébattit en agitant ses ailes, jusqu'à ce que toute la poudre qui était sur lui fût tombée sur la tête de Ǧabala. Celui-ci dit alors aux jeunes filles : Chantez pour moi. Elles grattèrent alors les cordes de leurs luths et chantèrent (…).

Cet épisode de l'oiseau est le symbole et la mise en abyme du raffinement de Ǧabala, point d'orgue d'une gradation dans la codification et la mise en scène du plaisir du roi. L'oiseau, au moment où il entre, est déjà dressé (*mu'addab*), et dressé à une tâche extrêmement spécifique ; de même, la matière dans laquelle il se roule a fait l'objet d'un travail préalable long et soigné : le musc et l'ambre ont été réduits, nous dit le narrateur, en une poudre extrêmement fine. Or l'oiseau comme les parfums, déjà forts éloignés de leur état brut et naturel, produits d'un travail raffiné, sont eux-mêmes amenés en vue d'un raffinement de plus, qui relève presque du *raffinage* : tout se passe comme si l'oiseau communiquait à la matière dont il s'imprègne sa propre qualité aérienne ; c'est en volant qu'il transporte la poudre sur la couronne de Ǧabala, et c'est en agitant ses ailes qu'il répand le parfum sur sa tête. Comme l'emblématise cet épisode de l'oiseau, c'est au fond le raffinage des plaisirs qui se joue dans ce raffinement extrême des *ādāb*, comme si la recherche et le goût avec lesquels tous ces plaisirs étaient consommés

[431] *KA*, XV, p. 165.

pouvaient, sinon les purifier, du moins atténuer ce qu'ils ont de condamnables aux yeux de la morale islamique.

Mais le raffinement du roi n'est qu'un premier degré de sublimation car, sur toute cette richesse et sur tout ce faste, plane l'ombre du regret et de la nostalgie : regret de ne pas avoir « supporté le déshonneur d'une gifle », et nostalgie de Damas et de ses environs. Ce regret et cette nostalgie subliment sa richesse au sens quasi chimique du terme : en un sens, toute cette richesse ne compte pas, car elle ne compense ni la perte de l'islam, ni l'absence du pays et des siens. S'il dit en effet : « Si j'avais supporté (*law ṣabartu*) la honte d'une gifle (*li-ʿāri laṭmatin*), cela ne m'aurait causé aucun dommage, aucun tort (*ḍarar*) », cela signifie que, ayant bel et bien évité cette gifle (*laṭma*), il a bel et bien subi un dommage ou une perte. L'humilité de Ǧabala tient à sa lucidité : il a cette conviction qu'en voulant conserver sa grandeur, il s'est abaissé ; en voulant conserver son statut et sa richesse, il a perdu quelque chose de plus précieux.

Or cette menace de perdre l'occasion d'acquérir ce qu'il y a de plus précieux ou de manquer ce qu'il faut obtenir *à tout prix* pendait au-dessus de la tête du roi dès son arrivée à Médine, en vue de sa conversion. Il est remarquable en effet de noter que ces « boucles d'oreilles de Māriya », à propos desquelles le récit prend la peine de préciser qu'elles étaient suspendues à sa couronne le jour de son entrée à Médine[432], sont deux bijoux traditionnellement présentés comme deux perles grosses comme des œufs de pigeon (*durratān ka-bayḍatay ḥamām*) ayant appartenus à la mère du roi ghassanide al-Ḥāriṯ al-Aʿraǧ, grand père de Ǧabala. Leur valeur inestimable a donné lieu à une expression proverbiale : « (Obtiens telle chose), fût-ce au prix des pendants d'oreilles de Māriya » (*ḫuḏhu, wa-law bi-qurṭay Māriya*), qui s'emploie à propos d'une chose de grande valeur (*yuḍrab fī l-šay' al-ṯamīn*), pour dire : « Qu'elle ne t'échappe pas, quel qu'en soit le prix ! » (*lā yafūtanna-ka bi-ayy ṯaman yakūn*)[433].

Les boucles de Māriya sont-elles encore sur la couronne où l'oiseau, « pareil à une perle » (*ka'anna-hu lu'lu'a*), se pose pour répandre son parfum ? Cela, le récit ne nous le dit pas. Mais ces boucles qui surmontaient la tête du roi, qui avaient la forme d'œufs et laissent place à un oiseau qui les rappelle et leur ressemble, allégorie d'une fortune et d'un attachement au monde éphémères et, justement, *volatiles*, ces boucles, donc, ou du moins leur souvenir prolongé par la fortune même du roi, planent sur son *maǧlis* comme l'épée que Damoclès aperçoit au milieu du festin[434].

---

[432] Voir *supra*. *KA*, XV, p. 162.
[433] Al-Maydānī, *Maǧmaʿ al-amṯāl*, Beyrouth, Dār Ṣādir, 2002, I, p. 567. Voir également *ibid*., III, p. 485 ; Abū Manṣūr ʿAbd al-Malik b. Muḥammad al-Ṯaʿālibī, *Ṯimār al-qulūb*, Beyrouth, al-Maktaba al-ʿaṣriyya, 2007, p. 506.
[434] Cicéron, *Œuvres complètes*, M. Nisard (*trad*.), Paris, Firmin Didot Frère, Fils & Cie libraires, Imprimerie de l'Institut de France, 1869, vol. IV (*Tusculanes*), V, XXI.

2. *Šukr al-kāfir* : la vertu avant la morale

Si dans un premier temps, face à ʿUmar, Ǧabala passait pour l'incarnation même de la Ǧāhiliyya comme temps de la brutalité, de la loi du plus fort et de la puissance personnelle (de la puissance qui fonde sa légitimité sur sa seule affirmation, et qui implique donc une éthique de la surenchère), d'une Ǧāhiliyya à laquelle l'islam prétend mettre un terme (la Ǧāhiliyya des querelles interminables, des vengeances outrancières et de l'iniquité), Ǧabala incarne dans un second temps une figure méliorative de la Ǧāhiliyya, celle de la magnificence, du panache et de la vertu sans borne. Il figure, en somme, cette Ǧāhiliyya des lettrés médiévaux : époque de la fin et de la disparition de laquelle on doit se féliciter, mais qui reste fascinante et exemplaire.

À quoi tiennent cette fascination et cet attrait ? Pourquoi cet attrait pour une époque dont on doit se féliciter qu'elle soit révolue ? C'est en un sens la question que pose un compagnon de ʿUmar à Ḥassān ibn Ṯābit dans la dernière partie du récit. De retour auprès de ʿUmar, le messager lui rend compte de sa conversation avec Ǧabala et l'informe de la récompense que le roi ghassanide l'a chargé de transmettre à Ḥassān. Le calife fait mander le poète, amoindri par la cécité et le poids des ans. Apprenant la nouvelle de son bienfait, Ḥassān quitte le cercle du calife en faisant l'éloge de Ǧabala, ce qui indigne quelqu'un dans l'assistance :

فَقَالَ لَهُ رَجُلٌ مِن مَجلِسِ عُمَر: أَتَذْكُرُ قَومًا كانوا مُلُوكًا فَأَبَادَهُم اللهُ وَأَفْنَاهُمْ؟

> L'un des hommes en compagnie de qui ʿUmar était assis dit : — Comment oses-tu parler de ces gens qui étaient des rois et que Dieu a écrasés et anéantis ?

À travers Ḥassān, la question pourrait s'adresser au lecteur et à tous les lettrés qui s'occupent de « ces gens », car il en va de la famille de Ǧabala comme de la plupart des figures de la Ǧāhiliyya : personnages considérables relégués *en droit* dans le passé, et qui *de fait* ne cessent d'être considérés ou de faire l'objet de l'attention des lettrés arabo-musulmans médiévaux. Et, ce qui ne doit rien arranger à l'urgence de notre question, c'est que Ḥassān n'y répond pas. Il se contente de menacer l'(opportun) importun – *importun* parce qu'il intervient avec insolence, et *opportun* parce qu'il formule peut-être la question centrale de ce récit, la question même du récit ; car comment ne pas entendre, dans la question : « Comment oses-tu parler (en ces termes) de Ǧabala ? », la mise en abyme de la question : « Pourquoi ce récit sur Ḥassān et Ǧabala ? », et dans le reproche fait au poète un reproche adressé au lecteur ?

La condamnation morale d'un passé aboli : un topos narratif

On ne saurait trop insister sur l'écho qu'une telle question (qui sonne comme un reproche) produit dans le *Livre des chansons*. La fracture chronologique et morale qui sépare Ǧāhiliyya et Islām sert de paradigme aux fractures historico-politiques ou idéologiques qui traversent l'histoire arabo-musulmane des premiers siècles. La Ǧāhiliyya n'est pas seulement un chrononyme désignant une période historique à laquelle l'islam succède comme une autre période historique. Pour les lettrés médiévaux, l'islam succède moins à la Ǧāhiliyya qu'il ne l'annule et l'efface, ainsi que le laisse entendre celui qui interroge Ḥassān dans le *maǧlis* de ʿUmar : l'autorité musulmane ne succède pas à l'autorité royale ghassanide dans les territoires où elle s'étendait ; les rois n'ont pas été remplacés par les califes, ils ont été *anéantis* par Dieu, renvoyés au néant auquel ils appartenaient en droit, car les califes, comme leur titre l'indique, successeurs du Prophète, poursuivent l'incarnation d'une autorité divine qui était légitime de tout temps. La Ǧāhiliyya n'est donc pas qu'un temps passé, mais un temps *aboli*, et par cette abolition même, d'essence révolutionnaire, qui érige le passé en adversaire, l'islam perpétue ce qu'il prétend annuler, ne serait-ce que sous la forme d'une menace. Si ce passé *doit* être révolu, c'est qu'il ne l'est pas tout à fait et qu'il garde une actualité menaçante. C'est peut-être le thème principal de la notice qu'al-Iṣfahānī consacre au poète Labīd ibn Rabīʿa, réputé avoir renoncé à la poésie après sa conversion, et qui pourtant ne cesse d'en finir, dans l'islam, avec ce qu'il s'efforce de reléguer dans le passé : il renonce à la poésie, mais il dira tout de même un vers[435] ; il renonce au *faḫr*, mais il en commettra tout de même un, avant de demander pardon à Dieu[436] ; il refuse de raconter à al-Walīd ibn ʿUqba (m. 680)[437], gouverneur de Kūfa, l'incident qui l'opposa à al-Rabīʿ ibn Ziyād[438], au motif justement que cette histoire appartient à un temps révolu (*Hāḏā kāna min amr al-Ǧāhiliyya wa-qad ǧāʾa llāh bi-l-islām*), avant de céder devant l'insistance de l'émir[439].

De telles frontières qui appartiennent à l'historiographie traditionnelle traversent les *Aġānī* et entraînent des conséquences pour nombre d'individus, et en particulier pour les poètes. Ainsi, alors qu'Ibn ʿAbbās (m. 687) déplorait la mort de Muʿāwiya en louant ses qualités, l'un de ses compagnons lui coupe la parole (*qaṭaʿa ʿalay-hi l-kalām raǧul min aṣḥābihi*), pour lui

[435] *KA*, XV, p.369.
[436] *KA*, XV, p.368.
[437] Dignitaire du clan omeyyade, poète, gouverneur de Kūfa de 26/645-6 à 29/649-50, destitué et flagellé sur l'ordre du calife ʿUṯmān suite à des accusations d'impiété. Al-Iṣfahānī lui consacre une notice ; *KA*, V, p. 121-153.
[438] Il s'agit de l'humiliation que le poète, alors jeune garçon, inflige à al-Rabīʿ ibn Ziyād al-ʿAbsī devant le roi lakhmide al-Nuʿmān ibn al-Aswad (r. 580-602). L'épisode est rapporté dans sa notice ; *KA*, XV, p. 363-365.
[439] *KA*, XV, p.367.

adresser une question en forme de reproche semblable à celle que le compagnon de ʿUmar adresse à Ḥassān dans notre récit : « Comment peux-tu dire cela de lui » ? (*a-taqūlu hāḏā fīhi ?*)[440]. Devant Sulaymān ibn ʿAbd al-Malik qui lui reproche ses éloges de ʿAbd Allāh ibn al-Zubayr, Abū Dahbal se défend et obtient gain de cause en affirmant avoir finalement rallié la cause omeyyade[441]. Autre exemple : devant le vizir al-Faḍl ibn al-Rabīʿ, Isḥāq al-Mawṣilī doit se défendre de la reconnaissance qu'il garde envers les Barmakides tombés en disgrâce[442], retournant une question rhétorique (*istifhām istinkārī*) après avoir énuméré les bienfaits qu'il avait reçus de l'illustre famille : « Comment pourrait-on me reprocher de leur être reconnaissant ? » (*a-fa-ulāmu ʿalā šukr hā'ulā' ?*) – ce qui n'est pas sans évoquer la situation de Ḥassān, sommé devant ʿUmar de justifier la reconnaissance qu'il garde envers Ǧabala. Il n'est donc pas déraisonnable de penser que l'intérêt qu'al-Iṣfahānī porte au rapport de Ḥassān à Ǧabala tient aussi au fait qu'il exemplifie une relation de fidélité susceptible de se confronter à la condamnation morale d'un passé aboli, *topos* narratif récurrent dans le *Livre des chansons*. Quant à l'ambiguïté de ces relations et à la difficulté de juger de ces cas d'attachement plus ou moins compromettants, un exemple saisissant en est fourni par le calife al-Manṣūr (r. 754-775) en personne :

أخبرني أحمد بن عبيد الله بن عمار قال: حدثني يعقوب بن إسرائيل مولى المنصور قال: حدثنا الفضل بن عبد الله الخَلَنجي بجُرجان قال: حدثني مسلم بن الوليد الأنصاري قال: سمعت يزيد بن مزيد يقول: سمعت هارون الرشيد يقول: سمعت المهدي يقول: سمعت المنصور يقول:

خرجتُ أريد الشأم أيام مروان بن محمد، فصحبني في الطريق رجل ضرير، فسألته عن مقصده، فأخبرني أنه يريد مروان بشعر امتدحه به. فاستنشدتُه إياه، فأنشدني:

ليتَ شعري أفاحَ رائحةُ المِسْـ ـكِ وما إنْ إِخَالُ بالخَيْفِ إِنْسِي

حين غـابـت بنو أميّـةَ عنـه والبهـاليـلُ من بني عَبْـد شَمْسِ

خُطَباءَ على المنابرِ فُرْسَـا نَ عليهـا وقـالـةٌ غيرُ خُرْسِ

لا يُعابون صـامِتِينَ وإن قا لوا أصـابوا ولم يقولوا بلَبْسِ

بِحُلُومٍ إذا الحلومُ تقضَّـتْ وَوُجُوهٍ مِثْـلِ الـدنانيرِ مُلْسِ

[440] *KA*, XVII, p. 213.
[441] *KA*, VII, p. 135.
[442] *KA*, V, 306-311.

(...) فواللهِ ما فرغ من إنشاده حتى توهمت أن العَمَى قد أدركني، وافترقنا. فلما أفضَت الخلافةُ إليّ خرجتُ حاجًّا، فنزلتُ أمشي بجَبَلَيْ زَرُود، فبصُرت بالضرير، ففَرّقت من كان معي، ثم دنوت منه فقلت: أتعرفني؟ قال: لا. فقلت: أنا رفيقك وأنت تريد الشام أيام مروان. فقال: أَوَّهْ،

آمَتْ نســـاءُ بني أميةَ منهمُ وبَـنَـاتُـهُـمْ بِمَضِـيعَةٍ أيتـامُ

نامتْ جدودُهم وأُسْقِطَ نَجْمُهُمْ والنَّجْمُ يَسْـقُطُ والجدودُ تَنامُ

خَلَتِ المنابرُ والأَسِـــرّةُ منهمُ فعليهم حتى المماتِ ســـلامُ

فقلت: وكم كان مروان أعطاك بأبي أنت؟ قال: أغناني أن أسأل أحدا بعده. فهممت بقتله، ثم ذكرت حق الاسترسال والصحبة، فأمسكت عنه، وغاب عن عيني، فبدا لي فيه، فأمرت بطلبه، فكأنما البيداء بادت به.

Aḥmad ibn ʿUbayd Allāh ibn ʿAmmār m'a rapporté ceci : Yaʿqūb ibn Isrā'īl le client d'al-Manṣūr m'a raconté ceci : al-Faḍl ibn ʿAbd Allāh al-Ḫalanǧī nous a raconté ceci à Ǧurǧān : Muslim ibn al-Walīd al-Anṣārī m'a raconté ceci : J'ai entendu Yazīd ibn Mazyad dire ceci : J'ai entendu Hārūn al-Rašīd dire ceci : J'ai entendu al-Mahdī dire ceci : J'ai entendu al-Manṣūr dire ceci :

Je partis pour le Cham sous le règne de Marwān ibn Muḥammad[443]. En chemin, je rencontrai un aveugle qui allait dans la même direction ; je lui demandai sa destination, et il me répondit qu'il allait faire entendre à Marwān un panégyrique qu'il avait composé en son honneur. Comme je lui demandai de me le réciter, il s'exécuta :

Puissé-je savoir si ce parfum de musc flotte encore
à al-Ḫayf, depuis que plus personne ne s'y trouve !
Maintenant que l'ont déserté les Banū Umayya,
les excellents seigneurs des Banū ʿAbd Šams ?
Remarquables orateurs, héros des tribunes,
au mot toujours juste et à l'expression aisée !
Admirables quand ils se taisent, leur opinion l'emporte
quand ils s'expriment, et leurs propos sont lumineux ;
Ils gardent la tête froide quand les esprits s'échauffent,
et leurs visages lisses sont pareils à des pièces d'or.

[443] Dernier calife omeyyade (r.744-750), vaincu par les Abbassides et exécuté en 750.

Ma foi, à peine avait-il achevé son poème que je me crus moi-même frappé de cécité ! Puis nous nous séparâmes. Lorsque le califat m'échut, je partis pour le pèlerinage. J'avais fait halte aux dunes de Zarūd[444] et me promenait quand j'aperçus l'aveugle. Je dispersai alors ma suite et m'approchai de lui.

— Me reconnais-tu ? lui demandai-je.

— Non, dit-il.

— Je t'ai accompagné sur la route du Cham, à l'époque de Marwān.

— Hélas ! fit-il avant de réciter :

Les femmes des Banū Umayya sont veuves désormais,
et leurs filles, abandonnées à elles-mêmes, sont orphelines !
Leurs ancêtres se sont endormis et leur étoile s'est couchée ;
ainsi en va-t-il : les étoiles se couchent et les ancêtres s'endorment.
Ils ont déserté les tribunes et les trônes,
mais, jusqu'à ma mort, je ne cesserai de les saluer !

— Combien t'a donc donné Marwān, toi qui m'es cher comme mon père ?

— Il m'a mis à l'abri du besoin de solliciter personne après lui.

Je crus que j'allais le tuer, mais je me rappelai le respect dû à un compagnon qui s'exprimait en toute confiance, alors je me retins, et il disparut. Peu après je changeai d'avis et envoyai des hommes à sa recherche, mais on eût dit qu'il s'était évaporé dans le désert.[445]

À première vue, ce récit d'al-Manṣūr n'était pas fait pour tomber dans nos oreilles. Transmis de calife en calife jusqu'à ce que Hārūn al-Rašīd ne le divulgue à Yazīd ibn Mazyad al-Šaybānī (m. 801)[446], qui l'éventera en le racontant à son tour au poète Muslim ibn al-Walīd (m. 823), ce récit s'apparente à la révélation d'un mystère à la connaissance duquel n'était admis qu'un petit nombre d'initiés. L'*isnād* paraît en effet suggérer une origine secrète voire intime du récit : il fallait être calife ou appelé à le devenir pour pouvoir l'entendre, dans tous les sens du terme. Et pour cause, al-Manṣūr y confie non seulement la scandaleuse – et mystérieuse – tolérance dont il a fait preuve envers un thuriféraire obstiné des ennemis de sa famille, mais il y témoigne d'un conflit éthique entre ce que son devoir de calife abbasside lui imposerait de faire et ce que lui dicte une morale plus libre et circonstancielle liée au lien personnel qu'il a avec le poète, lien qu'il sait potentiellement scandaleux ou coupable, sans quoi il n'aurait pas pris soin de

[444] L'expression « les deux montagnes de Zarūd » désignent deux grandes dunes à Zarūd, importante étape pour les pèlerins sur la route de Kūfa à la Mecque. Yāqūt, *Muʿǧam al-Buldān*, Beyrouth, Dār Ṣādir, 2008, III, p. 139.
[445] *KA*, XVI, p. 299-300.
[446] Gouverneur de l'Azerbaïdjan, homme d'État et général de la première période abbasside.

rencontrer le poète seul à seul. Le plus compromettant pour le calife est le plus intéressant pour nous : il hésite à châtier le poète attaché à un temps révolu et aboli.

La vertu sans borne

Pourquoi donc l'éloge de Ǧabala ?

En ce point du récit, le double rapport des lettrés médiévaux à la Ǧāhiliyya s'incarne dans les personnages de ʿUmar et de Ḥassān. Chacun juge du don envoyé par Ǧabala. Ce don est l'accomplissement d'une promesse d'un autre temps : au début de la notice, un *ḫabar* nous montre Ḥassān, encore jeune, reçu à la cour de Ǧabala, et lui adressant un éloge que le roi juge si réussi qu'il le récompense en faisant le serment de renouveler chaque année cette récompense Le début du récit d'al-Šaybānī rapporte la scène de façon plus détaillée, mais dans laquelle le *mamdūḥ* est ʿAmr ibn al-Ḥāriṯ, l'oncle de Ǧabala. Toujours est-il que cet ancien éloge est chanté par les *ǧawārī* à Ǧabala en présence du messager, à Constantinople :

للهِ دَرُّ عِصـــــابـةٍ نادَمْتُهُم يومًـا بِجِلّقٍ في الزمـان الأوَّلِ

بِيضِ الوُجُوهِ كريمةٍ أحسابُهُم شُـمِّ الأُنوفِ من الطِرازِ الأوَّلِ

يُغشَونَ حتّى ما تَـهِرُّ كلابُهُم لا يَسـألون عن السـواد المقبِلِ

De quelle excellente assemblée ai-je partagé la boisson,
un jour à Ǧilliq[447]*, au temps jadis !*
Leurs visages sont rayonnants, leurs exploits glorieux,
leurs nez altiers, ainsi qu'étaient nos ancêtres ;
Ils reçoivent tant de visiteurs que leurs chiens n'aboient plus,
et jamais ne s'enquièrent du nombre des nécessiteux qui se pressent à leurs portes !

L'expression « *li-llāhi darru (fulān)* », qui signifie littéralement « son lait est le fait de Dieu » s'emploie pour dire « Qu'il est excellent ! » : la phrase est donc exclamative. Le poète célèbre des gens (*ʿiṣāba*, un groupe de gens) dont il a été le commensal (*nadīm*). La scène de la *munādama* (le fait de boire du vin en compagnie) n'est pas nécessairement anecdotique, il s'agit d'un topos. On boit du vin, dans la poésie laudative, en compagnie d'une société choisie, d'amis chers qui sont souvent de nobles personnages qui ne laissent pas l'alcool leur monter à la tête, ou qui même dans l'ivresse savent se tenir (les poèmes bachiques de l'époque abbasside renverseront ce thème courant en décrivant les commensaux perdre la tête pour avoir

[447] Damas et ses environs.

simplement humé le vin qu'on ne leur a pas encore servi : c'est qu'il s'agit, dans ce cas, de louer les qualités du vin). Le poème commence par une curieuse invraisemblance : le poète aurait composé son poème, à l'époque, en célébrant la scène présente comme si elle était déjà un souvenir lointain, qui se serait déroulée au « temps premier » (*fī l-zamān al-awwal*), c'est-à-dire au temps jadis – et à l'entendre depuis l'Islām, il est difficile de ne pas identifier ce « temps premier » à la Ǧāhiliyya.

Le visage rayonnant (*abyaḍ al-waǧh*) est une image qui signifie la beauté et la noblesse des traits. Le nez altier (*ašamm al-anf*) est une métonymie de la puissance (*ʿizza*) et de la fierté (*anafa*). *Min al-ṭirāz al-awwal*, littéralement : « du premier métier à tisser (*ṭirāz*) » ; « ils sont sortis du premier métier à tisser », c'est-à-dire « ce sont des hommes comme on en faisait autrefois », on dirait en français : « ce sont des hommes comme on n'en fait plus », ou : « de ces hommes-là, on a cassé le moule ». Deuxième marqueur téléologique dans le poème ; le poète, au moment où il aurait récité ce vers, non seulement aurait été conscient de vivre « dans le temps premier », dans une époque appelée à finir et à s'effacer devant une autre, mais il aurait de plus été conscient d'être, avec ses contemporains, en compagnie de ces ancêtres fiers, tatillons au sujet de l'honneur, qui ne laissent passer aucun affront (*šumm al-unūf*) que sont les princes ghassanides et les héros préislamiques en général, tel que l'Islam se les représentera par la suite.

Dans le troisième vers, le poète célèbre la générosité de Ǧabala : *yuġšawna*, « On vient les voir », *ḥattā lā tahirru kilābu-hum*, « si bien que leurs chiens n'aboient plus ». Le premier hémistiche célèbre la générosité par un topos (*maʿnā*) de la poésie médiévale : d'habitude, les chiens aboient à l'arrivée des étrangers, mais tant d'étrangers viennent trouver le *mamdūḥ* pour solliciter ses bienfaits que ses chiens ne prennent plus la peine d'aboyer. Dans le second hémistiche, *al-sawād al-muqbil* (littéralement « la noirceur qui arrive »), signifie « la foule qui arrive » ; la noirceur est ici une image de la foule si nombreuse et compacte qu'on ne distingue plus les couleurs. En somme, ces gens sont si généreux que non seulement leurs chiens n'aboient plus, tant ceux qui viennent solliciter leurs bienfaits sont nombreux, mais qu'en plus ils ne se soucient nullement de ce nombre et donnent à ceux qui les sollicitent sans s'inquiéter des nécessiteux à venir – et sans s'inquiéter d'être ruinés ! Cela revient à affirmer que leur générosité est sans limite et sans borne : ils sont d'une générosité infinie.

Ce remarquable éloge de Ḥassān est trois fois illustré dans la suite du récit : 1) Ǧabala fait effectivement figure de l'ancêtre contemporain, d'un héros « à l'ancienne » (*min al-ṭirāz al-awwal*), appartenant à un temps « premier » appelé à céder la place à un temps « second » ; 2) Cette éthique « à l'ancienne » (*min al-ṭirāz al-awwal*) se manifeste précisément à l'occasion

de l'incident d'un nez cassé – et d'une fuite pour éviter l'humiliation d'avoir son propre nez cassé (pour protéger son nez à la fois au sens littéral et figuré) ; 3) Ǧabala fait effectivement la preuve de sa générosité.

Le récit met en scène l'opposition frontale entre les jugements de ʿUmar et de Ḥassān sur le don de Ǧabala. Le jugement de ʿUmar est remarquablement abrupt :

وبَعَثَ إلى حَسَّان فأَقبَلَ يَقُودُهُ قائِدُهُ حَتَّى دَنَا فسَلَّمَ، وقال: يا أميرَ المؤمنين، إني لَأَجِدُ أَرواحَ آلِ جَفْنَةَ. فقال عُمَرُ رَضِيَ اللهُ عَنْهُ: قَد نَزَعَ اللهُ تَبارَكَ وَتَعالَى لَكَ مِنْهُ عَلَى رَغمِ أَنْفِهِ، وأَتَاكَ بِمَعُونة.

Il fit quérir Ḥassān qui arriva en s'appuyant sur son guide d'aveugle. S'étant approché, il salua et dit :

— Commandeur des croyants, je sens le parfum de la famille de Ǧafna.

— Le Très-Haut l'a dépouillé en ta faveur, et te fait don de ces subsides.

Non seulement il attribue le don à Dieu comme si Ǧabala n'y avait aucune part, mais ce don ne serait que des biens (*maʿūna*, des subsides, des biens ou une somme d'argent versés pour aider à subvenir à des besoins) qui auraient été *arrachés* à Ǧabala et apportés à Ḥassān *malgré* Ǧabala, à son corps défendant et contre sa volonté (*raġma anfi-hi*, littéralement : « en lui mettant le nez dans la poussière »).

On peut s'étonner du jugement extraordinairement borné que porte ʿUmar sur le don envoyé par Ǧabala, mais c'est précisément ce rôle de *borne* que le récit fait ici tenir à ʿUmar. Le calife est le garant et le gardien de l'islam et de ses bornes, des limites à ne pas dépasser – et d'ailleurs, pour le formuler avec un peu de mauvais esprit, il n'y a à strictement parler de religion que bornée (inscrite dans des limites, des codes et des rituels, imposant des limites : on y entre et on en sort). ʿUmar se fait la voix de l'Islām réduite à sa plus simple expression en énonçant ce principe dont l'affirmation est peut-être la différence ou la limite fondamentale entre Ǧāhiliyya et Islām, telle que se la représente l'historiographie traditionnelle : « Tout vient de Dieu ». La révélation islamique est cette borne historique à partir de laquelle nul n'est censé ignorer qu'en fin de compte, tout vient de Dieu. Et si tout vient de Dieu, c'est à lui que devrait revenir le mérite du bienfait (*niʿma, ǧamīl, ʿurf*) et la reconnaissance. Mais l'insistance du calife sur le fait que ces biens ont été *arrachés* à Ǧabala *contre sa volonté* dénote aussi une autre séparation : la limite entre islam et infidélité ou mécréance (*kufr*), réduite à l'opposition entre amis et ennemis. Ǧabala n'a pu *vouloir* faire ce don, parce qu'il est un ennemi qui a rompu avec l'islam. Le jugement de ʿUmar est sévère, sinon caricatural, à dessein : il permet de faire ressortir ce qui se joue, entre Ḥassān et Ǧabala. L'insistance avec laquelle le calife cherche à

affirmer une borne, une limite, une séparation, en déniant purement et simplement la générosité de Ǧabala, montre qu'il a affaire, précisément, à une générosité et à une gratitude sans borne (qui font fi des limites – spatiales, temporelles, religieuses).

Le texte semble jouer délibérément des sens du *kufr*. Le sens conventionnel et religieux signifie mécréance, infidélité, et s'oppose à *īmān* (croyance) et islam ; le *kāfir* est le mécréant, l'infidèle et s'oppose à *muʾmin* (croyant), et *muslim* (musulman). Le sens premier du *kufr* est l'ingratitude ; le *kāfir*, c'est d'abord *kāfir al-niʿma* (ou *al-kāfir bi-l-niʿma*), celui qui ne reconnaît pas le bienfait, d'où le *kāfir* au sens de mécréant, qui renie le bienfait de Dieu (*yakfuru bi-niʿmat Allāh*). *Kufr* s'oppose donc à *islām* d'une part, et à *šukr* d'autre part. En faisant de ʿUmar la voix de l'islam affirmant que tout vient de Dieu, le récit en fait du même coup la voix du *kufr* au sens premier (*al-maʿnā l-luġawī*) : à suivre le calife, il n'y aurait aucune gratitude à avoir envers Ǧabala, il ne mériterait aucun *šukr* (remerciement, louange, reconnaissance).

La reconnaissance envers le mécréant ou plus généralement l'ennemi en dépit de son camps politique ou idéologique, est peut-être la plus noble puisqu'elle ne peut être suspecte d'hypocrisie. Abū l-ʿAbbās al-Aʿmā, dont nous avons dit un mot, fervent partisan des Omeyyades, se justifie devant ʿAbd al-Malik ibn Marwān d'avoir déploré la mort de Muṣʿab ibn al-Zubayr (m. 691) par le fait qu'il était son ami (*innamā raṯaytu-hu li-anna-hu kāna ṣadīqī*)[448], et le calife de reconnaître qu'il est mort noblement (*māta karīman*). Plus proche de notre texte, al-ʿAbbās ibn Mirdās doit se défendre devant ʿUmar contre Ḫawwāt ibn Ǧubayr (m. 660)[449] qui lui reproche d'avoir pleuré sur le sort des Banū l-Naḍīr, l'une des tribus juives de Médine, bannie par Muḥammad :

> فقال خوّات: يا عباس، أأنت الذي رثيتَ اليهود، وقد كان منهم في عداوة رسول الله صلى الله عليه وسلم ما كان! فقال عباس: إنهم كانوا أخلّائي في الجاهلية، وكانوا أقواما أنزل بهم فيُكرِمونَني، ومثلي يَشكُر ما صُنِعَ إليه من الجميل.
>
> — Est-ce toi, ʿAbbās, dit Ḫawwāt, qui a pleuré les Juifs dans tes vers, après l'hostilité qu'ils ont montrée envers l'Envoyé de Dieu, Dieu le bénisse et lui accorde le salut ?
>
> — Ils étaient mes amis avant l'islam. Je faisais halte chez eux, ils me traitaient avec honneur et générosité, et un homme comme moi exprime sa gratitude pour les bienfaits qu'il reçoit.[450]

---

[448] *KA*, XVI, p. 303.
[449] Compagnon du Prophète de la première heure, il participe à toutes ses batailles.
[450] *KA*, XIV, p. 318.

L'intransigeance de ʿUmar peut d'autant plus surprendre que Muḥammad lui-même interdit à Ḥassān de réciter un célèbre poème faisant la satire de ʿAlqama ibn ʿUlāṯa du fait que ce dernier l'a défendu contre Abū Sufyān, qui disait à Héraclius le plus grand mal du prophète de l'islam[451]. Dans une autre version de ce récit cité par ʿAbd al-Qāhir al-Ǧurǧānī au début des *Dalā'il al-iʿǧāz*[452], Ḥassān s'étonne que le Prophète lui interdise de s'en prendre à un associateur réfugié à Byzance (*Yā rasūl Allāh, tanhā-nī ʿan raǧul mušrik muqīm ʿinda Qayṣar ?*). Muḥammad lui explique la raison en commentant : « Les plus reconnaissants envers autrui sont les plus reconnaissants envers Dieu » (*Yā Ḥassān, aškar al-nās li-l-nās ašakru-hum li-l-llāh taʿālā*), *ḥadīṯ* dont une variante dit : « Celui qui n'est pas reconnaissant envers les gens n'est pas reconnaissant envers Dieu » (*Lā yaškuru llāh man lā yaškuru l-nās*)[453].

Ḥassān ne répond pas à ʿUmar : quand il apprend qu'un don lui est parvenu de la part de Ǧabala (ou plutôt, de la part de Dieu *malgré* Ǧabala), il s'en va trouver le messager en récitant l'éloge que lui reproche le compagnon du calife. Le calife n'a pas plus tôt nié la générosité du roi apostat que le poète la célèbre en vers (*yaškuru-hu, yamdaḥu-hu*) :

إِنَّ ابنَ جَفْنَةَ مِنْ بَقِيَّةِ مَعْشَرٍ لم يَغْـذُهُم آباؤُهُم باللُّومِ

لم يَنْسَنِي بالشَّأْمِ إِذْ هُوَ رَبُّـها كَلَّا ولا مُتَنَصِّـــرًا بالرُّومِ

يُعطِي الجزيلَ ولا يَرَاهُ عِنْدَهُ إِلَّا كَبَعْضِ عَطِيَّـةِ المـذمومِ

Le fils de Ǧafna est l'un des derniers de ces hommes
qui n'ont point appris de leurs pères ce qu'était la bassesse.
Il ne m'a point oublié, ni quand il était le seigneur du Cham,
ni maintenant qu'il est chrétien, parmi les Byzantins.
Ses immenses bienfaits ne sont à ses yeux
qu'une humble aumône indigne d'éloge !

Le fils de Ǧafna désigne Ǧabala. Le poète loue sa vertu, au sens le plus large : Ǧabala est l'un des derniers de ces gens qui n'ont jamais appris que la grandeur, qui ne savent même pas ce qu'est la vilénie (*lu'm*), dont ils n'ont jamais fait l'expérience. Le roi est un vestige, un reliquat de ces gens à la vertu entière, non-mêlée de *lu'm*. Le deuxième vers loue la constance de la générosité de Ǧabala, qui le gratifie de ses bienfaits aussi bien quand il était le seigneur (*rabb*) de la Syrie que maintenant qu'il est exilé en terre étrangère. Le poète signifie à la fois que le roi

[451] *KA*, XVI, p. 295.
[452] ʿAbd al-Qāhir al-Ǧurǧānī, *Dalā'il al-iʿǧāz*, Le Caire, Maktabat al-Ḫānǧī, 2004, p. 19.
[453] Al-Buḫārī, *Al-Adab al-mufrad*, al-Maṭbaʿa l-salafiyya, Le Caire, 1955, p. 65 ; al-Ḫarā'iṭī, *Faḍīlat al-šukr li-l-llāh ʿalā niʿmatihi wa-mā yaǧibu min al-šukr li-l-munʿam ʿalayhi*, Le Caire, Dār al-fikr, 1982, p. 61.

est aussi généreux, aussi fidèle à ses amis (ou à sa promesse), au faîte de la gloire et de la puissance que dans la difficulté et le déclin ; et qu'il est aussi généreux dans la proximité (en Syrie ou au Cham) que dans l'éloignement à la fois religieux (*mutanaṣṣiran*), spatial et temporel. Le troisième vers célèbre sa générosité et son humilité. Il donne beaucoup (*al-ǧazīl*, une somme considérable) ; mais ce beaucoup (*ǧazīl*) qu'il donne se compare à ses yeux à un don quelconque (*baʿḍ ʿaṭiyya*), un don qui ne mérite pas d'être relevé, de la part d'un homme indigne d'éloge (*al-maḏmūm*, contraire d'*al-maḥmūd* ou *al-mamdūḥ*). Il donne sans attendre d'éloge ni rien d'autre en retour, parce qu'il ne se rend pas compte de la magnificence de ses bienfaits : il voudrait toujours être plus généreux.

Le roi et le poète s'estiment et entretiennent leur relation par-delà cette frontière historico-religieuse (et spatio-temporelle) qui sépare Ǧāhiliyya et Islām. C'est ce qu'illustre enfin la consigne que Ǧabala donne au messager :

وقال: ما كان خليلي لِيُخِلَّ بي، فما قال لك؟ قال: قال إِنْ وَجَدتَهُ حَيًّا فادْفَعْها إليه، وَإِنْ وَجَدتَهُ مَيِّتًا فاطْرَح الثِيَابَ على قَبْرِهِ وابْتَعْ بِهذه الدَنانير بُدْنًا فانْحَرْها على قَبْرِه. فقال حَسَّان: لَيْتَكَ وَجَدْتَني مَيِّتًا ففَعَلْتَ ذلك بي!

Puis il dit au messager :
— Mon ami ne m'aurait fait défaut sous aucun prétexte. Que t'a-t-il dit ?
— Il m'a dit : « S'il est vivant à ton retour, donne-lui tout cela. Et s'il est mort, dépose les vêtements sur sa tombe, puis conduis-y des chamelles grasses que tu auras achetées avec ces pièces d'or, et immole-les. »
— Si seulement j'avais été mort à ton retour, afin que tu aies pu faire tout ceci !

Cette émouvante recommandation veut faire en sorte que la mort même ne soit pas une limite à l'accomplissement du bienfait. Égorger une chamelle sur la tombe du défunt est un rite préislamique interdit par l'islam ; si son sens précis reste encore matière à débat, toujours est-il que l'immolation de la bête sur la tombe est ici conçue comme une manière d'accomplir le bienfait, c'est-à-dire de faire parvenir ces pièces d'or à leur destinataire. De même, déposer les vêtements sur la tombe fait écho à un autre rite préislamique consistant à boire en compagnie de la tombe : les commensaux se versent à boire tour à tour, et quand vient le tour du mort, le contenu de la coupe est vidé sur la tombe. Le don à la tombe, en l'occurrence sous la forme de la *munādama* d'outre-tombe, est un rituel d'autant plus remarquable que la littérature l'associe à des personnages fort différents : des *ḥanīf*-s (comme Quss ibn Sāʿida) et des poètes (comme al-Aʿšā).

L'accomplissement du serment ou du bienfait malgré tout, malgré la mort même, est un motif particulièrement caractéristique de la Ǧāhiliyya et de ses héros : un *ḫabar* nous montre Ḥātim al-Ṭayyi', parangon de la générosité, répondre d'outre-tombe à un homme l'ayant mis au défi de prouver qu'il était bien le plus généreux des hommes[454] ; Rabīʿa ibn Mukaddam, mort sur le dos de sa monture, défend son campement contre ses ennemis[455] ; al-Šanfarā, le légendaire poète-brigand, jura qu'il tuerait cent membres de la tribu qui avait assassiné son beau-père – pris et exécuté alors qu'il n'en avait tué que quatre-vingt dix-neuf, il « tua » le centième quand l'un deux se blessa au pied en voulant frapper son cadavre et mourut de sa blessure[456]. De même, Ta'abaṭṭa Šarran est déjà frappé à mort quand il abat l'enfant qui l'a blessé, et toute bête qui touche à son cadavre meure aussitôt[457]. On pourrait ainsi multiplier les occurrences de ce motif de *l'accomplissement d'outre-tombe* dans les récits préislamiques. C'est peut-être à partir de là qu'il faut entendre ce soupir de Ḥassān : « Si seulement tu m'avais trouvé mort, pour que tu puisses accomplir tout cela ! ». Cette belle consigne ne restera qu'une consigne, et ce soupir de Ḥassān la nostalgie d'une époque révolue.

Ainsi, si nous reprenons notre question : à quoi tient l'intérêt des lettrés pour la Ǧāhiliyya ? À quoi tient l'attrait de cette époque abolie et révolue ? Pourquoi, au fond, de tels récits qui nous rendent aimables des figures du *kufr* comme Ǧabala ? Pourquoi une légende d'Imru' l-Qays, qualifié dans le *ḥadīṯ* de « porte-étendard des poètes vers le Feu »[458] ? Pourquoi des « romans » de Ta'abbaṭa Šarran ou d'al-Šanfarā, brigands sans foi ni loi ? On peut faire au moins deux réponses à cette question. Une réponse positive et historique, que nous avons déjà avancée : la Ǧāhiliyya suscite l'intérêt des lettrés pour l'histoire (les batailles, les généalogies, les circonstances qui précèdent l'arrivée de l'islam) et la langue (comme modèle linguistique et d'éloquence). On peut aussi en faire une autre, plus spéculative et littéraire, à partir de notre texte. Si le trait déterminant de la Ǧāhiliyya est l'absence de norme divine supérieure, si elle est l'empire de la loi du plus fort et de l'action (vertueuse ou vicieuse) sans borne, alors elle est aussi le berceau ou le laboratoire de la vertu. En effet, quel homme plus vertueux que celui qui affirme sa vertu en l'absence de modèle de vertu, en l'absence de norme révélée et en l'absence de récompense au ciel ? Quelle récompense plus généreuse que celle qui s'exerce sans

[454] *KA*, XVII, p. 374-375.
[455] *Ibid.*, XVI, p. 55-77.
[456] *Ibid.*, XXI, p. 194.
[457] *Ibid.*, XXI, p. 167-168.
[458] Katia Zakharia, « Imru' l-Qays, "porte-étendard des poètes vers le Feu", dans le *Livre de la poésie et des poètes* d'Ibn Qutayba », dans *Arabica*, 56, 2009, 192-234.

obligation, gratuitement (celle de Ǧabala, qui récompense un poème déjà récompensé) ? Quel *šukr* ou *madīḥ* plus noble et sincère que celui qui pourrait ne pas s'énoncer (celui de Ḥassān devant ʿUmar) – d'autant plus qu'ici le *šukr* n'est pas entendu de son destinataire, mais seulement de ceux-là qui pourraient avoir à y redire ? La Ǧāhiliyya est donc en un sens l'origine immorale de la morale. C'est pourquoi aussi les représentations de la Ǧāhiliyya dans la littérature classique ne vont pas sans les représentations de l'islam des premiers temps.

DEUXIEME PARTIE

Entendre et obéir :

Chant et poésie dans le *Kitāb al-Aġānī*

**

Cette partie est consacrée aux rapports entre chant, éthique et poésie dans le *Kitāb al-Aġānī*.

Dans son *Making the Great Book of Songs*, Hilary Kilpatrick souligne la nécessité pour les chercheurs de lire les *Aġānī* en gardant à l'esprit, en toile de fond, l'époque à laquelle écrivait al-Iṣfahānī[459]. Cette suggestion conclut un utile tableau de l'époque et de la part de bonheur ou de malheur, de déconvenue ou d'espoir, qu'al-Iṣfahānī a pu prendre à ces événements ; telle suggestion est d'autant plus nécessaire en ce qui concerne le chant et les chanteurs. Dans une époque qui voit le déclin de la cour califale, point de mire de la vie culturelle savante, ainsi que la montée de l'hostilité contre le chant et les chanteurs à Bagdad[460], le fait d'écrire un ouvrage non seulement sur le chant, mais sur les vies des chanteurs, pour l'homme de l'art qu'est de surcroît al-Iṣfahanī, est en soi un parti pris et une « défense et illustration » du chant. Or, force est de constater le nombre important de récits dont un pamphlet contre le chant pourrait tirer parti – ainsi par exemple Ibrāhīm al-Mawṣilī se vante de s'être assis en compagnie d'Iblīs, et de tenir de lui l'invention du mode rythmique appelé *māḫūrī*[461]. C'est donc la forme de cette défense et les problèmes qu'elle pose qui nous retiendront ici, ainsi que ce qu'ils disent de ce que peut être le chant dans cet ouvrage et plus généralement dans la culture arabe médiévale. Deux chapitres composent cette deuxième partie.

Le premier chapitre intitulé « *Taḥsīn al-šiʿr* : la défense du chant (*ġinā'*) dans le *Kitāb al-Aġānī* » montre que si Iṣfahānī vise à défendre le chant dans un débat commencé bien avant lui et poursuivi jusqu'à nos jours, bien loin de se contenter d'opposer aux accusations

[459] Hilary Kilaptrick, *op. cit*. p. 23.
[460] *Ibid*., p. 22.
[461] Autre nom du mode rythmique appelé *ḫafīf al-ṯaqīl al-ṯānī* dans la terminologie d'Isḥāq. George Dimitri Sawa, *An Arabic Musical and Socio-Cultural Glossary of Kitāb al-Aghānī*, Leiden / Boston, Brill, 2015, p. 455. Le récit en question est dans *KA*, V, p. 231-236.

d'immoralité des démonstrations de vertu, il le défend par là où il se perd aux yeux de ses contempteurs. À partir de trois topos narratifs dont nous citons des exemples, il s'agit de montrer comment le problème du statut du chant se manifeste dans l'œuvre, en quoi il correspond ou diverge des problèmes posés par la poésie, et ce qu'en fait le compilateur en vue de défendre le chant.

Le second chapitre intitulé « Isḥāq al-Mawṣilī et la haine de la musique » vise à cerner les lignes de force de la notice à partir d'une troublante remarque de l'auteur, à savoir que « nul ne détestait le chant davantage qu'Isḥāq »[462] – pourtant le plus grand musicien de son temps et l'un des personnages-clés du *Livre des chansons*.

[462] *KA*, V, p. 268.

I

Taḥsīn al-šiʿr :

La défense du chant (*ġinā'*) dans le *Kitāb al-Aġānī*

Le sujet que nous nous proposons d'aborder ici est, à bien des égards, inaudible.

Inaudible, d'abord, parce que parler du chant ou de la musique[463] dans le *Livre des chansons*, c'est parler d'un chant disparu, qu'on ne peut entendre et que personne n'entendra plus. Les dernières oreilles à avoir entendu l'une de ces Cent chansons choisies qui ont arraché des larmes à Hārūn al-Rašīd sont en poussière depuis longtemps. De ces chansons qui constituent la colonne vertébrale du *Livre des chansons*, il ne nous reste que les traces : les vers de poésie sur lesquels elles étaient composées, et les récits qui leurs sont associées. En somme, le *Livre des chansons* est l'imposante trace de ce chant désormais inaudible. Composé pour défendre et préserver le chant ancien, défendu par Isḥāq ibn Ibrāhīm al-Mawṣilī[464], le *Livre des chansons* témoigne aujourd'hui de sa disparition : il est ce qui reste après le chant. À en juger par la fortune de l'ouvrage, cette perte ne semble pas l'avoir desservi outre mesure : on peut fort bien le lire en se passant des chansons, en témoignent les résumés de l'ouvrage comme *Tajrīd al-Aġānī* d'Ibn Wāṣil al-Ḥamawī (m.1298) et *Muḫtār al-Aġānī* d'Ibn Manẓūr (m.1311), qui se sont eux-mêmes délestés des chansons d'introduction des notices.

---

[463] Nous utiliserons indifféremment les termes de chant ou de musique par référence au terme de *ġinā'*. Dans son acception classique, *ġinā'* signifie le fait de chanter, mais peut désigner également une chanson (*uġniya, ṣawt*), la composition ou la mise en musique (*talḥīn*) de vers de poésie, et enfin la musique au sens le plus général. Le terme de *mūsīqī* (du grec *μουσική*, musique), qui donnera aussi *mūsīqā*, est introduit en arabe avec la traduction des traités philosophiques et musicologiques grecs, à partir de la fin du VIIIe siècle, et désignera d'abord la théorie musicale, avant d'être employé pour la musique en général. Amnon Shiloah, *La musique dans le monde de l'islam*, Paris, Fayard, 2002, p. 49 ; George Dimitri Sawa, *An Arabic Musical and Socio-Cultural Glossary of* Kitāb al-Aghānī, Leiden / Boston, Brill, 2015, p. 382-383.

[464] Amnon Shiloah, *op. cit.*, p. 72-73 ; Jamal Eddine Bencheikh, « Les musiciens et la poésie. Les écoles d'Isḥāq al-Mawṣilī (m.235 H) et d'Ibrāhīm ibn al-Mahdī (m.224 H) », dans *Arabica*, XXII (1975), p. 114-152.

Inaudible aussi, ce chant, pour un certain nombre d'oulémas et de jurisconsultes (*fuqahā'*) tout au long de l'époque médiévale[465]. La querelle autour de sa licéité et de sa moralité, jamais tout à fait réglée, est toujours d'actualité. Interrogé en 2019 sur le statut de la musique en islam lors d'une émission religieuse de la chaîne égyptienne « al-Nās », Aḥmad Mamdūḥ, auxiliaire du mufti d'Égypte (*amīn al-fatwā fī Dār al-iftā' al-miṣriyya*), commence par prendre une précaution oratoire en citant ce que ses maîtres avaient eux-mêmes coutume de dire lorsqu'ils étaient interpelés à ce propos :

ما ورد في تحريم الموسيقى في النصوص الشرعية صحيحُه غيرُ صريح وصريحُه غيرُ صحيح.

> Les textes ayant trait à l'interdiction de la musique dans le corpus de la charia sont soit authentiques mais obscurs, soit clairs mais apocryphes.

Quoi qu'il en soit, à l'époque médiévale, le chant ou la musique dans son ensemble tombe sous le coup, sinon d'un interdit, du moins d'un soupçon.

La littérature d'*adab* est partie prenante dans cette querelle, où elle se fait l'écho de deux jugements absolument contradictoires. Deux exemples. Le premier est tiré de l'épître *Ḏamm al-malāhī* d'Ibn Abī l-Dunyā (m. 894). *Adīb* et moraliste sévère, il fut le précepteur (*mu'addib*) de plusieurs princes abbassides, dont les futurs califes al-Muʿtaḍid (r. 892-902) et son fils al-Muktafī (r. 902-908). Comme son titre l'indique, cette épître est une condamnation des *malāhī* : au sens large, cette expression désigne les divertissements (*mā yulhā wa-yutalahhā bi-hi*), les jeux d'agrément (les dés, les échecs, mais aussi les balançoires…) ; et au sens étroit les *malāhī* désignent les instruments de musique (*ālāt al-lahw*), et par implication la musique elle-même (on parle parfois de *ālāt al-malāhī*). Mais les *malāhī* englobent aussi les rapports homosexuels ; par là, on voit que le *lahw* qui est visé est un divertissement, un plaisir en tant qu'il *divertit*, c'est-à-dire *détourne*, de Dieu et des devoirs religieux (*yulhī ʿan farā'iḍ al-dīn*). L'épître accumule les *ḥadīṯ*-s et les *ḫabar*-s témoignant du caractère condamnable des *malāhī* et du chant en particulier. Parmi ces récits, Ibn Abī l-Dunyā rapporte le message que le calife omeyyade ʿUmar ibn ʿAbd al-ʿAzīz (r. 717-720), modèle de piété dans la littérature abbasside, adressa à un autre *mu'addib*, le précepteur de ses enfants, et dans laquelle il lui faisait une recommandation essentielle :

[465] Pour une synthèse des rapports de l'islam médiéval à la musique, voir notamment les chapitres concernés chez Henry G. Farmer, *A History of Arabian Music*, Londres, Luzac & Co, 1929, p. 20-38, et Amnon Shiloah, *op. cit.*, p. 77-102.

وليكُنْ أوّلُ ما يعتقدون من أدبك بُغْضَ الملاهي، التي بَدْؤُها من الشيطان وعاقبتُها سُخطُ الرحمن، فإنه بلغني عن ثقاتٍ من حملةِ العِلْم أنّ حضورَ المعازف واستماعَ الأغاني والله بهما يُنْبَتُ النِفاقُ في القلب كما يُنبِت العشبَ الماءُ.

> Que la première chose qu'ils apprennent de toi soit l'aversion des divertissements, qui viennent du diable et dont la rétribution est la colère de Dieu. En effet, des savants fiables m'ont rapporté que côtoyer les instruments de musique et écouter les chansons, par Dieu c'est cela qui fait pousser l'hypocrisie dans le cœur comme l'eau fait pousser l'herbe.[466]

Il convient de noter que toute l'introduction de l'épître d'Ibn Abī l-Dunyā porte sur le chant : le chant ou la musique n'est pas un divertissement (*malhā*, *mā yulhā bihi*) parmi d'autres, il est le *malhā* par excellence, le paradigme du divertissement. Aussi le calife, en mettant en garde contre les *malāhī*, vise expressément le chant (*al-maʿāzif, al-aġānī*). Qu'au début de l'éducation, dit-il en somme, qu'au principe de l'*adab* soit l'aversion du chant, c'est-à-dire des *malāhī*, expressément identifiés aux instruments de musique et aux chansons.

À l'opposé, on lira par exemple chez Ibn Ḫaldūn, dans le chapitre sa *Muqaddima* consacré à l'*adab* (*bāb fī ilm al-adab*) :

وكان الغناء في الصدر الأول من أجزاء هذا الفن لِما هو تابعٌ للشعر إذ الغناء إنما هو تلحينه.

> Le chant était au premier rang des parties de cet art, du fait qu'il est subordonné à la poésie, car le chant n'est que sa mise en musique.[467]

Au premier rang des compétences constitutives de l'*adab*, il y a le chant – ou du moins, il y avait le chant. Si la phrase d'Ibn Ḫaldūn est au passé, c'est qu'il justifie ici l'estime dans laquelle les lettrés de l'époque abbasside tenaient le *Livre des chansons*, dont il recommande la lecture à tout *adīb* qui se respecte. Il parle donc ici d'une époque révolue mais qu'il donne en exemple et où le chant, à l'en croire, n'était point un mal. L'*adab*, dit en somme Ibn Ḫaldūn, commençait par le chant. Dans les deux cas, chez ʿUmar ibn ʿAbd al-ʿAzīz comme chez Ibn Ḫaldūn, le statut du chant engage l'*adab* dans son entier, comme éducation et culture. Dans les deux cas, la question du chant se pose dès le seuil, dès l'entrée dans l'*adab* – autrement dit aussi : à sa limite.

Dans la lettre de ʿUmar ibn ʿAbd al-ʿAzīz, le chant est représenté comme un agent corrupteur venant de l'extérieur, à la faveur d'une analogie qui trouve son origine dans le *ḥadīṯ* : « La musique fait pousser l'hypocrisie dans le cœur comme l'eau fait pousser l'herbe » (*al-*

---

[466] Ibn Abī l-Dunyā, *Ḏamm al-malāhī*, Le Caire, Maktabat Ibn Taymiyya, 1995, p.51.
[467] Ibn Ḫaldūn, *Al-Muqaddima*, Dār al-ǧīl, Beyrouth, sd., p. 612.

ġinā' yunbitu l-nifāq fī l-qalb kamā yunbitu l-mā' al-baql)[468]. Le chant serait cette eau (ce fertilisant, cet engrais ou cet apport) qui viendrait de l'extérieur, comme un pouvoir d'altération venant de cet autre absolu qu'est le diable (autre ontologique : qui n'est pas humain, et autre en exigence : incarnation du mal), pour arroser ce terreau de l'hypocrisie et de la duplicité qu'est le cœur, réceptacle allégorique de la foi, de la fidélité, du secret de l'âme. La musique ferait germer et croître comme une herbe folle une hypocrisie qui, sans cet apport extérieur, resterait à l'état de graine, c'est-à-dire de potentiel. Si la haine de la musique (*buġḍ al-malāhī*) doit être enseignée et apprise, et si cet apprentissage doit être au principe de tout apprentissage (de tout *adab*), c'est qu'il vise à corriger par la culture une pente naturelle du cœur, qui est de se laisser recouvrir par la mauvaise herbe : le cœur est prédisposé à la duplicité et à l'altération.

Sachant cette conception du chant comme pouvoir d'altération venant de l'extérieur, on comprend d'autant mieux la tournure restrictive (*ḥaṣr*) employée par Ibn Ḫaldūn : « Le chant *n'*est *que* la mise en musique de la poésie (*innamā huwa talḥīnu-hu = laysa illā talḥīna-hu*). Ibn Ḫaldūn a conscience de mettre le pied sur un terrain glissant. Le chant n'est *rien que* la mise en musique d'un poème. Le chant n'est qu'un *tābiʿ*, un *subordonné* de la poésie : *huwa tābiʿun lahu* signifie littéralement : « il le suit, il vient à sa suite » (*yasīr fī iṯrihi*), d'où « il est à son service, il lui est subordonné ». Ibn Ḫaldūn reprend ici à son compte un argument très répandu chez les défenseurs du chant, dont nous aurons à reparler. Bornons-nous pour l'instant à souligner que cet argument d'Ibn Ḫaldūn renvoie à une affinité ou un lien privilégié du chant à la poésie. Cette affinité est marquée dans la langue même, par exemple dans le verbe *taġannā* qui peut signifier « chanter, chantonner et réciter de la poésie » ; elle est aussi historique et factuelle : le terme *ġinā'*, qui signifie le chant, mais également la musique dans son ensemble, laisse entendre le privilège de la voix, dans cette musique arabe, sur l'instrument, et si la musique s'appelle *ġinā'*, c'est précisément que la musique, dans la culture arabe médiévale, est avant tout un poème chanté.

Et c'est encore de l'inaudible que relève ce lien spécial unissant, dans la culture arabe médiévale, la musique à la poésie, comme par exemple chez ʿAbd al-Qāhir al-Ǧurǧānī (m. 1078). Dans sa défense de la poésie qui ouvre les *Dalā'il al-iʿǧāz*, Ǧurǧānī affirme que ceux qui s'en détournent le font pour trois grandes raisons : à cause de toutes les sottises, mensonges et absurdités qu'on trouve en poésie, en raison des mœurs des poètes, « qui sont rarement recommandables » (*hiya ġayr ǧamīla fī l-akṯar*), mais aussi :

[468] Ibn Abī l-Dunyā rapporte plusieurs versions de ce *ḥadīṯ*, attribué tantôt à ʿAbd Allāh ibn Masʿūd (m. v. 653), tantôt au Prophète. Ibn Abī l-Dunyā, *op. cit.*, p. 43-45.

أن يذُمَّه، لأنه مَوزونٌ مقفًّى، ويرى هذا بمجرَّدِه عَيبًا يقتضي الزُهدَ فيه والتنزّه عنه.

> Il la condamne car il voit dans le fait qu'elle soit métrée et rimée une faute en soi exigeant de s'en abstenir et de s'en tenir éloigné.[469]

Et, plus loin :

فإن زَعم أنه إنما كره الوزن لأنه سببٌ لأنْ يُتغنَّى في الشعر ويُتلهَّى به، فإنَّا إذا كنَّا لم نَدْعُهُ إلى الشعر من أجل ذلك (...) فلا مُتَعلَّقَ له علينا بما ذكر ولا ضَرَرَ علينا فيما أنكر، فليقل في الوزن ما شاء وليضعه حيث أراد فليس يعنينا أمرُه.

> Et s'il affirme qu'il désapprouve le mètre parce qu'il est un moyen de chanter la poésie et de se divertir, nous lui répondrons que, si ce n'est pas à cette fin que nous l'appelons à s'intéresser à la poésie (…) alors il n'a plus aucune raison de nous opposer cet argument. Ce qu'il désapprouve ne nuit nullement à notre propos ; qu'il dise du mètre et qu'il en fasse ce qu'il veut, cela ne nous concerne pas.[470]

Ainsi, si le chant est couramment sauvé par la poésie (comme chez Ibn Ḫaldūn), la poésie, elle, peut se perdre par le chant, parce qu'elle peut donner lieu au chant : dire que le mètre est le moyen (*sabab*) de la mise en musique, c'est dire qu'il est le germe du chant et du divertissement. Où donc commence le chant si ce qui donne lieu au chant, c'est-à-dire le mètre, est déjà le chant en germe – chant possible et encore inaudible – et qui contamine déjà le poème, pour qui ne veut rien avoir à faire avec la musique (*ġinā'*) ?

Que doit donc être le chant pour susciter des jugements aussi contradictoires et pour engager avec lui une éducation et une éthique, si ce n'est l'éducation et l'éthique elles-mêmes, en un mot, l'*adab* ? Cette question, trop large pour être réglée ici, peut être servie par une question plus restreinte : Iṣfahānī a-t-il cherché, dans le *Livre des chansons*, à produire une défense du chant ? Écrit dans un siècle qui fut jalonné de condamnations du chant, depuis celle d'Ibn Abī l-Dunyā (*Ḏamm al-malāhī*) jusqu'à celle d'al-Ājurrī (*Taḥrīm al-nard wa-l-šaṭranj wa-l-malāhī*), le *Livre des chansons* peut-il se lire comme une défense et illustration du chant ?

C'est l'avis d'Hilary Kilaptrick en conclusion de son *Making the Great Book of Songs*. La chercheuse fait l'hypothèse que le *Kitāb al-Aġānī* vise à défendre la musique en répondant aux attaques qui la visent à Bagdad, surtout à partir de la fin du IXe siècle avec la montée en

---

[469] ʿAbd al-Qāhir al-Ǧurǧānī, *Dalā'il al-Iʿǧāz*, éd. Maḥmūd Muḥammad Šākir, Maktabat al-Ḫānǧī, Le Caire, 2004, p. 11.
[470] *Ibid*., p. 24.

puissance des ḥanbalites et de leur hostilité au chant et aux chanteurs[471]. Ainsi, la deuxième partie de l'ouvrage, consacrée aux chansons composées par des califes et des membres de leur famille, se justifie notamment par cette intention polémique : quelle meilleure défense en effet, que de montrer que les califes eux-mêmes non seulement écoutaient de la musique, mais en composaient également[472] ?

C'est à cette hypothèse que le présent travail se propose de contribuer, à partir de l'analyse de trois thèmes récurrents dans l'ouvrage : tout d'abord la défense du chant comme poésie « embellie » (*ši ʿr muḥassan*), la mise en scène de l'irrésistibilité du chant comme fauteur de trouble (*fitna*), puis comme moyen de se défendre lui-même.

1. Le chant comme supplément (*tābiʿ*) au poème

Dans le *Kitāb al-Aġānī*, les chanteurs ont souvent à se défendre face à différents représentants de l'autorité politique ou religieuse (gouverneurs, cadis, *fuqahā'* et autres oulémas) et ce, dès l'origine – c'est du moins ce que suggère le récit qui va suivre. L'un des arguments les plus couramment employés en faveur du chant consiste précisément à affirmer, comme chez Ibn Ḫaldūn, que le chant n'est pas essentiellement différent de la poésie. C'est l'une des formes de cet argument qui nous intéressera d'abord, en raison de ce qu'elle dit du rapport du chant et de la poésie dans l'ouvrage d'al-Iṣfahānī.

Taḥsīn al-ši ʿr : le rapport entre chant et poésie

Pour introduire donc le premier thème qui nous retiendra, lisons le récit d'une introduction, introduction du chant à la cour – ou du calife au chant :

وفَد عبد الله بن جعفر على معاوية ومعه سائب خاثر فوقَّع له في حوائجه. ثم عرَض عليه حاجةً لسائب خاثر، فقال معاوية: مَن سائب خاثر؟ قال: رجلٌ من أهل المدينة لَيثيٌّ يَروي الشعر. قال: أَوَ كُلُّ من روَى الشعر أراد أن نَصِلَه! قال: إنه حَسَّنه. قال: وإنْ حسّنه! قال: أفأُدخِلُه إليك يا

[471] Hilary Kilpatrick, *Making the Great Book of Songs*, Londres, Routledge / Curzon, 2003, p. 274-275.
[472] *Ibid*.

أمير المؤمنين؟ قال: نعم. قال: فألبستُه[473] مُمصَّرَتَيْنِ إزارًا ورِداء. فلما دخل قام على الباب ثم رفع صوته يتغنّى:

لِمَنِ الديارُ رُسومُها قَفْرُ

فالتفت معاويةُ إلى عبد الله بن جعفر فقال: أَشْهَدُ لقد حَسَّنه! فقضى حوائجه وأحسن إليه.

ʿAbd Allāh ibn Ǧaʿfar se rendit auprès de Muʿāwiya accompagné de Sā'ib Ḫāṯir. Lorsque le calife eut accédé à ses demandes, ʿAbd Allāh lui soumit une demande de Sā'ib Ḫāṯir.

— Qui est ce Sā'ib Ḫāṯir ? demanda Muʿāwiya.

— Un Médinois des Banū Layṯ qui connaît et récite la poésie.

— Où irions-nous si nous devions récompenser tous ceux qui s'occupent de transmettre la poésie ?

— C'est qu'il l'a sublimée.

— Quand bien même il l'aurait sublimée ! répondit Muʿāwiya.

— Me permets-tu de te le présenter, commandeur des croyants ?

Comme il acquiesça, je fis revêtir à Sā'ib Ḫāṯir une robe et un manteau safranés. Lorsqu'il entra, il se tint sur le seuil puis, élevant la voix, se mit à chanter :

À qui est le campement aux vestiges abandonnés

Muʿāwiya se tourna alors vers ʿAbd Allāh ibn Ǧaʿfar : « J'en suis témoin, il l'a bel et bien sublimée ! » dit-il. Il lui accorda alors ce qu'il demandait et le traita avec égards et générosité.[474]

Ce récit est celui d'une première fois : c'est la première fois qu'on chante pour un calife, et c'est la première chanson du premier chanteur. C'est du moins le premier récit qui montre un *muġannī* chanter pour un calife. À la différence des termes de *ṣannāǧa* (joueuse de *ṣanǧ*, sorte de harpe persane) ou de *qayna* (esclave-chanteuse), employés dès l'époque préislamique pour désigner des musiciennes et des chanteuses dont on ignore précisément la formation et le répertoire[475], le terme de *muġannī* n'est à peu près employé, dans les *Aġānī*, qu'à propos des chanteurs professionnels qui pratiquaient le chant savant, dit *al-ġinā' al-mutqan* ou *al-ġinā' al-muwaqqaʿ*. Celui-ci commence avec l'invention de modes rythmiques déterminés, employés sur de la poésie arabe, et que la terminologie d'Isḥāq al-Mawṣilī permettra de noter et de

[473] Le changement abrupt de narrateur du récit (de la 3ème à la 1ère personne) est peut-être une marque d'oralité.
[474] *KA*, VIII, p. 323.
[475] Amnon Shiloah, *op. cit.*, p. 33 ; Henry G. Farmer, *op. cit.*, p. 10.

consigner, par opposition aux différents types de chant machinaux, étrangers ou populaires, présents dès l'époque préislamique et dont on ignore à peu près tout, comme le *naṣb* (chant des *qaynāt*), le *nawḥ* (mélopée des pleureuses professionnelles), le *ḥudā'* (chant des chameliers), le *ġinā' al-rukbān* (chant des voyageurs). Le chant par excellence, chant classique ou chant savant, dans le *Kitāb al-Aġānī*, est avant tout un chant historique, un chant qui se conserve et s'écrit, et ce chant naît dans le Hedjaz. Une certaine confusion entoure toutefois l'identité du premier chanteur : Ṭuways est généralement identifié comme le premier chanteur professionnel (*muġannī*)[476], mais une tradition bien établie affirme que Sā'ib Ḫāṯir aurait été le premier à composer une chanson en arabe sur un rythme déterminé[477], et cette première chanson arabe est justement celle-là qu'interprète Sā'ib Ḫāṯir au calife Muʿāwiya.

ʿAbd Allāh ibn Ǧaʿfar joue dans ce récit un rôle d'intermédiaire ou d'introducteur, qui peut se lire comme l'allégorie du rôle historique qu'il aurait effectivement rempli. Il fut le premier grand mécène des chanteurs : la plupart des premiers chanteurs, à commencer par Sā'ib Ḫāṯir, mais aussi Ṭuways, Našīṭ, ʿAzza al-Maylā' ou Ǧamīla, furent ses clients ou bénéficièrent de ses largesses. La création du chant arabe se fit, pour l'essentiel, sous son patronage. Et il est ici celui qui introduit le premier chanteur au premier calife omeyyade. Mais il est aussi un compagnon et un parent du Prophète célèbre pour sa vertu, fils d'un compagnon des plus illustres, Ǧaʿfar ibn Abī Ṭālib (m. 629)[478]. Ce statut et cette respectabilité de ʿAbd Allāh ibn Ǧaʿfar rejaillissent sur le chant et servent couramment de caution morale et d'argument pour sa défense (si ʿAbd Allāh ibn Ǧaʿfar aimait le chant, ce ne peut être un mal en soi), non seulement dans le *Livre des chansons*, mais aussi dans toute la littérature d'*adab* ou religieuse, comme al-Ġazālī s'en fait l'écho[479].

Lors de cette première rencontre du calife et du chant, le chanteur « introduit » reste néanmoins à la porte ; il se tient sur le seuil (*qāma ʿalā l-bāb*), sur le seuil du *majlis* du calife comme au seuil de l'histoire du chant. C'est que ce premier chanteur introduit auprès du calife se présente à lui sous la forme d'une double question : faut-il le recevoir ? et quelle est donc cette activité que ʿAbd Allāh ibn Ǧaʿfar ne nomme pas explicitement et qui mérite qu'on l'entende ?

Pas une fois dans ce récit, dans la bouche des personnages, il n'est question explicitement de chant (*ġinā'*). Le premier chanteur est présenté comme « quelqu'un qui

[476] Henry G. Farmer, *op. cit.*, p. 50 *sq.*
[477] *KA*, VIII, p. 321.
[478] Dit « al-Ṭayyār » du fait que le Prophète assura, après sa mort héroïque à la bataille de Mu'ta contre les Byzantins, qu'il entrerait tout droit au paradis où il serait muni d'ailes et volerait comme les oiseaux ou les anges.
[479] Abū Ḥāmid al-Ġazālī, *Iḥyā' ʿulūm al-dīn*, Beyrouth, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, 1986, II, p. 293.

connaît et récite la poésie » (*rağul… yarwī l-ši ʿr*), et dans un second temps : « quelqu'un qui embellit la poésie » (*ḥassana-hu*). Le chant est d'abord poésie, connaissance de la poésie (*riwāyat al-šir*), ensuite embellissement de la poésie (*taḥsīn al-ši ʿr*), et c'est moyennant cette précision ou cet ajout (*inna-hu ḥassana-hu*) de ʿAbd Allāh ibn Ǧaʿfar que Sā'ib Ḫāṯir est reçu. Cette première définition du chant prend la forme d'une métonymie (de l'effet, *taḥsīn*, pour la cause, *ġinā'* ou *talḥīn*). C'est comme un jeu et une énigme, et presque par surprise, que le chant pénètre la cour omeyyade. Point remarquable qui ne restera pas sans conséquence pour la suite : le chant, dans ce récit inaugural, pénètre la cour avant le chanteur, resté sur le seuil.

De plus, comme la poésie, le chant se présente initialement comme moyen d'obtenir la faveur du calife ou de s'attirer ses bonnes grâces : et il y réussit, là où la poésie aurait échoué, puisque Muʿāwiya ne paraissait pas disposé à recevoir un simple transmetteur de poésie (*a-wa kullu man rawā l-ši ʿra arāda an naṣila-hu ?*). Or le chant, comme poésie rapportée mais embellie ou sublimée, obtient ce que la simple poésie rapportée n'aurait pas obtenue – en l'occurrence, être reçu et voir ses demandes exaucées. Ce point de détail est crucial, et se manifeste déjà dans notre hésitation entre deux traductions du terme de *taḥsīn* : *embellir* ou *sublimer*. La poésie chantée est-elle encore de la poésie ? S'agit-il encore du même objet, comme incline à le penser Ibn Ḫaldūn, ou bien la chanson est-elle autre chose que le poème ? Car si l'embellissement consiste à apporter un surplus de beauté à quelque chose qui reste identique à lui-même, qui pourrait s'en passer, la sublimation implique un changement d'état. Le terme de *taḥsīn* en arabe supporte très bien l'ambiguïté, comme dans le genre d'éloquence qui donnera son titre à l'ouvrage d'Abū Manṣūr al-Ṯaʿālibī, *Taḥsīn al-qabīḥ wa-taqbīḥ al-ḥasan*, consistant à « présenter le blâmable sous un jour louable ou le louable sous un jour blâmable » en jouant de la possibilité de passer du jeu (du simple tour de force rhétorique), à la découverte sérieuse d'une autre nature de l'objet ou de la valeur considérés, en vue de convaincre ou d'obtenir une faveur par exemple. Ce récit d'introduction du chant à la cour met en scène cette ambiguïté, mais laisse croire à une différence de nature entre poésie et chanson, du fait que la seconde obtient ce que la première n'aurait pas obtenu.

Les deux récits suivants nous montrent comment des chanteurs ou des amateurs de musique ont pu tirer argument de ce rapport du chant à la poésie (à savoir que le chant ne serait qu'un *embellissement* du poème), en vue de le défendre contre une condamnation morale. Du fait de leurs similitudes thématiques et narratives, ils méritent d'être lus ensemble avant d'être commentés.

Le premier récit est extrait d'un *ḫabar* qui rapporte que le grand cadi (*qāḍī l-quḍāt*) de Bagdad Abū Yūsuf (m. 798)[480] se lia d'amitié avec Ibn Ǧāmiʿ. Ignorant qu'il était chanteur, Abū Yūsuf le prit pour un *faqīh* en raison de son apparence et de sa parfaite connaissance des textes religieux. Alarmés de voir leur maître fréquenter un chanteur sans le savoir et craignant que sa réputation n'en souffre, les disciples d'Abū Yūsuf l'informèrent de la profession d'Ibn Ǧāmiʿ. Le lendemain, le juge ignora froidement le chanteur, qui devina que les autres lui avaient dit qui il était. Ibn Ǧāmiʿ décida alors de lui dire son fait et de défendre son art. Voici la suite du récit :

(...) فقال: يا أبا يوسف، لو أن أعرابيًّا جِلْفًا وقف بين يديك فأنشدك بجفاء وغِلْظَةٍ من لسانه وقال:

يا دارَ مَيَّةَ بالعَلياءَ فالسَنَدِ أَقْوَتْ وطالَ عليها سالِفُ الأَبَدِ

أَكُنتَ ترى بذلك بأسًا؟ قال: لا، قد رُوي عن النبيّ صلى الله عليه وسلم في الشعر قولٌ، ورُوِيَ في الحديث. قال ابن جامع: فإن قلتُ أنا هكذا (ثم اندفع يتغنى فيه حتى أتى عليه) ثم قال: يا أبا يوسف، رأيتَني زِدْتُ فيه أو نقصتُ منه؟ قال: عافاك الله، أَعْفِني من ذلك. قال: يا أبا يوسف، أنت صاحب فُتْيا، ما زِدْتُه على أن حَسَّنتُه بألفاظي فحَسُنَ في السماع ووصل إلى القلب. ثم تنحّى عنه ابن جامع.

— Abū Yūsuf, dit-il, si un Bédouin rustaud se tenait devant toi et te récitait, à sa manière fruste et grossière : « *Ô demeure de Mayya, à al-ʿAlyā' et à al-Sanad !* * *Depuis que ses habitants l'ont abandonnée, une éternité s'y est écoulée !* », y verrais-tu quelque chose de mal ?

— Non, fit-il, car on rapporte à propos de la poésie une parole du Prophète – Dieu le bénisse et lui accorde le salut – dont on a connaissance par ses traditions.

— Et si, moi, je la récite ainsi, dit Ibn Ǧāmiʿ avant de la chanter en entier, qu'en dis-tu, Abū Yūsuf, lui ai-je ajouté ou ôté quoi que ce soit ?

— Je t'en prie, épargne-moi la peine de te répondre.

[480] Abū Yūsuf Yaʿqūb b. Ibrāhīm al-Anṣārī, cadi et jurisconsulte (*faqīh*) hanafite originaire de Kūfa, grand cadi de Bagdad sous al-Hādī et al-Rašīd. Al-Ḫaṭīb al-Baġdādī, *Tārīḫ Baġdād aw Madīnat al-salām*, Beyrouth, Dār al-kitāb al-ʿarabī, 1971, XIV, p. 242 *sqq*.

— Abū Yūsuf, tu fais pourtant profession de délivrer des avis. Tout ce que j'ai fait, c'est l'embellir de ma voix, de sorte qu'elle soit agréable à entendre et parvienne jusqu'au cœur.

Puis Ibn Ǧāmiʿ se détourna de lui.[481]

Le second récit clôt la notice de Ḥassān ibn Ṯābit et le long récit de la bataille de Badr. Nous retrouvons ʿAbd Allāh ibn Ǧaʿfar et Muʿāwiya :

قدِم عبد الله بن جعفر على معاوية وافدا، فدخل عليه إنسانٌ ثم ذهب إلى معاوية فقال: هذا ابن جعفر يشرب النبيذ ويسمَع الغناءَ ويحرّك رأسَه عليه. فجاء معاويةُ متغيّرا حتى دخل على ابن جعفر، وعزّةُ الميلاءُ بين يديه كالشمس الطالعة في كِوَاء البيت يُضيءُ بها البيتُ، تغنّيه على عودها:

تَبَلَتْ فؤادَك في الظلامِ خَرِيدةٌ تَشفِي الضَجيعَ ببارِدٍ بَسّامِ

وبين يديه عُسّ، فقال: ما هذا يا أبا جعفر؟ قال: أقسمتُ عليك يا أمير المؤمنين لَتشربنّ منه. فإذا عَسَلٌ مَجدوحٌ بمسك وكافور. فقال: هذا طَيِّب، فما هذا الغِناء؟ قال: هذا شعر حَسّان بن ثابت في الحارث بن هشام. قال: فهل تُغنَّى بغير هذا؟ قال: نعم، بالشعر الذي يأتيك به الأعرابيّ الجافي الأدفر، القبيحُ المنظر، فيُشافهك به فتعطيه عليه، وآخذه أنا، فأختار محاسنَه ورقيقَ كلامه، فأعطيه هذه الحَسَنَةَ الوجهِ، اللينةَ اللمس، الطِيبةَ الريح، فترتّله بهذا الصوت الحسن. قال: فما تحريكُكَ رأسَك؟ قال: أَرْيَحِيَّةٌ أجدُها إذا سمعتُ الغناء، لو سُئلتُ عندها لأعطيتُ، ولو لقيتُ لَأَبلَيتُ. فقال معاوية: قبّح الله قومًا عرّضوني لك. ثم خرج وبعَث إليه بِصِلة.

ʿAbd Allāh ibn Ǧaʿfar s'était rendu auprès de Muʿāwiya. Quelqu'un entra dans ses appartements, puis alla trouver Muʿāwiya et lui dit : « Ibn Ǧaʿfar boit du vin de datte et écoute du chant en remuant sa tête. » Troublé, Muʿāwiya entra chez Ibn Ǧaʿfar. Devant lui se tenait ʿAzza al-Maylā', qui illuminait la pièce comme si le soleil lui-même était aux fenêtres. Elle lui chantait cette chanson, accompagnée du luth :

Dans l'obscurité une jeune femme a enfiévré ton cœur,
alors qu'elle soulage de sa bouche fraîche celui qui partage sa couche.

Voyant une grande coupe devant lui, Muʿāwiya demanda :

— Qu'est-ce que c'est que ça, Ibn Ǧaʿfar ?

— J'ai juré que tu en boirais, commandeur des croyants.

[481] *KA*, VI, p. 291-292.

Il s'avéra que c'était du miel mêlé à du musc et du camphre.

— C'est bon, dit-il. Et qu'est-ce que ce chant ?

— C'est le poème de Ḥassān ibn Ṯābit à propos d'al-Ḥāriṯ ibn Hišām[482].

— Te joue-t-on d'autres chansons ?

— Oui, de cette poésie que te fait un Bédouin laid, fruste et puant, et pour laquelle tu lui dispenses tes largesses. Moi, je la prends, en retiens les beautés et les tournures grâcieuses, je lui donne ce charme, cette douceur et ce parfum, et elle les déclame de cette voix magnifique.

— Et qu'est-ce que ce mouvement de ta tête ?

— C'est une certaine ferveur que je ressens en écoutant le chant ; si l'on devait me solliciter à ce moment, je donnerais immédiatement, et si l'on devait livrer bataille, j'accomplirais des exploits !

— Dieu maudisse ceux qui m'ont exposé à ta critique, dit Muʿāwiya.

Puis il s'en alla et lui fit remettre une récompense.[483]

Dans les deux récits, l'immoralité du chant va de soi et entraîne d'emblée une suspicion : qui pèse sur le chanteur (Ibn Ǧāmiʿ) dans le premier récit, et sur l'auditeur (ʿAbd Allāh ibn Ǧaʿfar) dans le second. Cette suspicion n'épargne personne et l'emporte sur toutes les qualités : le cadi Abū Yūsuf se détourne d'un homme qui avait d'abord gagné son estime, et le calife Muʿāwiya prête l'oreille aux dénonciations calomnieuses touchant un homme que sa réputation et son statut placent d'habitude, pour ainsi dire, au-dessus de tout soupçon. Ibn Ǧāmiʿ comme Ibn Ǧaʿfar sont exposés à la condamnation morale comme si tout, dans le voisinage du chant, devenait sujet à caution, affecté par son action suborneuse. Tout devient suspect (*murīb*) aux yeux de Muʿāwiya faisant irruption dans le *majlis* d'Ibn Ǧaʿfar du fait de la présence du chant, c'est-à-dire de la chanteuse, qui illumine la pièce (*ka-l-šamsi l-ṭāliʿa… yuḍī'u bi-hā l-baytu*) d'une lumière délétère affectant la coupe (*ʿuss*), la chanson, le mouvement de la tête (*taḥrīk*).

Fait remarquable, dans aucun des deux récits le mot de *ġinā'* n'est employé par ses défenseurs. Ibn Ǧāmiʿ oppose la manière dont le Bédouin « dit » de la poésie, et la manière dont lui-même la « dit » (*fa-'in qultu anā hākaḏā*…) – c'est le narrateur qui précise qu'à ce point du récit, Ibn Ǧāmiʿ *chante* le poème (*ṯumma indafaʿa yataġannā fī-hi*). Le phénomène est encore plus manifeste chez ʿAbd Allāh ibn Ǧaʿfar où, de la bouche de l'accusateur à celle du

[482] Mecquois brocardé par Ḥassān dans un poème pour avoir pris la fuite lors de la bataille de Badr en abandonnant son frère derrière lui ; *KA*, IV, p. 169. Pour sa biographie, voir Ibn Saʿd, *Al-Ṭabaqāt al-Kubrā*, Le Caire, Maktabat al-Ḫānǧī, 2001, VI, p. 83-85.

[483] *KA*, IV, p. 212.

défenseur, les mots de *šiʿr* et de *ġinā'* se chassent l'un l'autre, dans un effort d'affirmation de l'identité de la poésie et du chant :

Question de Muʿāwiya : — *Fa-mā **hāḏā l-ġinā'** ?*

Réponse d'Ibn Ǧaʿfar : — ***Hāḏā šiʿr** (Ḥassān b. Ṯābit fī fulān…).*

Question de Muʿāwiya : — ***Hal tuġannā** bi-ġayr ḏālik ?*

Réponse d'Ibn Ǧaʿfar : — *Naʿm, **bi-l-šiʿr** (allaḏī ya'tī-ka…).*

Et quand Ibn Ǧaʿfar veut dire de la chanteuse « elle le chante », il n'emploie toujours pas le verbe *ġannā,* mais il dit : *turattilu-hu,* employant ainsi un verbe signifiant un peu moins que chanter (*rattala yurattilu* = psalmodier, cantiller), comme s'il fallait rester en-deçà du *ġinā'*. À croire qu'aux yeux mêmes de ses défenseurs, le salut du chant tiendrait dans une sorte de *reductio ad poesem*.

La défense de la musique, dans les deux récits, repose donc sur cette conception du chant comme *taḥsīn al-šiʿr*. Il n'y a rien à reprocher, dit Ibn Ǧāmiʿ au grand cadi, car le chant n'est rien, sinon le poème en mieux, en plus beau. On retrouve l'argument consistant à sauver le chant par la poésie en affirmant que les deux ne sont pas radicalement différents, que le chant n'est pas un objet différent, autonome vis-à-vis du poème, mais qu'il n'est que le nom d'un certain degré de sophistication du poème, le nom du poème auquel on a appliqué une opération particulière. L'argumentaire en fait une affaire de goût : dans les deux récits, on retrouve l'opposition entre le poème « brut » du Bédouin, contadin rustre et brutal, au poème embelli (*muḥassan*), c'est-à-dire raffiné, élagué et poli, qu'est le poème chanté.

Mais ce degré change tout pour le *faqīh.* Et le chanteur entretient l'ambiguïté : sa question « Lui ai-je ajouté ou ôté quelque chose ? » (*hal zidtu fīhi aw naqaṣtu min-hu*), peut vouloir dire : « L'ai-je modifié en quoi que ce soit, l'ai-je dénaturé, ou bien est-ce toujours un poème ? », mais peut aussi s'entendre au sens littéral. Or, il emploie immédiatement après une tournure restrictive : *mā zidtu-hu illā an ḥassantu-hu,* mot à mot : « Je n'y ai rien ajouté, sinon que… », pour : « tout ce que j'ai fait, c'est l'embellir ». La répétition du verbe « *zidtu* » dans la question (*hal zidtu fī-hi*) puis la réponse (*ma zidtu-hu illā*) doit nous arrêter d'autant plus que le locuteur aurait pu employer d'autres tournures restrictives. Tout se passe comme s'il cherchait à contenir, atténuer ou restreindre « l'ajout » ou l'opération supplémentaire qu'est le *taḥsīn,* « l'embellissement » du poème. On retrouve la même rhétorique chez ʿAbd Allāh ibn Ǧaʿfar dans le second récit, mais cette fois, non seulement il s'agit de ne rien ajouter, mais le « *taḥsīn* » est décrit comme un *élagage* du poème brut (*aḫtāru maḥāsina-hu wa-raqīqa kalāmi-hi*). Le surplus de beauté du poème (beauté encore décrite comme un apport : *uʿṭī-hi hāḏihi l-ḥasanat al-wajh*) tient à la *suppression* de matière et de scories.

Enfin ne faut-il pas remarquer que l'auditeur qu'est Abd Allāh ibn Ǧaʿfar s'exprime ici comme un chanteur, comme s'il était lui-même l'auteur de la chanson qu'il écoutait ? Passage étonnant car Ibn Ǧaʿfar n'est pas connu pour avoir composé de chanson. Peut-être que faire parler l'auditeur comme un chanteur permet d'une part d'insister sur la fonction déterminante du choix et de la sélection (*iḫtiyār*) des vers, c'est-à-dire de l'opération qui précède le chant – et qui serait déjà un *taḥsīn al-šiʿr* ; et d'autre part, cela permet d'insister sur le fait que l'auditeur est maître de son plaisir.

Le *taḥrīk* (en l'occurrence *taḥrīk al-ra's*, le fait de bouger la tête sous l'effet du chant, en cadence ou non), dont la dimension blâmable est clairement soulignée puisqu'on le rapporte à Muʿāwiya et que ce dernier interrogera son hôte à ce sujet, est un terme récurrent des écrits polémiques sur la licéité et la moralité du chant. Bouger et s'agiter sous l'effet du chant est une marque convenue de *ṭarab*, d'émotion due à la musique. Il est un signe que l'auditeur est arraché à lui-même : il ne peut s'empêcher de remuer telle ou telle partie de son corps – le *taḥrīk* est en somme le signe d'une aliénation. Mais, ici, ce *taḥrīk*, ce remuement irrépressible, est encore le signe de la vertu d'Ibn Ǧaʿfar, un élan (*aryaḥiyya*) de générosité, de bravoure, déclenché par le chant.

La logique du tābiʿ

Le chant comme embellissement de la poésie est, en tout état de cause, une opération secondaire et supplémentaire : les deux récits opposent le raffinement du chanteur à la grossièreté du bédouin (*ǧafā', ǧalāfa, ġilẓat al-ṭabʿ*) ; l'œuvre du chanteur suit l'œuvre du poète, comme le polissage suit l'extraction d'un matériau brut. Il importe de revenir ici au mot de *tābiʿ* employé par Ibn Ḫaldūn dans sa *Muqaddima*, car c'est au fond cette logique du *tābiʿ* qui commande la stratégie de défense du chant comme *taḥsīn al-šiʿr* :

[الغناء] تابعٌ للشعر إذ الغناء إنما هو تلحينه.

> [Le chant] est subordonné à la poésie, car le chant n'est rien d'autre que sa mise en musique.[484]

Le chant est un suivant, un second, un subordonné, mais aussi un supplément : on dit *tābiʿ al-kitāb* (= *iḍāfa*, *mulḥaq*, ajout, supplément). Le chant prolonge la poésie, et il en dépend. L'emploi du mot de *tābiʿ* par Ibn Ḫaldūn n'est pas anodin, surtout dans un contexte de défense

[484] Ibn Ḫaldūn, *op. cit.*, p. 612.

du chant sur un plan éthique et moral. Cette dépendance (*tabaʿ, tabaʿiyya*) du chant à l'égard de la poésie s'opposerait à une nature indépendante ou séparée (*istiqlāl, infirād*), or l'opposition *istiqlāl / tabaʿ*, qui correspond dans une certaine mesure au couple *aṣl / farʿ*, est un couple oppositionnel dont la jurisprudence (*fiqh*) et la pensée de la méthodologie du droit (*uṣūl al-fiqh*) font un certain usage.

En effet, la notion de *tābiʿ* donne lieu, dans les ouvrages d'*uṣūl al-fiqh*, à une règle dont l'une des plus célèbres formulations est la suivante : « ce qui est interdit en soi est permis s'il n'est qu'une conséquence (d'une activité licite) » (*yağūzu tabaʿan mā lā yağūzu stiqlālan*). Autrement dit, une activité interdite en elle-même peut être permise quand elle a un rapport de consécution avec une activité permise, qui l'entraîne *par suite*, comme une conséquence annexe. Ce qu'il est illicite de se proposer comme fin en soi est permis dès lors qu'il n'est qu'une conséquence, dépendante d'une fin permise. Un exemple typique est celui de la vente de la progéniture dans le ventre de la mère (*ḥiml*) : s'il est illicite de vendre la progéniture d'une chamelle ou d'une esclave avant sa naissance, il est licite de répercuter sur le prix d'une chamelle grosse ou d'une esclave enceinte le prix de l'enfant à naître. Cette règle est formulée notamment dans les ouvrages de *qawāʿid* (principes, maximes et règles générales du droit) ou relevant de la déduction de règles à partir d'études de cas similaires (*al-ašbāh wa-l-naẓā'ir*)[485], mais connaîtra également une fortune singulière hors du *fiqh*, dans la tradition grammaticale[486].

Une autre célèbre formulation de cette règle est celle d'al-Suyūṭī (m. 1505) : *yuġtafar fī l-tawābiʿ mā lā yuġtafar fī ġayrihā*[487]. Bien qu'al-Suyūṭī soit postérieur d'un siècle à Ibn Ḫaldūn (m. 1406), son cas est remarquable du fait que le chapitre qu'il consacre à la notion de *tābiʿ* dans son livre *al-Ašbāh wa-l-naẓā'ir* montre l'intérêt qu'il portait à cette notion, dont il tire plusieurs conséquences logiques, et qu'il formule avec une netteté quasi définitive, puisque ses formulations seront largement reprises par ses successeurs, comme Ibn Nuğaym (m. 1563) ou, de nos jours, ʿAlī Aḥmad al-Nadwī (né en 1954)[488].

---

[485] Voir notamment Abū Zayd al-Dabūsī (m. 1038-9), *Ta'sīs al-naẓar*, Beyrouth, Dār Ibn Zaydūn, Le Caire, Maktabat al-kulliyyāt al-azhariyya, sd., p. 68 ; Abū l-Ḥasan al-Karḫī (m. 952), *Risāla fī l-uṣūl*, dans Abū Zayd al-Dabūsī, *op. cit.*, p. 166 ; Ibn al-Wakīl (m. 1317), *Al-Ašbāh wa-l-naẓā'ir*, Riyadh, Maktabat al-Rušd, 1993, II, p. 426 ; Ibn Taymiyya (m. 1328), *Mağmūʿ al-fatāwā*, Rabat, Maktabat al-maʿārif, sd., XXIX, p. 480 ; Ibn Qayyim al-Ğawziyya (m. 1350), *Badā'iʿ al-fawā'id*, Beyrouth, Dār al-kitāb al-ʿarabī, sd., IV, p. 27 ; Badr al-Dīn al-Zarkašī (m. 1392), *Al-Manṯūr fī l-qawāʿid*, Koweït, Wizārat al-awqāf wa-l-šu'ūn al-islāmiyya, 1985, III, p. 376 ; Ibn Rağab al-Ḥanbalī (m. 1393), *Al-Qawāʿid al-fiqhiyya*, Beyrouth, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, 2008, p.363 (n°133).

[486] Sur l'influence de cette règle dans la tradition grammaticale, voir Muḥammad ibn ʿAbd al-Raḥmān Āl Ḫarīf, « Aṯar qāʿidat (mā yağūzu tabaʿan wa-lā yağūzu stiqlālan) ʿinda l-naḥwiyyīn », dans *Mağallat midād al-ādāb, ʿadad ḫāṣṣ bi-l-mu'tamarāt* 2018-2019, kulliyyat al-luġa l-arabiyya, al-Ğāmiʿa l-ʿirāqiyya, Bagdad, p. 19-40.

[487] Ğalāl al-Dīn al-Suyūṭī (m. 1505), *Al-Ašbāh wa-l-naẓā'ir*, Beyrouth, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, 1983, p. 120.

[488] ʿAlī Aḥmad al-Nadwī, *Al-Qawāʿid al-fiqhiyya*, Damas, Dār al-qalam, 1994, p. 401 ; *id.*, « Qawʿid al-tabaʿiyya wa-madā aṯarihā fī l-ʿuqūd al-māliyya », dans *Dirāsāt iqtiṣādiyya islāmiyya*, t. XIV, n°1, Ḏū l-ḥiğğa 1428 (décembre 2007), p. 1-61.

Suyūṭī aborde la question dans un chapitre dont le titre se veut une règle jurisprudentielle des plus générales : *al-tābiʿ tābiʿ*[489], ce qu'on pourrait traduire – nécessairement maladroitement – par « le second est secondaire ». La tournure tautologique de la formule, unique dans l'ouvrage, doit retenir l'attention. Telle règle primordiale qui consiste à rappeler qu'il ne faut pas perdre de vue que c'est d'un *tābiʿ* que l'on parle quand on parle d'un *tābiʿ*, ne dit-elle pas le danger qui menace d'emblée la possibilité même d'une règle à propos du *tābiʿ en tant que tel* ? La première règle concernant cette notion laisse entendre la tentation d'oublier *l'essentiel* de cette notion quand il faut en juger, à savoir que le *tābiʿ* est toujours un *tābiʿ*, c'est-à-dire que son statut, comme l'affirme immédiatement l'auteur, est dépendant d'un autre (*al-tābiʿ lā yufradu bi-ḥukm*)[490] : on ne peut juger du *tābiʿ* isolément, séparé de ce dont il dépend (*al-matbūʿ*). Plus précisément, le statut du *tābiʿ* est l'indétermination du statut, sinon l'absence de statut. Du point de vue du *faqīh*, dès lors qu'il sera licite ou illicite selon que le *matbūʿ* est lui-même licite ou illicite, il ne compte pour *rien*. Il faut juger du *matbūʿ*, et le *tābiʿ* suivra.

D'où vient donc la possibilité de l'erreur, c'est-à-dire de l'oubli du *tābiʿ* en tant que tel, contre quoi nous met en garde la tautologie de Suyūṭī ? *Al-tābiʿ tābiʿ* : s'il faut rappeler la nécessité de confiner le *tābiʿ* dans ses limites propres, c'est peut-être qu'il a une fâcheuse tendance à se déborder lui-même. Ainsi, comment juger du *matbūʿ* sans prendre en compte le *tābiʿ* dès lors qu'il n'y a de *matbūʿ* que relatif à un *tābiʿ* ? Comment juger de la vente de la chamelle séparément de sa grossesse, dès lors que celle-ci distingue la chamelle pleine de la chamelle qui ne l'est pas, en la rendant plus désirable, plus précieuse et plus chère ?

Le proverbe suivant, rapporté par al-Maydānī (XIe s.) dans *Maǧmaʿ al-amṯāl*, illustrera plus clairement peut-être la logique du *tābiʿ* :

أَتْبِعْ الفَرَسَ لِجَامَها.

Puisque tu as donné le cheval, donne la bride.[491]

Littéralement : « Fais suivre le cheval de sa bride ». Le verbe *atbaʿa-hu l-šay'a* avec deux compléments directs, littéralement « faire suivre *x* de *y* », signifie « faire de *y* le *tābiʿ* de *x* » (*ǧaʿala-hu la-hu tābiʿan*)[492]. Ce proverbe s'emploierait pour demander à quelqu'un de parachever un bienfait, de compléter son action et d'aller au bout de son geste (*radd al-ṣanīʿa*

[489] Ǧalāl al-Dīn al-Suyūṭī, *Al-Ašbāh wa-l-naẓā'ir, op. cit.*, p. 117.
[490] *Ibid*.
[491] Al-Maydānī, *Maǧmaʿ al-amṯāl*, Beyrouth, Dār Ṣādir, 2002, I, p. 351. *Cf.* Abū Hilāl al-ʿAskarī, *Ǧamharat al-amṯāl*, Beyrouth, Dār al-Ǧīl, 1988, I, p. 92 ; Ibn ʿAbd Rabbih, *Al-ʿIqd al-farīd*, éd. Aḥmad Amīn, Aḥmad al-Zayn et Ibrāhīm al-Abyārī, Beyrouth, Dār al-kitāb al-ʿarabī, 1983, III, p. 124 ; Ibn Manẓūr, *Lisān al-ʿArab*, Beyrouth, Dār Ṣādir, 2011, I, p. 417 (*t.b.ʿ*).
[492] Ibn Manẓūr, *Lisān*, *op. cit.*, I, p. 415.

wa-'itmām al-ḥāǧa). Malgré son apparente simplicité, il semble qu'il ait posé quelques difficultés aux commentateurs. D'abord, al-Maydānī ne l'explique pas lui-même, mais délègue cette explication au grammairien Abū ʿUbayd (m. 838), dont il rapporte l'interprétation suivante :

قال أبو عبيد: أرى معناه: أنك قد جُدتَ بالفرس واللجامُ أَيْسَرُ خَطبًا فأَتِمَّ الحاجة لما أنّ الفرس لا غِنَى به عن اللجام.[493]

Tu as donné le cheval (*ǧudta bi-l-faras*), c'est-à-dire *l'essentiel* : il ne te coûte rien de donner la bride *en sus*, car elle ne vaut pas grand-chose (*al-liǧām aysaru ḫaṭban*) à côté de la monture. La bride ne t'est plus d'aucune utilité, tandis que sans la bride on ne peut tirer profit du cheval (*lā ġinā bi-l-faras ʿan al-liǧām*). Il y a là comme une contradiction entre deux arguments, touchant au statut de la bride comme *tābiʿ* du cheval : d'un côté, la bride n'est rien, dès lors qu'on s'est séparé du cheval ; d'un autre côté, elle est l'essentiel, ce sans quoi le don du cheval n'est pas vraiment accompli. Il y a, dans l'explication de ce proverbe, une hésitation sur le statut de la bride, qui d'une phrase à l'autre passe du négligeable à l'indispensable. Dans le couple bride / cheval, où donc se situe l'essentiel ? L'hésitation est encore plus sensible chez Abū Hilāl al-ʿAskarī, qui souligne plus explicitement le problème :

يُضرب مثلا للرجل قضى الحاجة ولم يُتِمَّها. يقول: جُدْتَ بالفرس واللجامُ أيسرُ خَطبا، ولا غَناءَ بالفرس دونه، فإذا منعتَه فكأنك لم تَجُدْ بالفرس.[494]

Ne pas donner la bride, dit-il, cela revient à ne pas donner le cheval : le don du cheval est inaccompli sans la bride (*dūna l-liǧām*), c'est-à-dire aussi « avant la bride ». Curieux *tābiʿ* dont l'absence annulerait le *matbūʿ*, et qui prend ainsi le contrepied d'une règle que les *fuqahā'* déduisent de la notion de *tābiʿ* : l'annulation du *matbūʿ* entraîne celle du *tābiʿ* (*al-tābiʿ yasquṭ bi-suqūṭ al-matbūʿ*)[495].

Cette hésitation sur le statut de la bride chez les commentateurs du proverbe, qui en font tantôt l'essentiel, tantôt le négligeable, est d'ailleurs reflétée dans les deux récits différents qu'al-Maydānī rapporte pour éclairer les circonstances qui auraient présidé à la naissance de ce proverbe. D'un récit à l'autre, la valeur du *tābiʿ* change du tout au tout. Les deux récits s'accordent sur le fait que l'auteur de cette phrase est un certain ʿAmr ibn Ṯaʿlaba al-Kalbī[496].

[493] Al-Maydānī, *op. cit.*, I, p. 351.
[494] Abū Hilāl al-ʿAskarī, *Ǧamharat al-amṯāl*, *op. cit.*, I, p. 92.
[495] Ǧalāl al-Dīn al-Suyūṭī, *Al-Ašbāh wa-l-naẓā'ir*, *op. cit.*, p. 118.
[496] L'éditeur de *Maǧmaʿ al-amṯāl* l'identifie à ʿAmr b. Ṯaʿlaba b. ʿAttāb b. Milqaṭ al-Ṭā'ī, poète préislamique contemporain du roi ʿAmr b. Hind (r. 554-569). Voir Ḫayr al-Dīn al-Zaraklī, *Al-Aʿlām : qāmūs tarāǧim li-ašhar*

Informé qu'al-Ḍirār ibn ʿAmr al-Ḍabbī[497] avait razzié sa tribu et emmené des captifs, ʿAmr ibn Ṯaʿlaba le rattrapa et l'obligea à rendre son butin, ce qu'il fit petit à petit, jusqu'à ne conserver avec lui plus qu'une unique captive. C'est pour enjoindre al-Ḍirār à rendre cette dernière captive que ʿAmr lui aurait lancé : *Atbiʿ al-faras liǧāmahā*, analogie sous-entendant que cette dernière captive serait au butin ce que la bride est au cheval.

La différence principale entre les deux récits est l'identité de cette femme. Le premier récit, rapporté par al-Mufaḍḍal al-Ḍabbī, affirme que la captive en question était Salmā bint Wā'il, la future mère du roi laḫmide al-Nuʿmān ibn al-Munḏir (r. vers 680-602). Dans le second récit, rapporté par al-Maydānī sans citer de transmetteur, la Salmā en question serait une certaine Salmā bint ʿAṭiyya, la fille d'une esclave-chanteuse (*qayna*) de ʿAmr appelée al-Rā'iʿa – inconnue par ailleurs. En somme, dans la première version, le narrateur fait de la dernière captive la partie la plus précieuse du butin, d'une part en anticipant sur son histoire, en précisant qu'elle sera la future mère d'un roi, et d'autre part en indiquant qu'al-Ḍirār s'était entiché d'elle, et qu'il voulait la garder pour cette raison. Dans la seconde version en revanche, cette dernière captive paraît secondaire : le narrateur précise qu'après avoir rendu, progressivement (*šay'an fa-šay'an*) tout le butin, al-Ḍirār ne gardait plus que la chanteuse et sa fille. Le nom même de la chanteuse (al-Rā'iʿa) fait de sa fille un personnage secondaire ; de plus, c'est la chanteuse que ʿAmr demande à récupérer, non sa fille. Ce n'est qu'en tout dernier lieu que Ḍirār accepte de rendre la fille, sans qu'on sache bien pourquoi il voulait la garder, mais le récit, en insistant sur les atermoiements du maraudeur, laisse plutôt entendre que c'était par cupidité, pour ne pas avoir tout perdu. Dans un cas, l'essence du butin est dans la dernière captive ; dans l'autre, elle est dans le butin déjà donné. Dans le premier cas, « Donne la bride » signifie « Donne ce sans quoi tu n'as encore rien donné », et dans le second « Donne ce qui, même si tu le conserves, n'empêchera pas que tu aies déjà tout donné ».

C'est bien d'une question d'essence qu'il s'agit : la bride, qui existe séparément du cheval, n'a pas d'essence propre. Le *tābiʿ*, comme supplément, n'a pas d'essence propre, ou plutôt son essence est de n'avoir pas d'essence ; il survient et s'ajoute (*yulḥaq*) à cela qui peut se passer de lui, mais qu'il accomplit. C'est à la fois le fond de l'argument d'Ibn Ḫaldūn à propos du chant comme *tābiʿ li-l-šiʿr*, et de la détermination du chant comme *taḥsīn al-šiʿr* par ses défenseurs. Si le chant n'est que de la poésie embellie, un certain degré de sophistication du

al-riǧāl wa-l-nisā' min al-ʿArab wa-l-mustaʿribīn wa-l-mustašriqīn, Beyrouth, Dār al-ʿilm li-l-malāyīn, 1984, V, p. 75.

[497] Chef tribal préislamique (seconde moitié du VIe s.). Al-Balāḏurī, *Ansāb al-ašrāf*, Beyrouth, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, 2011, VII, p. 389.

poème, alors l'essence du chant est dans la poésie – ses contempteurs déploieront en conséquence l'effort inverse, qui consistera à détacher le chant de la poésie[498]. Or, comme on l'a vu avec Ǧurǧānī, c'est en un sens le chant qui donne lieu, sous la forme du mètre[499], à ce qu'on appelle poésie. Il y a là, dans cette détermination du chant comme *tābiʿ* de la poésie, quelque chose de la logique du *supplément d'origine* par laquelle Jacques Derrida décrit le rapport de la parole à l'écriture chez Rousseau : comme le supplément d'origine, le *tābiʿ* fonde ce à quoi il est pourtant dit s'ajouter[500]. D'où la règle d'al-Suyūṭī en forme d'exhortation : *al-tābiʿ tābiʿ*, « Rappelez-vous que le supplément n'est qu'un supplément ».

2. L'irrésistibilité du chant, ou le remède dans le mal

Cette identification insistante de la poésie au chant n'est pas seulement un argument polémique. Dans le *Kitāb al-Aġānī*, poésie et chant partagent en partie la même topologie : par exemple, l'un et l'autre peuvent servir à demander une faveur, leurs caractéristiques esthétiques peuvent être décrites dans des termes semblables[501], ainsi que le plaisir qu'ils suscitent[502], mais surtout – c'est ce qui nous intéresse plus particulièrement ici –, l'un et l'autre peuvent faire montre d'un pouvoir exorbitant, qui divertit et dévoie, dont la manifestation la plus unanimement condamnée est la captation de l'auditeur au point de le détourner de son devoir religieux (*al-ilhā' ʿan ḏikri llāh / ʿan al-dīn*), ce qui est à la fois la crainte essentielle et l'argument principal des adversaires de la poésie et du chant. On lit par exemple qu'un poème d'al-Farazdaq aurait pris la place des formules religieuses rituelles lors de l'enterrement de Wakīʿ ibn Ḥassān ibn Abī Sūd (m. 719)[503] :

---

[498] Par exemple Ibn Taymiyya, *Kitāb al-samāʿ wa-l-raqṣ*, dans Hišām ʿAbd al-ʿAzīz (éd.), *Al-Ġinā' wa-l-raqṣ fī l-islām*, Le Caire, Dār al-Ḫayyāl, 2000, p. 107.

[499] Sur ce rôle du mètre et du rythme dans le travail du poète, voir notamment les remarques de Jamal Eddine Bencheikh, *Poétique arabe*, Gallimard, Tel, Paris, 1989, p. 230-231.

[500] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les éditions de Minuit, Critique, 1967, p. 422.

[501] Par exemple, de même qu'un poète qui néglige le genre laudatif, principalement composé en mètres longs, au profit de poésies plus légères consacrées à l'amour et composées sur des mètres plus courts (sans même parler du *raǧaz*) risque de n'être jamais considéré que comme un poète de seconde zone, de même un chanteur qui néglige les rythmes dit « lourds » pour ne s'occuper que des « légers », réputés demander moins de travail de composition, risque d'être déconsidéré vis-à-vis de ses collègues, comme c'est le cas de Sulaym (*KA*, VI, p. 165). Autre exemple de ce parallélisme des topologies de la poésie et du chant, l'histoire de la poésie a été bouleversée par Ḥammād al-Rāwiya, en raison des nombreux vers et poèmes apocryphes qu'il mit en circulation, de même en va-t-il dans l'histoire du chant avec la figure de Yaḥyā l-Makkī (*KA*, VI, p. 177 et 178). Sur le plan de la performance, la capacité d'improvisation est valorisante aussi bien pour le poète que pour le chanteur, *etc*.

[502] Voir par exemple la notice consacrée au *ġazal* de Ǧarīr et ses effets sur Abū l-Sā'ib al-Maḫzūmī ; *KA*, XVI, p. 317-319. Voir également le chapitre consacré au *nasīb* par Ibn Rašīq, qui affirme que le *nasīb* doit émouvoir et transporter (*yuṭribu l-ḥazīn wa-yastaḫiffu l-raṣīn*), dans des termes le plus souvent associés à la musique. Ibn Rašīq, *al-ʿUmda fī ṣināʿat al-šiʿr wa-naqdi-hi*, Dār Ṣādir, Beyrouth, 2012, p. 397.

[503] Général omeyyade, gouverneur du Khorasan et conquérant de la Transoxiane (*Mā warā'a l-nahr*).

أخبرني عبد الله بن مالك عن محمد بن موسى عن العتبي قال: لما مات وكيع بن أبي سُود أقبل الفرزدق حين أُخرِج وعليه قميصٌ أسود، وقد شَقَّه إلى سُرَّتِهِ وهو يقول:

فماتَ ولم يُوتَرْ وَمَا مِن قَبِيلَةٍ مِن الناسِ إلّا قد أباءَت على وِتْرِ

وإنّ الذي لَاقَى وَكِيعًا وَنَالَهُ تناول صِدِّيقَ النَبِيِّ أَبَا بَكْرِ

قال: فعَلِقَ الناسَ الشعرُ، فجعلوا ينشدونه حتى دُفِنَ وتركوا الاستغفار له.

ʿAbdallah ibn Mālik me rapporta d'après Muḥammad ibn Mūsā d'après al-ʿAtabī : Lorsque Wakīʿ ibn Abī Sūd mourut, Farazdaq se rendit à sa procession funèbre vêtu d'une chemise noire déchirée jusqu'au nombril, et il dit :

Il est mort sans avoir été vengé, or toutes les tribus
sur terre vengent leurs morts assassinés !
Celui qui a rencontré Wakīʿ et lui a porté atteinte
a porté atteinte à Abū Bakr, l'ami véridique du Prophète !

Les gens retinrent immédiatement le poème et le reprirent en chœur jusqu'à ce que Wakīʿ fût enterré, et ils oublièrent de recommander son âme à Dieu.

Telle scène où la poésie, à l'occasion d'un enterrement, détourne l'assistance de ses devoirs religieux, n'est pas sans rappeler le récit de l'enterrement du chanteur Maʿbad, où le chant joue un rôle similaire : les gens, oubliant le défunt, n'ont plus d'yeux que pour Sallāma qui le pleure en chantant (*wa-qad aḍraba l-nāsʿan-hu yanẓurūna ilay-hā*)[504]. Pour d'autres exemples de cet effet suborneur de la poésie, on peut lire ailleurs tel récit où l'on voit Farazdaq s'immiscer dans le cercle (*ḥalaqa*) d'al-Ḥasan al-Baṣrī et juger de deux points de droit en tirant argument de sa poésie plutôt que du Coran et du *ḥadīṯ*[505]. On peut songer également à Arṭāt ibn Suhayya qui porte le deuil de son fils un an durant et justifie cela, à quoi s'oppose l'éthique islamique pour laquelle un deuil prolongé est un signe d'impiété, en citant (*tamaṯṯala*) le vers de Labīd :

إلى الحول ثم اسمُ السلام عليكما ومَن يبكِ حَولًا كامِلًا فقد اعتَذَرْ

Jusqu'à ce que l'année s'achève, puis le salut soit sur vous !
Car qui pleure un an durant est à l'abri de tout reproche. [506]

[504] *KA*, I, p. 40.
[505] *Ibid.*, XXI, p. 304.
[506] *Ibid.*, XIII, p. 40.

Sur un mode comique, l'on songe à ce cadi qui prend un vers d'al Walīd ibn ʿUqba pour une prescription coranique[507], ou encore à ce muezzin qui comment un lapsus en entendant al-Aḫḍar al-Ǧuddī chanter deux vers de Maǧnūn :

بينا ابن مُلَيكةَ يؤذّن إذ سمع الأخضرَ الجُدّي يُغنّي من دار العاص بن وائل:

وعُلِّقتُها غَرّاءَ ذاتَ ذوائبٍ ولم يَبْدُ للأترابِ من ثدْيها حَجْمُ

صغيرَينِ نرعى البَهْمَ يا ليتَ أننا إلى اليومِ لم نَكبَرْ ولم تَكبَرِ البَهْمُ

قال: فأراد أن يقول: حيّ على الصلاة، فقال: حيّ على البَهْم، حتى سمعه أهلُ مكةَ فغدا يعتذرُ إليهم.

> Ibn Mulayka[508] appelait à la prière quand il entendit al-Aḫḍar al-Ǧuddī[509] chanter dans la demeure d'al-ʿĀṣ ibn Wā'il[510] :
>
> *Je m'épris d'elle jeunette, avec ses mèches d'enfant,*
> *sa poitrine encore invisible aux yeux de ses camarades.*
> *Tous deux, gamins, emmenions paître les agneaux ; si seulement*
> *nous étions restés jeunes, et nous et nos agneaux !*
>
> Il avait voulu appeler : « Venez à la prière ! », au lieu de quoi il cria : « Venez aux agneaux ! », et les Mecquois l'entendirent. Il alla alors s'excuser auprès d'eux.[511]

Il est vrai que dans cet exemple, si ce sont bien les mots du poème qui contaminent les paroles rituelles du muezzin, c'est par le chant qu'elles lui sont parvenues – et d'un chant qui, par un curieux hasard, s'élève de la maison d'un ennemi de l'islam, que l'histoire traditionnelle tient pour l'un des principaux opposants aux premiers musulmans.

Néanmoins, dans tous les aspects partagés par la poésie et le chant, que ce soit du point de vue de leurs usages, de leurs effets, du plaisir qu'ils suscitent, des condamnations ou des récompenses qu'ils s'attirent, le chant est toujours représenté comme plus efficace, plus spectaculaire que la poésie. Le chant a sur la poésie un privilège, un surplus, dans tous les

---

[507] *Ibid*., V, p. 128.
[508] Il s'agit vraisemblablement de ʿAbd Allāh ibn ʿUbayd Allāh ibn Abī Mulayka (m. 735-6), plus connu sous le surnom d'Ibn Abī Mulayka, *tābiʿī* qui fut muezzin puis cadi sous ʿAbd Allāh b. al-Zubayr. Al-Ḏahabī, *Siyar aʿlām al-nubalā'*, Beyrouth, Mu'assasat al-risāla, 1982, V, p. 88-89.
[509] Chanteur de l'époque omeyyade dont seules quelques rares mentions sont connues. Voir *KA*, I, p. 300-302 ; et VI, p. 202-203.
[510] Notable mecquois polythéiste (m. 615-622) hostile au prophète Muḥammad.
[511] *KA*, II, p. 12.

domaines[512]. Par exemple, aussi mirobolantes que puissent être les récompenses des poètes, celles que reçoivent les chanteurs les outrepassent de loin : al-Hādī (r. 785-786) laisse ainsi Ibrāhīm al-Mawṣilī se servir dans le Trésor public (*Bayt al-māl*), en précisant qu'il pouvait tout prendre s'il le souhaitait[513] ; ailleurs, al-Rašīd aurait dilapidé, pour une unique chanson, tout le trésor public, soit des millions de dirhams.

De même, poésie et chant ne tombent pas exactement sous le même soupçon. La poésie peut faire l'objet de défiances en détails, liées à des problématiques particulières, mais surtout à des genres et des personnages particuliers. Le chant, en revanche, fait l'objet d'un rejet massif. L'on a vu Abū Yūsuf se détourner d'Ibn Ǧāmiʿ, Ǧamīla envisager d'abandonner le chant, mais les exemples d'un tel rejet du chant dans son ensemble sont légion dans le *Kitāb al-Aġānī*. Le plus emblématique pour nous pourrait être l'exemple du rejet du chant par le poète al-Ḥuṭay'a (m. v. 661), dans un récit figurant déjà dans le *Ḏamm al-malāhī* d'Ibn Abī l-Dunyā[514] et qu'al-Iṣfahānī rapporte d'une autre source. Al-Ḥuṭay'a arriva un jour chez les Banū Muqallad ibn Yarbūʿ pour s'y établir quelque temps. Craignant de commettre une bévue qui leur attirerait les foudres de ce satiriste redoutable, les chefs de la tribu décidèrent de lui demander ce qu'il attendait d'eux :

> فقال: لا تُكثِروا زيارتي فتُمِلّوني، ولا تقطعوها فتُوحِشوني، ولا تجعلوا فِناءَ بيتي مجلسًا لكم، ولا تُسمِعوا بَناتي غِناءَ شُبّانِكم، فإن الغناء رُقية الزنا.
>
> — Que vos visites ne soient ni trop fréquentes ni trop rares, leur dit al-Ḥuṭay'a. Ne faites pas de la cour de ma maison un lieu de réunion, et ne faites pas entendre à mes filles les chants de vos garçons, *car le chant est le sortilège de l'adultère*.[515]

Al-Ḥuṭay'a n'est pas seulement un grand poète et un satiriste redoutable, il est laid, méchant, cupide, et sa bassesse d'âme (*danā'at al-nafs*) est presque proverbiale[516]. C'est sans doute à ce titre qu'il sert d'argument à Ibn Abī l-Dunyā – car on aurait pu s'étonner que le moraliste donne en exemple l'avis d'un tel poète en proposant de s'y conformer. C'est que l'on y voit un poète,

---

[512] C'est notamment en vertu de la représentation courante d'une telle supériorité du chant sur la poésie dans la littérature arabe médiévale que Jean-Claude Vadet avance sa thèse de l'influence du chant sur la production poétique. Jean-Claude Vadet, *L'esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l'Hégire*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1968, p. 88 *sqq*.
[513] *Ibid*., V, p. 185.
[514] Le récit est légèrement différent de celui des *Aġānī*, mais sans conséquence pour ce qui nous intéresse ici. Ibn Abī l-Dunyā, *op. cit*., p. 56 (n°61).
[515] *KA*, II, p. 179.
[516] Le poète al-Qattāl est ainsi décrit comme ayant « une âme aussi vile que celle d'al-Ḥuṭ'aya ». *KA*, XXIV, p. 175.

et même le pire des poètes, condamner le chant comme un danger pour les bonnes mœurs : le plus immoral des poètes voit encore dans le chant une menace pour la morale.

Que vise la formule d'al-Ḥuṭa'a, « le chant est le sortilège de l'adultère » (*al-ġinā' ruqyat al-zinā*) ? Le terme de *ruqya* désigne un charme, un sort ou une formule magique visant à envoûter ou libérer d'un envoûtement. Ici, sa signification est manifestement figurée : la *ruqya* est la métaphore du subterfuge, de cela qui produit un effet sans être perçu, et sans laisser de prise qui permette de l'empêcher. Le chant attire l'adultère, de loin et de l'extérieur : il ne faut pas l'entendre, car il est irrésistible. Ayant reçu cette instruction d'al-Ḥuṭay'a, nous dit le récit, chaque homme de la tribu rassembla ses fils et leur dit :

لئن تغنَّى أحدٌ منكم والحطيئةُ مُقيمٌ بين أظهُرنا لأضربنّه ضربةً بسيفي أخذتْ منه ما أخذت.

> — Si jamais l'un d'entre vous s'avise de pousser la chansonnette tant qu'al-Ḥuṭay'a est parmi nous, il tâtera de mon sabre, et tant pis s'il meurt ou perd un membre.[517]

Si les pères interdisent purement et simplement aux jeunes de chanter, ce n'est peut-être pas seulement l'effet de la crainte du *hiǧā'* ou d'une hospitalité zélée, c'est que le chant se joue de la distance et des obstacles : on ne sait de qui il sera entendu, il est ce à quoi on ne peut opposer de résistance. Chanter chez soi n'est pas une assurance suffisante, comme on l'a vu avec l'exemple du muezzin distrait par un chant montant d'une autre maison. Le chant, comme tout son, se joue des limites entre intérieur et extérieur, idée dont on trouve une formule remarquable chez Pascal Quignard :

> Immatériel, il franchit toutes les barrières. Le son ignore la peau, ne sait pas ce qu'est une limite : il n'est ni interne, ni externe. (…) Il ne peut être touché : il est l'insaisissable. L'audition n'est pas comme la vision : ce qui est vu peut être aboli par les paupières, peut être arrêté par les cloisons ou la tenture, peut être rendu aussitôt inaccessible par la muraille. Ce qui est entendu ne connaît ni paupières, ni cloisons, ni tentures, ni murailles. Indélimitable, nul ne peut s'en protéger.[518]

Cette irrésistibilité du chant est un ressort narratif souvent mis en scène dans les récits, en particulier dans deux catégories de *aḫbār a priori* opposées : l'une dépeignant le chant comme fauteur de trouble (*fitna*), l'autre rassemblant des récits où le chant se défend lui-même en amadouant ses contempteurs. Ce sont ces deux thèmes qui vont nous occuper dans les pages qui suivent.

---

[517] *KA*, II, p. 179.
[518] Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, Folio, 1996, p. 107.

Fitnat al-ġinā'

La raison principale pour laquelle le chant serait l'objet d'un rejet si insistant dans la culture arabo-musulmane médiévale tiendrait justement à son pouvoir de séduire, ainsi que le dit ʿAbd Allāh ibn Ǧaʿfar lui-même. Un jour, transporté d'enthousiasme après le concert que lui offre Ǧamīla et qui s'achève par le chœur de la chanteuse et de ses esclaves (*ǧawārī*), il s'exclame :

إنه لَمِمّا يَفتِن القلب! ولذلك كرهه كثيرٌ من الناس لِما علموا فيه.

> C'est là quelque chose qui subjugue le cœur ! C'est pour cela que nombreux le réprouvent, car ils savent ce qu'il en est.[519]

C'est en tant que *fitna* que le chant est l'objet d'un tel rejet, de l'aveu même d'un de ses plus fervents défenseurs. Al-Āǧurrī dans son pamphlet contre le chant ne dira pas le contraire[520]. L'irrésistibilité du chant joue un rôle primordial dans son pouvoir de séduire et dévoyer, effet ou pouvoir constitutifs de la notion de *fitna*. Ce terme difficile signifie littéralement la mise à l'épreuve d'un alliage de métaux par le feu[521], mais il est plus couramment employé au sens de tentation et d'épreuve mettant la foi au défi : la *fitna* est ce qui rompt la tranquillité et jette le trouble dans l'identité ; l'idée de corruption lui est presque toujours associée. La *fitna* pourra donc désigner le désordre politique voire la guerre civile (on parle de la *fitna* d'Ibn al-Zubayr, ou de la *fitna* d'Ibn al-Ašʿaṯ par exemple), mais aussi la séduction obsédante exercée par une belle femme ou un beau chant, et qui pousse à outrepasser la loi ou les convenances.

Ce mot de ʿAbd Allāh ibn Ǧaʿfar est-il donc fait pour défendre le chant ? Rien n'est moins sûr : l'illustre personnage, ayant dit cela, quitte le *maǧlis* de Ǧamīla sans participer au dîner qui devait suivre. Pour ne pas déroger aux bonnes manières, il demande toutefois à ceux qui l'accompagnaient de rester pour faire honneur à leur hôtesse. La *fitna* du chant l'a-t-elle donc fait fuir ?

Ce départ précipité d'Ibn Ǧaʿfar est l'occasion de dire un mot d'un autre aspect de la stratégie de la défense du chant chez Iṣfahānī. Les *maǧlis* de Ǧamīla sont en effet réputés être d'une tenue exemplaire : elle ne chantait que pour une compagnie choisie, on la voit corriger

---

[519] *KA*, VIII, p. 229.

[520] Al-Āǧurrī, *Taḥrīm al-nard wa-l-šaṭranǧ wa-l-malāhī*, éd. Muḥammad Saʿīd ʿUmar Idrīs, Idārat al-buḥūṯ al-ʿilmiyya wa-l-iftā' wa-l-daʿwa wa-l-iršād, Arabie saoudite, 1986, p. 94.

[521] Louis Gardet, « Fitna », *EI²*. Voir également Gabriel Martinez-Gros, « Introduction à la fitna : une approche de la définition d'Ibn Ḫaldūn », dans G. Martinez-Gros, E. Tixier du Mesnil et D. Sansy (dir.), *La fitna : Le désordre politique dans l'Islam médiéval*, *Médiévales*, 60, printemps 2011, Presses universitaires de Vincennes, p. 7-16.

les chanteurs enfreignant la bienséance[522] et elle refusait au poète al-ʿArǧī l'accès à son *maǧlis* en raison de son comportement incontrôlable et indécent (*li-kaṯrati ʿabaṯi-hi wa-safahi-hi*)[523]. Lors de son pèlerinage, elle refuse de chanter pour ne pas mêler le sérieux et les frivolités (*mā kuntu li-aḫliṭa ǧidd bi-hazl*) et elle attend dix jours après son retour à Médine avant de tenir une séance de chant[524]. De façon générale, Iṣfahānī prête aux chanteurs des mœurs irréprochables, en particulier une grande piété et une excellente connaissance de la religion – traits de caractères qui tranchent avec les notices des poètes. Mis à part quelques cas particuliers comme al-Dalāl, Ibn Ǧāmiʿ ou Ibn ʿĀ'iša, les chanteurs sont dits faire preuve d'une remarquable probité, ce qui participe sans doute à la défense du chant en démontrant que ceux qui en font profession ne sont pas nécessairement des débauchés, au contraire. Et comme on l'a vu, bien qu'Ibn Ǧāmiʿ affectionnât la boisson, les jeux d'argent et les combats de coqs et de chiens[525], il est gratifié d'une finesse d'esprit, d'une piété[526] et d'une connaissance des textes sacrés telles qu'il a pu passer pour un *faqīh* aux yeux mêmes du grand cadi de Bagdad. Le signe officiel de cette probité est l'acceptabilité du témoignage du chanteur dans un procès, comme c'est par exemple le cas de ʿAṭarrad, Abū Saʿīd, Daḥmān, ʿAbādil ou al-Burdān[527] : information sujette à caution dans un ouvrage où la défense du chant est un enjeu majeur, même s'il apparaît que l'honorabilité du chanteur en vue du témoignage judiciaire n'était pas rejetée par toutes les écoles de *fiqh*[528]. Que le témoignage d'un chanteur pût être reçu signifierait en effet que sa vertu était telle qu'elle l'emportait sur ce défaut moral rédhibitoire, à savoir faire profession du chant ou être connu pour l'affectionner.

Toutefois, vanter la probité ou la finesse des chanteurs est-il suffisant pour défendre le chant ? Car, à côté de ces exemples mélioratifs, l'ouvrage accumule les récits illustrant la *fitna* du chant. L'introduction de la notice de ʿAzza al-Maylā' est un cas emblématique de cette juxtaposition des contraires. Comme Ǧamīla, sa vertu est décrite en termes hyperboliques, ici par Ṭuways :

هي سيدة مَن غَنَّى من النساء، مع جمالٍ بارع وخُلُق فاضل وإسلام لا يشوبه دَنَس، تأمر بالخير

وهي من أهله، وتَنهَى عن السوء وهي مجانبةٌ له، فناهيك ما كان أنبلَها وأنبل مجلسَها !

---

522 *KA*, VIII, p. 197-198 ; 204-206 ; 213.
523 *Ibid*., p. 230 et 235.
524 *Ibid*., p. 210.
525 *Ibid*., VI, p. 294.
526 *Ibid*., p. 291-292.
527 Respectivement, *KA* III, p. 303 ; IV, p. 330 ; VI, p. 21 ; *ibid*., p. 96 ; VIII, p. 27.
528 Mathieu Tillier, *L'invention du cadi : La justice des musulmans, des juifs et des chrétiens aux premiers siècles de l'islam*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2017, p. 294 n. 720.

> Elle est la reine des chanteuses ! De plus, elle était d'une beauté éclatante, d'une grande vertu, et d'une religiosité sans tache. Elle ordonnait le bien car elle était bienfaisante, et interdisait le mal qu'elle s'abstenait elle-même de commettre. Crois-moi, qu'elle était noble et distinguée, comme le salon qu'elle présidait ![529]

Et, comme Ǧamīla, les *maǧālis* de ʿAzza étaient réputés pour leur tenue irréprochable :

> كانت إذا جلسَتْ جلوسا عامّا فكأن الطيرَ على رؤوس أهلِ مجلسها، مَن تكلم أو تحرك نَقَرَ رأسَه.

> Quand elle tenait salon et se produisait en public, on eût dit que des oiseaux étaient perchés sur les têtes de l'auditoire, prêts à donner un coup de bec à celui qui aurait parlé ou agité la tête.[530]

L'image des oiseaux perchés sur les têtes signifie que l'assistance est immobile et silencieuse : c'est une image figurant la dignité et la gravité de ces gens capables de se maîtriser et qui ne laissent pas cours à l'émotion et au plaisir (*ṭarab*) pris à l'audition du chant. Cette image est notamment employée dans le *ḥadīṯ* pour décrire la dignité des compagnons du Prophète ou leur attitude révérencieuse envers lui, quand ils sentaient qu'une révélation étaient imminente[531]. Et pourtant, c'est le terme de *fitna* qui est employé par le chanteur Maʿbad pour décrire la place de ʿAzza dans l'histoire du chant :

> فهي أولُ مَن فَتَنَ أهلَ المدينة بالغناء وحرَّض نِساءَهم ورِجَالَهم عليه.

> Elle fut la première à subjuguer les Médinois par le chant et à les pousser, femmes et hommes, à le pratiquer.[532]

Quand *fatana* est appliqué au chant et à la beauté en général, c'est pour signifier qu'il accapare au détriment d'autre chose, et en particulier de la religion. Un chant exceptionnellement beau sera nécessairement un chant qui dévoie et captive. Ainsi, Ǧamīla exclut de son *maǧlis* le jeune serviteur (*ġulām*) d'al-Aḥwaṣ, dont la beauté subjuguait quiconque posait les yeux sur lui (*ǧamīl al-waǧh yaftinu kulla man ra'ā-hu*), car en l'apercevant les esclaves-chanteuses furent captivées et se mirent à faire des erreurs et à s'embrouiller (*ḏahabat al-luḥūn ʿan al-ǧawārī wa-ḫalaṭna fī ġinā'i-hā*)[533].

Cette scène esquisse l'épisode autrement plus spectaculaire de la captation des pèlerins par le chant d'Ibn Surayǧ, dont la notice rapporte différentes versions, sans qu'il soit possible

---

[529] *KA*, XVII, p. 163.
[530] *Ibid*.
[531] Denis Gril, « Comme s'il y avait des oiseaux sur leur tête », *Archives de sciences sociales des religions*, 178, 2017, p. 25-42.
[532] *KA*, XVII, p. 162.
[533] *KA*, VIII, p. 231-232.

de dire s'il s'agit de différentes versions d'un même événement, ou si cet événement s'est reproduit à différentes occasions. Dans l'une d'elle, assis en compagnie du poète ʿUmar ibn Abī Rabīʿa sur la dune d'Abū Šağwa pour voir les pèlerins rentrer chez eux sans être aperçus d'eux, Ibn Surayğ interrompt le flux des fidèles chaque fois que sa voix leur parvient :

> فلما أمسَيَا رفع ابنُ سريج صوتَه يغنّي في الشعر الذي قاله عمرُ، فسمعه الرُّكبانُ فجعلوا يصيحون به: يا صاحبَ الصوت، أما تتَّقي اللهَ! قد حَبَسْتَ الناسَ عن مَناسكهم! فيسكت قليلًا حتى إذا مَضَوْا رَفَعَ صوتَه وقد أخذ فيه الشرابُ فيقفُ آخرون.
>
> Le soir venu, Ibn Surayğ éleva la voix et chanta le poème qu'avait composé ʿUmar. Les voyageurs l'entendaient et lui criaient : « Eh ! toi, qui chantes ! tu ne crains donc pas Dieu ? Tu distrais les gens de leurs dévotions ! » Ibn Surayğ se taisait alors un moment, et quand ils s'en allaient, emporté par l'ivresse, il élevait à nouveau la voix, et d'autres s'arrêtaient.[534]

Dans une autre version, installé au lieu-dit le verger d'Ibn ʿĀmir[535], Ibn Surayğ chante et provoque un semblable désordre parmi les pèlerins :

> فجعل الحاجُّ يركب بعضُهم بعضًا حتى جاءَ إنسانٌ من آخِر القُطُرات فقال: يا هذا، قد قطعتَ على الحاجّ وحبستَهم، والوقت قد ضاقَ، فاتَّقِ اللهَ وقُمْ عنهم! فقام وسار الناس.
>
> Les pèlerins ralentirent le pas et se bousculèrent, jusqu'à ce qu'un homme à la queue de la procession s'avançât et criât : « Eh toi ! tu as interrompu la marche des pèlerins et tu les empêches d'avancer ! Il ne nous reste plus beaucoup de temps ! Crains Dieu et laisse-les tranquilles. » Ibn Surayğ s'arrêta de chanter et les gens reprirent leur marche.[536]

Dans ces deux récits, captation et irrésistibilité du chant sont liés. Le chant captive (*yaḥbis*) les auditeurs, en l'occurrence des pèlerins, c'est-à-dire des passants qui se dirigent vers une destination précise mus par le double impératif du devoir et de la foi. Et pourtant le chant arrête leur mouvement, et de manière si irrésistible que, pour peu que la voix du chanteur leur parvienne, ils ne peuvent s'empêcher de s'arrêter. Il faut que le chant cesse pour que le charme se rompe. Pour ne citer que deux autres exemples de cette captation du voyageur, qui correspondent dans les deux cas à un dévoiement (dévoiement ou déviation physique qui manifeste la possibilité du dévoiement moral), citons celui de ces Quraysites arrivant à la

[534] *KA*, I, p. 270.
[535] Nom d'une localité à l'est de la Mecque, sur la route de Ṭā'if.
[536] *KA*, I, p. 327.

Mecque pour accomplir le petit pèlerinage (*al-ʿumra*). Ayant fait halte au lieu-dit Faḫḫ[537] (« piège »), ils sont attirés par un chant et découvrent Ibn Ǧāmiʿ assis en compagnie de quelques amis. Enchantés, les Quraysites passent un mois entier chez Ibn Ǧāmiʿ sans avoir pris la peine de quitter l'état de pureté rituelle des pèlerins (*iḥrām*)[538] : cette précision finale montre bien que ce mois entier ne fut qu'une halte ou une rétention, sur un trajet qui ne fut interrompu que temporairement. Ce trajet interrompu peut faire songer à un autre, celui du poète Ibn Mufarriġ (m. 689), embarqué un jour en compagnie de Budayḥ sur un bateau en partance d'al-Ahwāz à destination de Baṣra. En cours de route, Budayḥ entonne une chanson sur des vers d'Ibn Mufarriġ, qu'il n'a pas reconnu. Transporté par le chant, le poète demande au capitaine de ramener l'embarcation à son point de départ, puis de reprendre la direction de Baṣra, afin de faire durer le plaisir tandis que Budayḥ répète la chanson en boucle[539]. Les aller-retours de cette embarcation sur le fleuve sont l'allégorie même de ce pouvoir du chant de captiver : le bateau, sans cesser d'être en mouvement, n'avance plus.

Le lien entre captation et irrésistibilité est peut-être donné par Ibn ʿĀ'iša, lors d'un épisode dont les malheureux pèlerins font encore les frais :

ابن عائشة كان واقفا بالموسم متحيِّرًا، فمرّ به بعضُ أصحابه فقال له: ما يُقِيمُك ها هنا؟ قال: إني أعرف رجلا لو تكلم لَحبس الناسَ ها هنا فلم يذهب أحدٌ ولم يَجِئْ. فقال له الرجل: ومن ذاك؟ قال: أنا. ثم اندفع يغنّي:

جَرَتْ سُنُحًا فقلتُ لها أَجِيزِي نَوًى مشمولةً فمتى اللِقاءُ

فحُبِسَ الناسُ واضطربت المَحَامِلُ ومدّتِ الإبلُ أعناقَها، وكادت الفتنة أن تقع. فأُتِيَ به هشامُ بن عبد الملك، فقال له: يا عدوّ الله، أردتَ أن تَفتِنَ الناسَ! فأمسك عنه وكان تيَّاهًا، فقال له هشام: ارفُقْ بتِيهك. فقال: حقَّ لمن كانت هذه مَقدِرتُه على القلوب أن يكون تيّاهًا. فضحك منه وخلى سبيله.

Un jour, Ibn ʿĀ'iša se tenait au milieu de la foule à l'époque du pèlerinage, l'air confus.
— Que fais-tu ici ? lui demanda l'un de ses amis qui passait par là.

537 Oued des environs de la Mecque.
538 *KA*, VI, p. 296.
539 *KA*, XVIII, p. 297-298.

— Je connais quelqu'un qui immobilise les gens sur place, les empêchant d'aller et venir aussitôt qu'il ouvre la bouche.

— Qui est-ce ? fit l'autre.

— C'est moi.

Il se mit alors à chanter :

Les voyant à ma gauche passer, je leur dis : Qu'aussi vite que vous
passe la désunion ! À quand donc les retrouvailles ?[540]

Aussitôt les gens s'immobilisèrent, les palanquins tanguèrent, les chameaux tendirent le cou, et des troubles manquèrent d'éclater. On l'amena à Hišām ibn ʿAbd al-Malik.

— Ennemi de Dieu, tu as voulu subjuguer les esprits et créer le chaos !

Ibn ʿĀ'iša garda le silence, car il était orgueilleux et outrecuidant.

— Tu es vraiment bouffi d'orgueil ! dit l'émir.

— Il est bien normal qu'un homme ayant un tel pouvoir sur les cœurs soit bouffi d'orgueil, répliqua Ibn ʿĀ'iša.

Cette réponse fit rire l'émir et il le laissa partir.[541]

Si donc le son est irrésistible dans la mesure où on ne peut lui opposer de résistance ni d'obstacle, le chant serait ce son pour qui le cœur même n'est pas impénétrable, ce cœur dont on ignore précisément ce qu'il désigne, organe plus moral que physique et qui est donc non localisable – ce cœur dont la première chanson des *Aġānī* vante l'herméticité, et que le calife ʿUmar ibn ʿAbd al-ʿAzīz, dans son message au précepteur de ses enfants, veut soustraire à l'effet corrupteur du chant.

À cet égard, il n'est pas indifférent de noter qu'Ibn ʿĀ'iša est l'un des chanteurs dans la notice duquel le terme de *fitna* apparaît le plus souvent. Comme le *ġulām* d'al-Aḥwaṣ subjuguait tous ceux qui le voyaient, Ibn ʿĀ'iša subjuguait tous ceux qui l'entendaient :

كان ابنُ عائشة يفتن كلَّ مَن سَمِعَه، وكان فِتْيَان من المدينة قد فَسَدوا في زمانه بمحادثته ومجالسته.

Ibn ʿĀ'iša subjuguait tous ceux qui l'entendaient. À son époque, une partie de la jeunesse de Médine s'était laissée corrompre à force de le fréquenter et de s'entretenir avec lui.[542]

Un autre récit de la notice d'Ibn ʿĀ'iša nous apprend qu'il aimait particulièrement la formule d'al-Ḥuṭay'a (*al-ġinā' ruqyat al-zinā*), poète dont la notice précède la sienne dans l'ouvrage :

---

[540] Le vers est de Zuhayr b. Abī Sulmā. Le poète évoque une scène de séparation et décrit des gazelles passant en courant à sa gauche (*sunuḥan*), ce dont il tire un mauvais présage. *Cf.* Al-Marzubānī, *Muʿǧam al-šuʿarā'*, Beyrouth, Dār Ṣādir, 2005, p. 99.

[541] *KA*, 208.

[542] *KA*, II, p. 203.

فقال: أنا عاشقٌ (...) لقول الحطيئة إنّ الغناء رُقْيَةُ النَيْك، ويُعجِبُني فَهْمُ الحطيئة بالغناء وليس هو من أهله ولا بصاحب غِناء.

— J'aime passionnément, dit [Ibn ʿĀ'iša], (…) ce qu'a dit al-Ḥuṭay'a du chant, – qu'il est le sortilège de la fornication. J'aime sa conception du chant, alors qu'il n'en était pas un amateur, ni un compositeur .[543]

Il est significatif que ce fauteur de trouble (*fattān*) fier et ombrageux qu'est Ibn ʿĀ'iša fasse sa devise de cette parole d'un poète qui réprouvait le chant : certes, al-Ḥuṭay'a détestait le chant, mais pour d'excellentes raisons. Il faut noter que la formule d'al-Ḥuṭay'a est attribuée par Ibn Abī l-Dunyā au pieux Fuḍayl ibn ʿIyāḍ (m. 803) et à d'autres personnages dans des termes relativement proches[544], et traduit un lien dangereux entre le chant et l'adultère ou la fornication (*zinā*, *nayk*) que l'on retrouve traditionnellement sous la plume des contempteurs du chant. La formule fait du chant le moyen de l'adultère de se produire, moyen insaisissable et, dans une certaine mesure, inexplicable. Mais elle permet d'interpréter ce moyen d'au moins deux manières différentes : tout d'abord, le chant peut être le « sortilège » de l'adultère au sens où il pourrait y conduire, par exemple en subjuguant une jeune femme pour faire naître en elle un désir. C'est la manière la plus évidente de l'entendre, que confirmerait l'existence d'une formule concurrente également rapportée par Ibn Abī l-Dunyā : *al-ġinā' dāʿiyat al-zinā* (le chant appelle l'adultère, ou plus précisément « recrute » ou convertit, embrigade et gagne les esprits en faveur de l'adultère). Elle s'inscrit par là dans une conception répandue faisant du chant un moyen de séduire et de corrompre le sexe opposé – cette *fitna* n'est en effet pas l'apanage des chanteurs : dans l'histoire de Sallāmat al-Qass, c'est un homme qui est séduit et tenté par la chanteuse, avant de revenir sur le droit chemin. Dans un autre sens, la formule d'al-Ḥuṭay'a peut signifier que le chant est le moyen pour l'adultère d'advenir sans advenir, le moyen magique de se présenter quand il est absent. Le son, en se jouant des obstacles et de la distance physiques, réunit ce qui est séparé ; le chant, en réunissant dans le même rythme et la même émotion des corps éloignés l'un de l'autre, rend intimes des corps séparés. De ce point de vue, on peut relier la formule aux débats éthico-religieux cherchant à savoir si la voix de la femme, et surtout de la chanteuse, était un élément de sa nudité (*ʿawra*).

[543] *KA*, II, p. 235.
[544] le récit n°54 qui compare le chant chez les humains aux cris de différents animaux pour attirer à eux les femelles. dans Ibn Abī l-Dunyā, op. cit., p. 51-55.

La défense du chant par lui-même

Que nous disent donc ces nombreux récits mettant en scène la capacité du chant à captiver, dévoyer ou subjuguer ses auditeurs, dans un ouvrage qui aurait pourtant toutes les raisons de se faire une défense du chant ? Ceci déjà, que si Iṣfahānī a fait du *Livre des chansons* une défense de la musique, sa démarche n'est pas celle d'une simple justification. Il ne cherche manifestement pas à justifier le chant en le faisant valoir comme pratique moralement bonne, mais il l'érige comme un problème.

Cette irrésistibilité du chant que nous avons vue à l'œuvre dans tous ces récits démontrant son pouvoir de nuisance intervient également dans des moments où le chant doit se défendre, répondre d'une accusation, amener un juge à changer d'avis ou annuler une condamnation. Nombre de ces récits mettent les chanteurs aux prises avec les autorités politiques, comme dans les deux exemples suivants, qui méritent encore une fois d'être lus ensemble avant d'être commentés, étant donné leurs similitudes. Le premier, figurant dans la notice du chanteur de l'époque omeyyade Ḥunayn al-Ḥīrī, rapporte que Ḫālid ibn ʿAbd Allāh al-Qasrī (m. 743) prit le parti d'interdire le chant quand il était gouverneur d'Irak (723-738) :

خالد بن عبد الله القسري حرّم الغناء بالعراق في أيامه، ثم أَذِنَ للناس يوما في الدخول عليه، فدخل إليه حُنين ومعه عودٌ تحت ثيابه، فقال: أصلح الله الأمير، كانت لي صناعةٌ أعود بها على عيالي فحرّمها الأمير فأضرّ ذلك بي وبهم. فقال: وما صناعتك؟ فكشف عن عوده وقال: هذا. فقال له خالد: غَنِّ. فحرّك أوتاره وغنّى:

أيّها الشامتُ المعيِّرُ بالدَهْـ ـرِ أَأَنتَ المـبرَّأُ الموفـورُ

أم لديك العهدُ الوثيقُ من الأيّـ ـامِ بل أنت جاهـلٌ مغرورُ

مَن رأيتَ المنونَ خَلَّدن أم مَنْ ذا عليه من أن يُضامَ خَفِيرُ

قال: فبكى خالد وقال: قد أذِنتُ لك وحدَك خاصّةً فلا تجالسنّ سفيهًا ولا مُعَرْبِدًا. فكان إذا دُعِيَ قال: أفيكم سفيهٌ أو معربد؟ فإذا قيل له لا، دخل.

Ḫālid ibn ʿAbd Allāh al-Qasrī interdit le chant en Irak à l'époque où il en était le gouverneur. Un jour qu'il recevait les gens en audience, Ḥunayn se présenta avec un luth dissimulé sous son vêtement.

— Que Dieu guide le gouverneur, dit-il. J'avais un métier qui me permettait de nourrir ma famille, mais le gouverneur l'a déclaré illicite, nous jetant ainsi, ma famille et moi, dans la gêne.

— Quel était ton métier ? demanda Ḫālid.

— Ceci, dit-il en sortant le luth de sous son vêtement.

— Chante quelque chose.

Ḥunayn fit sonner ses cordes et chanta :

Ô toi qui te réjouis du malheur dont le sort frappe les autres,
en es-tu épargné ?
Les jours t'ont-ils prêté un serment inviolable ?
Dis plutôt que tu es un ignorant qui se leurre !
Qui donc la mort laisse-t-elle vivre éternellement
et qui donc a un protecteur qui l'empêche d'être lésé ?[545]

Entendant cela, Ḫālid pleura et dit : « Je t'autorise [à chanter], mais cette autorisation vaut pour toi seul. Et garde-toi de t'asseoir en compagnie d'un imbécile ou d'une brute. » Par la suite, quand il était invité quelque part, il demandait : « Y a-t-il parmi vous un imbécile ou une brute ? » Si on lui disait que non, il entrait.[546]

Dans le deuxième récit, c'est le gouverneur de Médine, ʿUṯmān ibn Ḥayyān al-Murrī (712-715), qui décide d'y interdire le chant, et c'est la chanteuse Sallāma qui entreprend de le défendre, conseillée par Ibn Abī ʿAtīq, arrière-petit-fils du calife Abū Bakr, membre important de l'aristocratie quraysite et ami des musiciens.

لما قدم عثمان بن حَيّانَ المرّيّ المدينةَ واليًا عليها، قال له قومٌ من وجوه الناس: إنك قد وَلِيتَ على كثرةٍ من الفساد، فإن كنتَ تريد أن تُصلِح فطَهِّرْها من الغناء والزنا. فصاح في ذلك وأجّل أهلَها ثلاثًا يخرجون فيها من المدينة. وكان أبن أبي عتيق غائبًا وكان من أهل الفضل والعَفاف والصلاح. (...) فقال [له بعد عودته]: قد أصَبْتَ، ولكن ما تقول — أمتع الله بك — في امرأة كانت هذه صناعتَها وكانت تُكرَه على ذلك ثم تركتْه وأقبلتْ على الصلاة والصيام والخير، وأتى رسولُها إليك تقول: أتوجّه إليك وأعوذ بك أن تُخرِجَني من جوار رسول الله صلى الله عليه وسلم ومسجدِه؟ قال:

[545] Nous reprenons pour ces vers traduction d'Alice Croq, *Le statut de la légende de ʿAdī b. Zayd : Entre la tradition historico-littéraire arabe et le Kitāb al-Aġānī (Ier/Ve s. AH)*, mémoire de Master, dir. Hachem Foda, Institut national des langues et civilisations orientales, Paris, 2017 (non publié), p.27.
[546] *KA*, II, p. 348.

فإني أَدَعُها لَكَ ولِكلامِك. قال ابن أبي عتيق: لا يَدَعُك الناس ولكن تأتيك وتسمع من كلامها وتنظر إليها، فإنْ رأيتَ أن مِثلَها ينبغي أن يُترَك تركتَها. قال: نعم. فجاءه بها وقال لها: اجعلي معك سُبحةً وتخشّعي. ففعلتْ. فلما دخلت على عثمان حدّثتْه، وإذا هي من أعلم الناس بالناس وأُعجِبَ بها، وحدّثته عن آبائه وأمورهم ففَكِهَ لذلك، فقال لها ابن أبي عتيق: اقرَئي للأمير فقرأتْ له، فقال لها: احْدِي له. ففعلتْ، فكَثُرَ تعجُّبُه. فقال: كيف لو سمعتَها في صناعتها! فلم يَزَلْ يُنزِله شيئا فشيئا حتى أمرها بالغناء، فقال لها ابن أبي عتيق: غَنِّي. فغَنَّتْ:

سَدَدْنَ خَصاصَ الخَيْمِ لما دخَلْنَهُ بكل لَبَـانٍ واضـحٍ وجبـينِ

فغنّته، فقام عثمان من مجلسه فقعد بين يديها ثم قال: لا والله ما مِثْلُ هذه تُخرَج! قال: لا يدعك الناس، يقولون: أقرَّ سلامة وأخرج غيرَها. قال: فدَعوهم جميعًا. فتركوهم جميعًا.

Lorsque ʿUṯmān ibn Ḥayyān al-Murrī arriva à Médine, où il venait d'être nommé gouverneur, des gens de l'élite lui dirent : « Sache que tu as pris la tête d'un grand tas de corruption, alors si tu veux rétablir l'ordre, purifie la ville du chant et de la fornication. » Il fit donc proclamer cela et donna aux concernés trois jours pour quitter la ville. Ibn Abī ʿAtīq, qui était un homme noble, droit et vertueux, était absent. (…) [Après son retour,] il lui dit :

— Tu as bien fait, mais que dirais-tu – Dieu te garde – d'une femme dont c'était le métier, qui en a fait profession contre son gré avant de l'abandonner pour se consacrer à la prière, au jeûne et au bien, et dont le messager viendrait te transmettre ceci de sa part : « Je me tourne vers toi et te supplie de ne pas m'expulser hors du voisinage de l'Envoyé de Dieu – Dieu le bénisse et lui accorde le salut – et de sa mosquée » ?

— Je la laisserais tranquille, parce que c'est toi qui le demandes et parce que tu la défends si bien.

— Mais les gens ne te laisseront pas en paix. Reçois-la plutôt, écoute ce qu'elle a à dire et jauge-la. Si tu penses qu'une femme comme elle mérite qu'on la laisse tranquille, tu la laisseras tranquille.

— Entendu, dit ʿUṯmān.

Ibn Abī ʿAtīq la lui amena donc, non sans lui avoir conseillé de se munir auparavant d'un chapelet et d'affecter la plus rigoureuse piété, ce qu'elle fit. Lorsqu'elle fut introduite auprès de ʿUṯmān, elle s'entretint avec lui. Il s'avéra qu'elle était des plus savants en matière de biographies, ce qui l'enchanta. Elle

lui rapporta des récits au sujet de ses ancêtres et de leur histoire, et il en fut ravi.

— Récite donc au gouverneur un passage du Coran, lui dit Ibn Abī ʿAtīq.

Elle récita donc, puis il lui dit :

— Fais-lui entendre un chant de chamelier (*ḥudā'*).

Elle s'exécuta, ce qui ne fit que redoubler l'enchantement de ʿUṯmān.

— Et encore, dit Ibn Abī ʿAtīq, que dirais-tu si tu l'entendais exercer son métier !

Il n'eut de cesse de l'inciter, peu à peu, si bien qu'il finit par lui ordonner de chanter. Ibn Abī ʿAtīq lui dit alors :

— Chante !

Elle chanta :

Elles obstruèrent les ouvertures de la tente quand elles y entrèrent
de leurs poitrines éclatantes et de leurs fronts.

Lorsqu'elle eut achevé la chanson, ʿUṯmān quitta sa place pour s'asseoir devant elle et dit :

— Non, ma foi, une femme comme toi ne peut pas être expulsée !

— Mais les gens t'en tiendront rigueur, ils diront que tu as gardé Sallāma mais que tu as expulsé les autres.

— Eh bien laissez-les tous.

Alors personne ne fut expulsé.[547]

Ce *ḫabar*, tout en étant le récit d'une défense du chant, où le chant se défend lui-même, ne dénoterait nullement dans un *Ḏamm al-malāhī* : peut-être parce qu'il expose autant qu'il est possible le danger du chant, ce qu'il y a de redoutable dans la séduction du chant, à savoir son caractère irrésistible. De plus, il illustre une hypocrisie consommée : mensonge, déguisement (la *subḥa*, le prétendu renoncement et la fausse piété). Comme Ḥunayn, la chanteuse avance dissimulée, sauf que là où c'était l'instrument, le luth, qui était dissimulé, c'est Sallāma elle-même qui se dissimule sous des faux-semblants. Là où c'était le simple vêtement qui dissimulait le luth au regard, c'est la piété affectée qui dissimule la chanteuse : il s'agit de tromper un *nāẓir* (*tanẓur ilay-hā*, avait conseillé Ibn Abī ʿAtīq, tu la regarderas de tes yeux, tu l'examineras).

Comme le montre ce dernier *ḫabar*, auquel ressortissent au fond tous les récits d'*iftitān bi-l-ġinā'*, récits qui pourraient servir aussi bien à une condamnation du chant qu'à sa défense, si Iṣfahānī cherche à défendre le chant, il le défend précisément par là où il se perd aux yeux de

[547] *KA*, VIII, p. 341.

ses détracteurs : la meilleure défense du chant est le chant lui-même, en tant qu'il arrache l'auditeur à lui-même. *Il faut qu'il soit irrésistible*.

Parmi les récits mettant les chanteurs aux prises avec des religieux, le ḫabar suivant montrant Ibn Surayǧ se défendre face à l'éminent jurisconsulte mecquois, ʿAṭāʾ ibn Abī Rabāḥ (m. 732), est l'illustration de cette stratégie de défense du chant par cela même qui en fait une menace pour ses adversaires :

عَطَاء بن أبي رَبَاحٍ لَقِيَ ابنَ سُريج بذي طُوًى وعليه ثِيَابٌ مُصَبَّغة وفي يَدِهِ جَرَادةٌ مشدودةُ الرِجْل بِخَيْطٍ، يُطَيِّرها ويَجذِبها به كلّما تخلَّفتْ. فقال له عطاء: يا فَتَّانُ، ألا تَكُفُّ عما أنت عليهِ كفَى اللهُ الناسَ مَئُونَتَك! فقال له ابن سُريج: وما على الناس من تَلْوِينِي ثيابي ولَعِبِي بِجَرَادَتِي؟ فقال له: تَفتِنُهُم أغانيكَ الخبيثةُ. فقال له ابنُ سُرَيج: سألتُكَ بحقِّ مَن تَبِعْتَه من أصحابِ رسولِ الله صلى الله عليه وآله وسلم، وبحقِّ رسول الله صلى الله عليه وسلم، عليكَ إلّا ما سمعتَ مني بيتًا من الشعر، فإن سمعتَ مُنكَرًا أمرتَني بالإمساك عما أنا عليه، وأنا أُقسِم بالله وبحقِّ هذه البَنِيَّة لئن أمرتَني بعد استماعك مني بالإمساك عما أنا عليه لَأَفعَلَنَّ ذلك. فأطمع ذلك عطاءً في ابنِ سُرَيج، وقال: قُلْ. فاندفع يغنّي بشعر جرير:

إنّ الذين غَدَوْا بلُبِّكَ غادَرُوا وَشَـــلًا بعَيْنِكَ لا يَزَالُ مَعِينَا

غَيَّضْنَ مِن عَبَرَاتِهِنَّ وقُلْنَ لي ماذا لَقِيتَ من الهوى ولَقِينَا

قال: فلمّا سمعه عطاءٌ اضطرب اضطرابًا شديدًا ودخلتْهُ أَرِيَحِيّة، فحلف ألّا يكلّمَ أحدًا بقيةَ يومه إلا بهذا الشعر، وصار إلى مكانِه من المسجد الحرام، فكان كلُّ مَن يأتيه سائلًا عن حلالٍ وحرامٍ أو خبرٍ من الأخبار لا يُجِيبُه إلا بأن يَضرِبَ إحدى يَدَيْه على الأخرى ويُنشِدَ هذا الشعر حلى صلَّى المغربَ، ولم يُعاوِد ابنَ سُرَيج بعد هذا ولا تَعَرَّضَ له.

ʿAṭāʾ ibn Abī Rabāḥ[548] rencontra Ibn Surayǧ à Ḏū Ṭuwā. Ce dernier était vêtu de vêtements teints et tenait dans sa main une sauterelle à la patte de laquelle était attaché un fil. Il la faisait s'envoler et l'attirait à lui chaque fois qu'elle s'éloignait.

[548] ʿAṭāʾ b. Abī Rabāḥ (m. 732) : éminent traditionniste et jurisconsulte de La Mecque.

— Eh fauteur de trouble, lui dit ʿAṭāʾ, veux-tu bien cesser cela ? Puisse Dieu nous délivrer de toi !

— Qu'est-ce que cela peut bien faire aux gens, que je teigne mes vêtements et joue avec ma sauterelle ?

— Tes chansons pernicieuses excitent les mauvais penchants !

— Je te demande, au nom des compagnons du Prophète –paix et bénédiction sur eux et leurs familles – auxquels tu as attaché tes pas, et au nom de l'Envoyé de Dieu – paix et bénédiction sur lui et sa famille –, de m'écouter chanter un vers de poésie. Si ce que tu entends est répréhensible, tu m'ordonneras de mettre fin à tout cela, et je jure par Dieu et par le respect dû à la Kaaba que si tu m'ordonnes cela après m'avoir écouté, je le ferai !

ʿAṭāʾ en conçut l'espoir de le voir renoncer au chant et lui dit : « Je t'écoute. » Ibn Surayǧ se mit alors à chanter ces vers de Ǧarīr :

Ceux qui le matin ont emporté ton cœur ont fait couler
de tes yeux les larmes intarissables !
Elles séchèrent leurs larmes et me dirent :
« Que de peine te coûte cet amour, et que de peine il nous coûte ! »

Il dit : Lorsque ʿAṭāʾ l'entendit, il en fut profondément troublé, et il se sentit animé d'un grand élan d'enthousiasme. Il jura de ne parler à personne ce jour-là qu'en citant ce poème. Puis il se rendit à sa place dans la mosquée sacrée ; à quiconque venait l'interroger sur le licite et l'illicite ou au sujet d'une des traditions rapportées, il ne répondait qu'en frappant dans ses mains et en récitant ce poème. Il en fut ainsi jusqu'à la prière du coucher du soleil. À partir de ce jour, plus jamais il n'entreprit d'aborder la question avec Ibn Surayǧ, ni ne chercha à l'en détourner.[549]

Ce récit peut être rapproché d'autres amenant Ibn Surayǧ à se défendre, par les mêmes moyens, face à des religieux[550]. On peut souligner d'emblée l'imprudence du religieux ; que le savant accepte le défi suggère qu'il croit que le chant est radicalement extérieur, qu'il peut écouter le chant froidement, c'est-à-dire depuis l'extérieur de la musique. Or il n'y a pas d'extérieur du chant : le chant n'est rien d'objectivable, il n'est pas un objet devant lequel un sujet peut se tenir pour le définir et le juger. C'est la ruse et le piège du chanteur : en proposant au savant de juger sur pièce pour délivrer un jugement juste ou objectif, il sait qu'après avoir entendu un beau chant il est trop tard pour rendre un jugement juste. Le chant est une *ruqya*, dit le poète, le chant est un enchantement : un piège ou un appât d'autant plus efficace qu'il s'assujettit le sujet sans

[549] *KA*, I, p. 265-266. Les indications musicales qui suivent la chanson ont été supprimées pour alléger la lecture.
[550] *Cf.* par exemple *KA*, I, p. 312-313 ; 313-314 ; 326 ; 423.

n'être rien de saisissable ni objectivable, qu'on puisse repousser ou exclure – tout comme les chanteurs de la ville sainte que l'émir le plus déterminé ne parvient jamais à exclure.

Gilbert Rouget distingue, parmi les signes de la transe, les *symptômes* (subis, neurophysiologiques, expressions brutes d'une certaine perturbation, réaction) et les *conduites* (choisies, rituelles, actions chargées de valeur symbolique)[551]. Il ajoute deux signes qu'il juge difficiles à classer : 1) l'individu donne l'impression d'avoir perdu toute conscience réflexive, tout retour sur lui-même (sinon sous l'injonction d'une intervention extérieure), qu'il est plongé dans une sorte d'égarement ; 2) complémentaire du premier : une fois sorti de la transe, le sujet ne se souvient plus de rien.

Même si ce dernier phénomène apparaît en effet dans les *Aġānī*[552], c'est surtout le premier qu'on retrouve quasi systématiquement dans les manifestations de l'émotion due au chant (*ṭarab*). Et c'est précisément dans l'abolition de la conscience réflexive que l'irrésistibilité du chant trouve sa valeur morale : il faut que la conduite de l'auditeur ne dépende plus de lui-même pour qu'elle soit révélatrice, pour qu'elle lui appartienne en propre. Ici, ʿAṭā' ibn Abī Rabāḥ se sent animé d'une *aryaḥiyya*. C'est ce même terme, on s'en souvient, qu'employait ʿAbd Allāh ibn Ǧaʿfar face à Muʿāwiya[553]. Ce *taḥrīk* si suspect, qui passe couramment pour la marque d'une émotion incontrôlée, d'une subjugation par le chant, se révèle être le signe d'un élan ou d'un transport, certes incontrôlé, mais qui pour cette raison révèle la nature généreuse de celui qui l'éprouve.

Enfin nul peut-être n'a formulé plus explicitement la valeur morale de cette irrésistibilité qu'al-Ġazālī. Dans le chapitre consacré à la musique (*Kitāb ādāb al-samāʿ wa-l-waǧd*) dans son *Iḥyā'*, il fait précisément de ce stigmate de l'irrésistibilité du chant le pilier de son argumentaire en sa faveur :

> لا يظهر من القلب عند التحريك إلا ما يَحويه، كما لا يرشح الإناء إلا بما فيه، فالسماعُ للقلب مَحَكٌّ صادق.
>
> Le cœur ne laisse paraître, dans le mouvement suscité par le chant, que ce qu'il contient déjà, de même que le vase ne déverse jamais que son contenu : à l'épreuve du chant, le cœur ne ment pas.[554]

Et ailleurs :

---

[551] Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, Tel, 1990, p. 57.
[552] *KA*, VIII, p. 208 ; XVII, p. 164.
[553] *Ibid.*, IV, p. 212.
[554] Abū Ḥāmid al-Ġazālī, *op. cit.*, II, p. 292.

السماع لا يجعل في القلب ما ليس فيه ولكن يحرّك ما هو فيه.

La musique ne met pas dans le cœur ce qui n'y est pas, mais anime seulement ce qui s'y trouve déjà.[555]

Le chant n'ajoute rien, il n'est qu'un révélateur : *al-maḥakk*, la pierre de touche, sur laquelle le *nāqid* frottait la pièce de monnaie pour s'assurer de la nature de son alliage. D'où la difficulté qu'il y a à faire le départ, pour reprendre les termes de Gilbert Rouget, entre symptôme et conduite, entre subi et choisi : l'auditeur subi ce qui l'arrache à lui-même pour le rendre à lui-même, pour révéler sa vraie nature. La *fitna* du chant est par là ramenée à son sens premier : une mise à l'épreuve.

Le récit de l'irruption de Muʿāwiya dans le *mağlis* de ʿAbd Allāh ibn Ğaʿfar manifestait donc déjà cette stratégie de défense du chant par là où il se perd, par sa *fitna* même. Qu'il s'agisse ou non d'une coïncidence, on notera que le vers que ʿAzza chante à Ibn Ğaʿfar au moment où Muʿāwiya entre dans la pièce paraît répéter en abyme la situation narrative du récit, car de quoi nous parle ce vers ? Du remède dans le mal :

تَبَلَتْ فؤادَك في الظلامِ خَرِيدةٌ تَشفِي الضَجيعَ ببارِدٍ بَسّامِ

Dans l'obscurité une jeune fille a enfiévré ton cœur,
alors qu'elle soulage de sa bouche fraîche celui qui partage sa couche.

Conclusion

Si nous avons insisté en introduction sur le caractère inaudible ou non sonore de la question du chant, telle que nous l'allions l'aborder, et en particulier du rapport entre chant et poésie, c'est que la question du chant, de sa licéité ou de son statut, se règle en-dehors du chant, ou plus précisément en l'absence du chant : tant que ce chant ne se fait pas entendre. Car dès qu'il se fait entendre, il n'y a plus de débat, « il n'y a plus de juges, il y a des hommes vaincus »[556] – c'est du moins ce que nos récits se plaisent à représenter. Le KA accumule les récits à la Phryné : lorsque le chant se défend lui-même, c'est sur l'évidence de sa beauté et du plaisir qu'il suscite qu'il compte ; il vainc ses contempteurs plus qu'il ne les convainc.

Le chant entretient avec la poésie un rapport qui serait de l'ordre du supplément d'origine : le chant fonde la poésie à laquelle il est pourtant dit s'ajouter, comme l'accidentel à l'essentiel. La conséquence en est que le chant se précède toujours lui-même, et c'est à cela que

[555] *Ibid*., p. 300.
[556] Victor Hugo, *William Shakespeare*, Paris, Flammarion, GF, p. 362.

tient son irrésistibilité : il est irrésistible parce qu'on lui a déjà cédé, il est ce contre quoi on ne peut opposer de résistance, il est antérieur à la division intérieur / extérieur ou consentement / opposition. C'est ce qui fait sa dangerosité, et c'est ce qui justifie aussi bien l'urgence de l'interdire que l'impossibilité de l'interdire : pour ses défenseurs, il est déjà dans la poésie ; il est déjà dans la belle voix.

C'est à ce titre qu'on trouve mainte fois répétée l'idée, dans le *Livre des chansons*, que le chant et les plaisirs qui lui sont associés, ces plaisirs dont il est en quelque sorte l'hyperonyme, qu'il symbolise et rassemble sous lui, dont il est l'extrême manifestation, devraient être réservés à une société choisie. Quand Ǧamīla fait part de son hésitation à arrêter de chanter, le récit prend la peine de préciser qu'elle fait ouvrir grand les portes de sa maison et laisse entrer tout le monde[557] ; il faut comparer cela avec tous les autres récits de sa notice qui insistent sur le fait que son *maǧlis* était particulièrement sélectif et réservé à quelques élus distingués pour leur culture, leur bon goût et leur finesse d'esprit (leur *adab*, en somme). Que le chant doive être réservé à une société choisie, c'est également ce que dit en somme ʿAbd Allāh ibn Ǧaʿfar, quand il souligne que ceux qui réprouvent le chant sont ceux qui craignent d'être soumis à sa *fitna*[558]. Dans le même esprit, mais en termes plus clairs et plus vigoureux, al-Walīd ibn Yazīd dit quant à lui :

> قال الوليد بن يزيد: وددتُ أنّ كل كأس تُشرَب من خمرٍ بدينار، وأن كلَّ حِرٍ في جبهة أسد، فلا يشرب إلا سخيٌّ، ولا ينكِح إلا شجاعٌ.
>
> Al-Walīd ibn Yazīd dit : « J'aurais voulu que chaque coupe de vin coûtât une pièce d'or, et que chaque sexe de femme fût sur le front d'un lion. Ainsi, seuls les généreux goûteraient au vin, et seuls les courageux goûteraient aux femmes. »[559]

Et de la coupe aux lèvres, s'il ne cite pas le chant, c'est sans doute que celui-ci se passe fort bien de défenseurs.

---

[557] *KA*, VIII, p. 224.
[558] *Ibid.*, VIII, p. 229.
[559] *Ibid.*, VII, p. 61.

II
Isḥāq al-Mawṣilī et la haine du chant

D'Isḥāq al-Mawṣilī, le plus grand musicien de son temps, Abū l-Faraǧ al-Iṣfahānī écrit ceci : « nul ne détestait le chant davantage que lui » (*kāna akrah al-nās li-l-ġinā'*)[560]. C'est cette affirmation troublante, qui n'a jamais beaucoup retenu l'attention des chercheurs, qui va nous occuper ici.

Pour saisir la portée de l'affirmation d'al-Iṣfahānī (*kāna akrah al-nās li-l-ġinā'*), il faut avoir à l'esprit qu'Isḥāq al-Mawṣilī est en quelque sorte la figure tutélaire ou « l'imam caché » du *Livre des chansons*. C'est d'abord pour pallier la perte d'un *Kitāb al-Aġānī* d'Isḥāq (dont seules des versions apocryphes circulaient au début du Xe siècle) qu'al-Iṣfahānī écrit son *Kitāb al-Aġānī*[561]. De plus, al-Iṣfahānī adopte le système et la terminologie d'Isḥāq pour indiquer les modes rythmiques et mélodiques des chansons. Par ailleurs, al-Iṣfahānī prend explicitement le parti d'Isḥāq dans la querelle musicale des anciens et des modernes, et il documente cette querelle dans le *Kitāb al-Aġānī* en présentant toujours Isḥāq à son avantage. C'est la liste des Cent chansons choisies pour al-Rašīd et remaniée par Isḥāq (*Kitāb al-Iḫtiyār min al-aġānī li-l-Wāṯiq*) qu'al-Iṣfahānī utilise comme point de départ et colonne vertébrale du *Kitāb al-Aġānī*. Enfin, Isḥāq est l'un des informateurs principaux d'al-Iṣfahānī, mais également l'un des personnages principaux du *Livre des chansons*. Il est le personnage qui revient le plus souvent

[560] *KA*, V, p. 268.
[561] Al-Iṣfahānī a pu s'inspirer également, comme le remarque Hilary Kilpatrick (op. cit., p. 29) d'un autre livre dont Isḥāq forme le projet dans une épître à son ami et mécène ʿAlī ibn Hišām (m. 832) (*KA*, XVII, p. 112), amateur de musique et propriétaire d'esclaves-chanteuses. Hilary Kilpatrick, *Making the Great Book of Songs*, Londres, Routledge / Curzon, 2003, p. 326 ; Maḥmūd Aḥmad al-Ḥifnī, *Isḥāq al-Mawṣilī : al-mūsīqār al-nadīm*, Le Caire, al-Mu'assasa l-miṣriyya li-l-ta'līf wa-l-našr, 1964.

dans l'ouvrage, dans les *isnād* comme dans les récits ; « Isḥāq remporte le prix de l'ubiquité », pour reprendre l'expression d'Hilary Kilpatrick[562].

Pourquoi donc al-Iṣfahānī a-t-il cette phrase énigmatique en introduisant la notice d'Isḥāq, notice qui se distingue par sa longueur inhabituelle (c'est la deuxième plus longue du livre) et qui revêt nécessairement une importance particulière aux yeux de l'auteur ? Si nous avons jugé cette affirmation troublante, ce n'est pas seulement qu'elle est écrite de la main d'un défenseur du chant, en outre dans un livre consacré aux récits des chansons célèbres, et qu'elle s'applique à un chanteur aussi considérable qu'Isḥāq ; c'est aussi qu'on ne voit pas bien à quels *aḫbār* en particulier telle affirmation fait écho. Ni dans sa notice, ni ailleurs dans le livre, on ne voit Isḥāq manifester explicitement une désapprobation ou une haine du chant, telle qu'elle mériterait d'être mentionnée en exergue de sa notice, comme un facteur déterminant de son histoire. Comment donc comprendre cette phrase d'al-Iṣfahānī ?

Le présent travail se propose de chercher à l'expliquer en suivant trois pistes, trois manières de rendre compte de cette « aversion » (*karāha*) d'Isḥāq pour le chant, trois manières de parcourir sa notice, et qui nous permettront d'éclairer ce que représente Isḥāq aux yeux d'al-Iṣfahānī et dans le *Livre des chansons*.

1. Le nom de chanteur

Voici la phrase d'al-Iṣfahānī dans son contexte, en introduction de la notice :

> فهو إمام أهل صناعته جميعا ورأسهم ومعلّمهم. يَعرف ذلك منه الخاص والعام، ويشهد به الموافق والمفارق، على أنه كان أكرهَ الناس للغناء وأشدَّهم بغضًا لأن يُدعى إليه أو يُسمَّى به.
>
> Il est l'imam des gens de son art, leur chef et leur maître. Homme de la cour et homme de la rue, partisan et adversaire, tous lui reconnaissent cette préséance. Cependant, nul n'abhorrait plus le chant que lui, ni ne détestait davantage être invité à chanter, ou être appelé « chanteur ».[563]

La façon la plus courante de comprendre cette détestation d'Isḥāq pour le chant est de la rapporter entièrement à la honte attachée à la fonction de chanteur.

[562] Kilpatrick, *op. cit.*, p. 241.
[563] *KA*, V, p. 268.

La question du nom

L'auteur des *Aġānī* rapporte en effet à deux reprises la répugnance d'Isḥāq à s'entendre associé au chant, répugnance qu'il exprime dans les termes les plus vifs :

قال (...) إسحاق: وَدِدتُ أنّ كل يوم قيل لي "غَنِّ" أو قيل لي عند ذِكْري "المغني"، ضُرِبَ رأسي خمسةَ عَشَرَ سوطًا لا أقوَى على أكثر منها، ولم يُقَلْ لي ذلك.

Isḥāq dit : Chaque jour où l'on me dit « chante » ou que l'on parle de moi comme du « chanteur », je préfèrerais recevoir quinze coups de fouets qui me laisseraient pour mort, plutôt que de m'entendre dire cela. [564]

Ou encore :

وكان يقول: لوَدِدْت أن أضرب، كلما أراد مريدٌ مني أن أغنّي وكلما قال قائلٌ "إسحاق المغني"، عَشَرَ مَقارِعِ لا أطيق أكثر من ذلك، وأُعفَى من الغناء ولا يذكرني من ينسُبني إليه.

Il disait : Chaque fois que quelqu'un veut m'entendre chanter ou parle d'« Isḥāq le chanteur », j'aimerais mieux recevoir dix coups qui me laisseraient pour mort et être dispensé de chanter, et ne pas être identifié comme chanteur.[565]

La souffrance physique qu'Isḥāq se dit prêt à subir pour ne pas s'entendre intimer l'ordre de chanter (*yudʿā ilā l-ġinā'*) ou pour ne pas être appelé « chanteur » (*yusammā bi-hi, yunsab ilay-hi*) est une souffrance à la limite du supportable, puisqu'il se dit prêt à recevoir des coups qui le « laisseraient pour mort » (*lā aqwā ʿalā akṯar min-hā ; lā uṭīq akṯara min ḏālik*), un nombre de coups tel qu'un seul de plus le tuerait. Cette souffrance extrême doit rendre sensible au lecteur la meurtrissure ou la souffrance – insupportables, celles-là – que lui causent l'ordre de chanter (*ġanni*) ou la dénomination de chanteur.

En dépit du prestige que le chanteur professionnel peut recevoir à la cour abbasside, et en dépit aussi du goût d'une large partie de l'élite abbasside cultivée pour l'art musical, la fonction de chanteur reste avilissante à plusieurs égards. D'abord, comme presque tout métier (*ṣināʿa*), celui de chanteur est jugé indigne d'un homme bien né[566]. Mais surtout, la pratique du chant est en elle-même une activité éminemment suspecte au regard de la morale et de la

[564] *KA*, V, p. 346.
[565] *KA*, V, p. 268.
[566] Jamal Eddine Bencheikh, « Les musiciens et la poésie. Les écoles d'Isḥāq al-Mawṣilī (m. 235 H) et d'Ibrāhīm ibn al-Mahdī (m. 224 H) », dans *Arabica*, XXII (1975), p.131.

religion. Le chant est couramment condamné par les religieux comme paradigme des *malāhī*, c'est-à-dire comme le modèle des plaisirs mondains qui détournent de la foi et des devoirs religieux. Son statut ne cessera d'être discuté, dans des débats que le *Kitāb al-Aġānī* (dont Kilpatrick considère avec raison qu'il peut être lu comme une défense du chant), rapporte et illustre à de multiples reprises.

La notice d'Isḥāq témoigne en différentes occasions du statut moralement douteux du chant. Isḥāq fait montre d'une virtuosité comparée à celle d'Iblīs[567] ; ailleurs, il est qualifié de *šayṭān*[568] – manière d'éloge qui témoigne néanmoins de la part couramment attribuée au démon dans l'art musical. Le témoignage le plus décisif est l'épisode de la conversion (*tawba*) d'Isḥāq. De ce *ḫabar*, sur lequel nous reviendrons, bornons-nous à dire pour l'instant qu'il nous rapporte qu'Isḥāq avait renoncé au péché (*aẓhara l-tawba*) et au chant, quitté les vêtements de prix pour la robe de bure, et résolu de se tenir à l'écart de la cour, jusqu'à ce que le devoir ne le rappelle auprès d'al-Ma'mūn, fâché et peiné par sa décision. La conversion à Dieu et le renoncement au péché (*tawba*), le désir de mener une vie religieusement irréprochable, impliquent, aux yeux mêmes du chanteur, le renoncement au chant. Cet épisode de mise en cause religieuse et morale du chant par les chanteurs eux-mêmes (ou de la poésie par les poètes eux-mêmes) est un lieu commun qui se retrouve chez d'autres chanteurs du *Kitāb al-Aġānī* (par exemple Ǧamīla, célèbre chanteuse médinoise qui envisagea à la fin de sa vie d'abandonner la musique, par crainte du jugement divin[569]). Ayant renoncé au chant pour mener une vie pieuse, reconnaissant par là la conscience qu'il avait de son caractère immoral, Isḥāq n'y serait revenu que par devoir ; ce serait contre son gré et sa volonté qu'il aurait réembrassé la carrière de chanteur, pour ne plus la quitter.

Autre manifestation de la portée moralement répréhensible du chant dans la notice d'Isḥāq, cet éloge paradoxal de notre chanteur par al-Ma'mūn :

> لولا ما سبق على ألسنة الناس وشُهِرَ به عندهم من الغناء لولَّيْتُه القضاءَ بحضرتي، فإنه أولى به وأعفّ وأصدق وأكثر دينًا وأمانةً من هؤلاء القضاة.
>
> N'eût été sa réputation de chanteur déjà fort répandue parmi les gens, je l'aurais chargé de rendre la justice dans ma ville, car il en est parfaitement digne, étant bien plus droit, plus sincère, plus religieux et plus honnête que tous ces juges-là.[570]

---

[567] *KA*, V, p. 313.
[568] *Ibid.*, p. 316, 421.
[569] *Ibid.*, VIII, p. 225-226.
[570] *Ibid.*, V, p. 268-269.

La réputation de chanteur, le fait d'être connu pour être chanteur (*al-nasab* ou *al-nisba ilā l-ġinā'*), l'emporte sur toutes les qualités dont un juge doit faire montre ; de toutes ces qualités, à en croire al-Ma'mūn, la plus essentielle serait donc négative : il ne faut pas être chanteur. Être associé ou, littéralement, « apparenté » au chant (*yunsab ilay-hi*), être « appelé par lui », pour paraphraser mot-à-mot l'expression employée plus haut (*yusammā bi-hi*), voilà l'infâmie. Le chant est une parenté (*nisba, qarāba*), une appartenance (*nisba, nasab*), un nom (*ism*) qui l'emporte sur le nom ; « *muġannī* » serait ce nom « malpropre » qui salit le nom propre, disqualifie son porteur et lui barre l'accès à certaines charges ou dignités.

Il faut aussi rapprocher cette détestation (*karāha*) du chant et cette souffrance d'Isḥāq s'entendant appeler « chanteur », de la description de son style qui, nous dit al-Iṣfahānī, se caractérisait par un cri initial (*ṣiyāḥ*). Le *ṣiyāḥ* (littéralement : « le cri ») est un terme technique de l'art musical médiéval[571], qui désigne la note la plus haute ou la plus aigüe de la chanson ; il s'agit généralement de la tonique à l'octave (la note correspondante, à l'octave inférieure, est appelée *saǧāḥ*), souvent considérée comme l'acmé de la chanson, son point de tension extrême, dont l'interprète ménage l'occurrence pour démultiplier son effet. Même si l'on ne sait pas bien, au fond, à quoi ressemblait cette technique, il est remarquable de noter que ce « cri » (*ṣiyāḥ*) initial, était si caractéristique du style d'Isḥāq, qu'il lui a précisément valu de la part des autres chanteurs le surnom – encore une affaire de nom ! – d'« *al-malsūʿ* », « le mordu » ou « le piqué », celui à qui la morsure d'un serpent ou la piqûre d'un scorpion arrache soudainement un cri de douleur.

La question du nom ou de la dénomination, par sa récurrence, est manifestement un enjeu de la notice d'Isḥāq. À la souffrance de s'entendre appeler « chanteur » répond le grand cas que fait Isḥāq d'entendre le calife l'appeler par sa *kunya* (son *teknonyme*, dans la langue de l'anthropologie : nom formé à partir du nom de l'enfant) : Abū Muḥammad. Quand cela se produit, Isḥāq ne manque pas de le noter à la fin du récit. Ainsi, après avoir suscité l'admiration d'al-Ma'mūn en démontrant l'acuité de son talent de musicien, il note : « Il m'appela deux fois ce jour-là par ma *kunya* » (*wa-kannā-nī fī ḏālika l-yawm marratayn*)[572]. De même, ayant ému al-Wāṯiq par un chant nostalgique dont il livre une explication particulièrement intelligente et spirituelle, il précise avec fierté : « Ce jour-là, il m'appela par ma *kunya* » (*wa-kannā-nī*

[571] Al-Ḥasan b. Aḥmad b. ʿAlī l-Kātib, *Kitāb kamāl adab al-ġinā'*, éd. Maḥmūd Aḥmad al-Ḥifnī et Ġaṭṭās ʿAbd al-Malik Ḫašaba, al-Hay'a l-miṣriyya l-ʿāmma li-l-kitāb, Le Caire, 1975, p. 78-79.
[572] *KA*, V, p. 277.

yawma'iḏ)[573] – fierté d'autant plus pathétique qu'Isḥāq était alors âgé d'un peu plus de soixante-dix ans, et al-Wāṯiq d'environ trente ans.

L'appellation par la *kunya* est à mettre à rapport avec les différents privilèges dont Isḥāq jouit à la cour, privilèges qu'il réclame avec insistance et qui visent tous à le séparer du statut de chanteur :

> سأل إسحاقُ الموصلي المأمونَ أن يكون دخوله إليه مع أهل العلم والأدب والرواة لا مع المغنين، فإذا أراده للغناء غنّاه؛ فأجابه إلى ذلك. ثم سأله بعد حين أن يأذن له في الدخول مع الفقهاء؛ فأذن له.
>
> Isḥāq al-Mawṣilī demanda à al-Ma'mūn la permission d'être introduit auprès de lui avec les savants et les lettrés, et non plus avec les chanteurs, sans cesser de chanter pour lui quand il le voudrait. Le calife la lui accorda. Un temps après, il lui demanda la permission d'entrer avec les jurisconsultes, ce qui lui fut accordé.[574]

Le récit rapporte également qu'après un temps, Isḥāq demanda au calife la permission de revêtir la robe noire le vendredi et de prier avec lui dans la *maqṣūra* (la loge réservée au souverain dans la mosquée), ce qui lui est refusé, contre une forte somme d'argent en compensation. Les privilèges que demande Isḥāq traduisent son souci de ne pas être confondu avec les chanteurs, et l'idée qu'il a de sa dignité : admis à entrer avec les *fuqahā'*, il aurait également obtenu le droit de porter leur tenue à la cour, la *mubaṭṭana* (pelisse doublée) et le *ṭaylasān* (voile retombant sur les épaules)[575]. Ce *ḫabar* qui nous montre Isḥāq s'élever de dignité en dignité ou de classe en classe, des chanteurs aux *fuqahā'*, illustre aussi sa réputation d'*adīb* accompli, versé dans tous les savoirs, capable de se mêler à leurs représentants, sans être assimilable à un groupe en particulier : qu'il soit reçu en qualité de chanteur, savant, *rāwī* ou *faqīh*, dans l'habit de chanteur ou celui de juge, qu'importe, il est toujours *reçu*. Il est avant tout un *nadīm*, ce *nadīm* dont les manières, l'esprit et la culture (l'*adab*, en somme) lui permettent de tenir lieu tour à tour de chanteur, de lexicographe ou de jurisconsulte, sans qu'on puisse lui assigner un titre plutôt qu'un autre. C'est aussi ce qu'un autre témoin rapporte en affirmant que sous le règne d'al-Wāṯiq, Isḥāq n'apportait pas son propre instrument dans le *majlis* du calife, contrairement aux autres chanteurs :

---

[573] *Ibid.*, p. 357.
[574] *Ibid.*, p. 286.
[575] *Ibid.*, p. 390.

كان يحضُر بلا عود للشرب والمجالسة، فإن أمره الخليفة أن يغنّي أحضر له عودًا، فإذا غنى وفرغ سُلَّ من بين يديه إلى أن يطلبه. وكان الواثق كثيرا ما يكنّيه رفعًا له من أن يدعوه باسمه.

> Il venait sans son luth, pour partager la boisson et la conversation. Quand le calife lui ordonnait de chanter, il lui faisait apporter un luth, et quand il avait fini, on le lui retirait jusqu'à ce qu'il le redemande. Al-Wāṯiq l'appelait souvent par sa *kunya* plutôt que par son prénom, par égard pour lui.[576]

Isḥāq est donc reçu à la cour d'al-Wāṯiq comme un *nadīm* admis à boire et à converser en sa compagnie, un *ǧalīs* sans fonction déterminée, qui ne transporte pas avec lui son instrument comme son gagne-pain, ou comme le stigmate d'une fonction et d'un statut assignables. Ces allées et venues du luth en font un instrument accessoire, et partant figurent la nature tout aussi accessoire du chant d'Isḥāq : chanter ne serait qu'une de ses qualités, parmi d'autres, et ne devrait pas l'emporter sur les autres (c'est du moins ce qu'on lui donne le privilège de laisser paraître). Et cependant, comme l'indique le récit, c'est comme chanteur qu'il reste aux ordres du calife – c'est parce qu'il est chanteur que le calife lui intime l'ordre de chanter – et il faut bien qu'il reste essentiellement un musicien pour qu'Isḥāq se présentant « sans luth » (*bi-lā ʿūd*) soit une information digne d'être relevée.

Nous pourrions également illustrer le statut indéterminable d'Isḥāq en notant son train de vie luxueux et l'immensité de sa fortune, telle qu'elle lui permet de franchir la limite entre maître et serviteur. Alors que lui-même ne cesse de se considérer comme un roturier (*fa-ammā miṯlī min al-ʿāmma*, dit-il dans un récit)[577], il fait œuvre de mécène et alloue par exemple une pension annuelle au philologue Ibn al-Aʿrābī[578] ; de plus, alors que sa notice insiste particulièrement sur son activité de poète, il recevait lui-même des éloges des poètes[579] ; chanteur, il jouit de l'amitié et de l'estime des religieux ; citadin persan élevé dans le luxe à Bagdad, les Bédouins le reçoivent comme l'un des leurs. Isḥāq semble voué à l'ubiquité en effet ; on le retrouve dans tous les cercles, dans tous les arts, dans toutes les fonctions, et dans aucune en particulier. Il se tient à la fois des deux côtés du rideau, comme s'il pouvait totaliser non seulement la culture mais l'expérience de l'élite. C'est en ce sens peut-être qu'il nous faut entendre sa demande de pénétrer dans la *maqṣūra*, cette loge réservée au souverain et séparée de l'assemblée des fidèles par une paroi. La somme qu'il reçoit en compensation du rejet de sa demande lui est certes octroyée par al-Ma'mūn en riant de son culot ; mais d'un autre côté, elle

[576] *Ibid.*, p. 286. *Cf.* p. 295.
[577] *Ibid.*, p. 320.
[578] *Ibid.*, p. 274.
[579] Voir par exemple *KA*, V, p. 410-411.

est formulée comme un dédommagement (*qad ištaraytu min-ka hāḏihi l-mas'ala*). Le calife rend la demande du chanteur légitime du fait même qu'il rachète son refus d'y accéder. La *maqṣūra* reste ce à quoi Isḥāq aurait pu avoir accès – à quoi il a donc, en droit, déjà accès, mais où, de fait, il ne peut mettre les pieds.

Enfin, cette indétermination du statut d'Isḥāq contamine jusqu'à cette *kunya* à laquelle il attache tant de prix. Al-Iṣfahānī nous dit qu'Isḥāq avait deux *kunya*-s. Sa *kunya* à proprement parler, Abū Muḥummad, et la *kunya* par laquelle l'appelait al-Rašīd, qui s'était entiché de lui (*kāna yūlaʿu bi-hi*) : Abū Ṣafwān[580]. Cette *kunya* fait allusion à la capacité d'Isḥāq à susciter le plaisir et l'entrain, à chasser les soucis (*yawmun ṣafwān = yawmun ṣāfin, un jour clair, sans nuage et, par extension, agréable*). Or cette *kunya* honorifique censée marquer l'estime du calife, lui aurait été donnée à l'origine par son homonyme, Isḥāq ibn Ibrāhīm al-Muṣʿabī, chef militaire ṭāhiride, par simple plaisanterie (*awqaʿa-hā ʿalay-hi mazḥan*).

L'adab comme nasab

Si la question du nom ou, plus généralement, de l'appellation au sens le plus large de ce qu'elle implique en arabe[581], de tout ce qui permet de distinguer un individu d'un autre, si cette question du nom est si importante, c'est parce qu'elle croise un thème essentiel de la notice, à savoir l'*adab* comme *nasab*[582]. On peut lire en effet dans la notice d'Isḥāq le récit suivant, dont le narrateur est le traditionniste du IXe siècle, Aḥmad ibn Abī Ḫayṯama (m. 892-3) :

> كنتُ عند ابن عائشة فجاءه إسحاق بن إبراهيم الموصلي، فرحّب به وقال: هاهنا يا أبا محمد إلى جنبي، فلئن بعَّدَتْ بيننا الأنساب، لقد قرّبت بيننا الآداب.
>
> Je me trouvais avec Ibn ʿĀʾiša quand Isḥāq ibn Ibrāhīm al-Mawṣilī se présenta chez lui. Il l'accueillit chaleureusement et dit : « Par ici, Abū Muḥammad, viens près de moi ! car s'il est vrai que la généalogie nous sépare, la culture et l'esprit nous rapprochent. »[583]

Si les *ansāb* (la parenté, la généalogie, l'appartenance familiale ou ethnique…) nous séparent, les *ādāb* en revanche (les manières, la culture, la tournure d'esprit), nous rapprochent. Cette phrase concessive (relevée par Hachem Foda dans son ouvrage consacré à la rhétorique

---

[580] *Ibid.*, p. 268.
[581] Jacqueline Sublet, *Le voile du nom. Essai sur le nom propre arabe*, Paris, PUF, Écritures, 1991.
[582] Cf. Hachem Foda, *L'hyperbole et la concession : rhétorique de la poésie arabe médiévale*, thèse d'habilitation, Inalco, 2017 (à paraître), p.46 *sq.*, et notamment p. 49 n. 46.
[583] *KA*, V, 272. Cf. *Ibid.*, p.301 (même rencontre, du point de vue d'Isḥāq, avec une réplique semblable).

concessive) signifie que l'*adab* peut tenir lieu de *nasab* (c'est-à-dire de parenté) en l'absence de *nasab*. L'adab serait un autre *nasab*, qui ne dépend plus de la parenté (*qarāba*) proprement appelée *nasab* – en somme une parenté ou une proximité (*qarāba*) que le défaut de *nasab* n'affecte pas. L'*adab* comme *nasab* permet une proximité (une affection, un respect, une amitié, une fraternité) même entre individus que *tout* sépare. Et cela, Isḥāq se l'entend dire par quelqu'un dont le nom d'usage est justement un *nasab* qui n'est plus vraiment, à proprement parler, un *nasab* : « Ibn ʿĀ'iša » est une partie retranchée du *nasab* de ʿUbayd Allāh ibn Muḥammad ibn Ḥafṣ (m. 843), et qui lui sert de surnom rappelant qu'il descend de ʿĀ'iša bint Ṭalḥa, petite-fille d'Abū Bakr. De plus, ʿUbayd Allāh ibn Muḥammad al-ʿAyšī comme on l'appelle également (où la *nisba* rappelle cette même filiation prestigieuse), est un personnage éminent de Baṣra, traditionniste célèbre pour sa piété. En invitant Isḥāq à s'asseoir à côté de lui, marque d'estime et d'affection conventionnelle qui figure dans l'espace la proximité de deux hommes, il passe outre non seulement la parenté, mais certaines conventions sociales qui voudraient que les religieux ne se commettent pas avec des chanteurs. Cet épisode est à rapprocher de l'étonnement du chanteur ʿAllawayh faisant antichambre et qui s'émerveille de voir passer devant lui Isḥāq et le grand cadi (*qāḍī l-quḍāt*) Yaḥyā ibn Akṯam main dans la main, et entrer ensemble dans le *majlis* d'al-Ma'mūn[584]. On songe en revanche à la réaction d'un autre *qāḍī l-quḍāt* qui, au contraire, craignant pour sa réputation, rompt toute relation avec Ibn Ǧāmiʿ avec qui il s'était pourtant lié d'amitié, quand il apprend qu'il est chanteur[585].

Isḥāq est l'incarnation même de cet *adab* qui permet d'entretenir des relations avec les puissants, de susciter ou regagner leur estime, ou d'avoir commerce avec le calife lui-même – de l'*adab*, en somme, comme nature seconde. Isḥāq est un *adīb* exemplaire non pas seulement en raison de la variété des savoirs qu'il possède, ni seulement à cause des nombreux exemples dans sa notice de belles réparties, de belles manières de remercier, d'adresser un reproche ou d'obtenir quelque chose d'un supérieur, et d'autres compétences nécessaires au « délicat métier de courtisan » (Bencheikh). Isḥāq est d'abord le pur produit de l'éducation et de la culture (*adab, ta'dīb*). Un *ḫabar* repris dans presque toutes les sources biographiques postérieures décrivent la journée-type d'Isḥāq en son jeune âge, et qui n'est qu'une succession de leçons auprès d'éminents savants qui formaient alors la jeunesse noble de Bagdad. Ces débuts studieux et laborieux contrastent parfaitement avec ceux de son père, Ibrāhīm, dont un récit nous dit qu'il fuit l'école, où il n'apprenait rien, et qu'il mena une vie de voyou, jusqu'à se découvrir un talent

584 *KA*, V, 286.
585 *Ibid.*, VI, p. 291-292

pour le chant ; il sera finalement attaché – contre son gré – au service d'un émir, puis du calife. Contrairement à son père, dont on sait qu'il avait une voix magnifique et qu'il apprit le luth par lui-même, aucun récit ne témoigne d'un don particulier d'Isḥāq, au contraire : son père dépensa une somme colossale en leçons de luth, et surtout il avait une voix qui ne convenait pas au chant, décrite tantôt comme étant trop faible, tantôt comme désagréable. Plus qu'un handicap, une voix désagréable ou trop faible semble *a priori* faire obstacle à une carrière de chanteur. Pourtant, ce défaut maintes fois rappelé dans la notice ne l'empêche pas de surpasser ses rivaux. Quelqu'un s'en étonne et demande au chanteur Zurzūr :

> ما لكم تَذِلُّون لإسحاق هذا الذلَّ، وما فيكم أحدٌ إلا وهو أطيبُ صوتًا منه، وما في صنائعكم وَصْمة؟ فقال لي: لا تقلْ ذلك. فوالله لو رأيتنا معه لرَحِمتَنا ورأيتنا نذوب كما يذوب الرَّصاص في النار!
>
> — Pourquoi donc, demandai-je à Zurzūr, vous rabaissez-vous à ce point devant Isḥāq, alors que vous avez tous une plus belle voix que lui, et que vos chansons sont sans défaut ?
> — Ne parle pas ainsi, me dit-il, car ma foi, si tu nous avais vus à côté de lui, tu nous aurais pris en pitié et tu nous aurais vu nous liquéfier comme du plomb dans le feu.[586]

Dans une autre version de cet échange[587] :

> حَدِّثْني عن إسحاق كيف كان يصنع إذا حضر معكم عند الخليفة وهو منقطعٌ ذاهبٌ وحلوقُكم ليس مثلُها في الدنيا؟ فقال: كان والله لا يزال بحذْقه ورفقه وتأنّيه ولُطْفه حتى نصيرَ معه أقلَّ من التراب.
>
> — Parle-moi d'Isḥāq. Comment s'en sortait-il, lui qui n'avait pas de voix, quand il se produisait avec vous devant le calife, alors que vous avez les plus belles voix du monde ?
> — Ma foi, il déployait toute sa virtuosité (*ḥiḏq* = sa technique, son habileté au sens de la maîtrise de son art), sa finesse, son tact et sa subtilité, si bien qu'à la fin, à côté de lui, nous ne valions pas mieux que de la poussière ![588]

Ainsi, dans le chant même, ce sont ses qualités d'*adīb* qui lui permettent de l'emporter. Ce sont des vertus ou des qualités générales qui suppléent au défaut de la voix – la culture, encore une

[586] *KA*, V, p. 346.
[587] *Cf.* aussi *ibid.*, p. 326 et 327.
[588] *Ibid.*, V, p. 403.

fois, qui se substitue à un défaut de la nature. C'est d'ailleurs, dans des termes très proches, la teneur d'un compliment que lui adresse une Bédouine admirative de la pureté de sa langue (*faṣāḥa*) : « On dirait, avec ta science, que tu as vu le jour et grandi parmi nous » (*ka'anna-ka fī ʿilmi-ka wulidta fīnā wa-naša'ta maʿa-nā*)[589].

À telle enseigne, on comprend mieux pourquoi al-Iṣfahānī semble faire droit à la souffrance d'Isḥāq, mortifié par le nom de chanteur. Il écrit en introduction :

> موضعُه من العلم ومكانُه من الأدب ومحلُّه من الرواية وتقدُّمه في الشعر أشهَر من أن يُدلّ عليه فيها بوصف. وأما الغناء فكان أصغر علومه وأدنى ما يُوسَمُ به وإن كان الغالبَ عليه وعلى ما كان يُحسِنُ. فإنه كان له في سائر أَدَواته نُظراء وأكفاء ولم يكن له في هذا نظير.
>
> Le rang qu'il occupe parmi les gens de science, les lettrés et les transmetteurs, tout comme sa supériorité en tant que poète, sont trop bien connus pour qu'il soit nécessaire de les rappeler ici. Quant au chant, c'était la science qu'il maîtrisait le moins, celle pour laquelle il méritait le moins d'être connu, même s'il est vrai qu'on le connaît avant tout comme chanteur, et que c'est la maîtrise dont il fit montre en la matière qui est restée célèbre. Il avait en effet dans toutes ses activités des égaux et des émules, alors qu'en matière de chant, nul ne soutenait la comparaison.[590]

De tous les savoirs qu'il maîtrisait, nous dit-il, le chant était le moindre de ses mérites. Si al-Iṣfahānī relativise ici la maîtrise d'Isḥāq en la rapportant à un manque d'émulation (il n'avait pas de rivaux en la matière, alors qu'il se hissait au rang des meilleurs dans les autres savoirs), il affirme pourtant, plus bas, qu'Isḥāq faisait des « miracles » (*muʿǧizāt*) – nous retrouvons ici notre imam caché – ce qui revient à dire qu'il était, par principe, inimitable, sans émule et sans rival. Remarquable éloge, qu'al-Iṣfahānī ne réitère, à ma connaissance à propos d'aucun autre savoir, ni d'aucun poète.

2. Les oreilles d'Isḥāq

Une autre manière de comprendre la « haine » d'Isḥāq pour le chant pourrait partir de l'hypothèse que la phrase d'al-Iṣfahānī ferait référence au très grand nombre de récits montrant Isḥāq relever ou corriger un défaut dans une chanson. En matière de chant, en effet, Isḥāq est

[589] KA, V, p. 349.
[590] *KA*, V, p. 268.

un professeur sévère ; ses compliments sont rares, ses reproches souvent brutaux[591]. Plus que tout autre, il réprouvait le chant, ou plutôt ce qui, pour la plupart des gens, passe pour du chant et n'est, à ses oreilles, que du chant défectueux. Car s'il n'avait pas de voix, il avait une oreille redoutable. C'est la piste « de l'oreille » que nous nous proposons de suivre maintenant à travers sa notice.

Isḥāq, une « oreille vivante ».

Les oreilles d'Isḥāq, nous dit al-Iṣfahānī, étaient énormes (*kānat uḏunā-hu ʿaẓīmatayn*). Cette taille disproportionnée des oreilles du chanteur, évoquée incidemment dans le tout premier récit de la notice, ne peut manquer d'évoquer au lecteur du *Kitāb al-Aġānī* les descriptions de l'appareil phonatoire des poètes. Par exemple, Ḥassān ibn Ṯābit montre au Prophète sa langue extraordinairement longue pour l'assurer de sa capacité à répondre aux satires des poètes de Qurayš qui visaient les musulmans ; la langue d'al-Ḥuṭay'a, satiriste féroce, ressemblait à une langue de vipère ; Baššār ibn Burd aurait eu la langue pointue et de puissantes mâchoires. De même que ces descriptions des langues et des mâchoires des poètes sont supposées dire quelque chose de leur poésie, et figurer – ou défigurer ! – l'essentiel de ce qu'ils sont (et en l'occurrence annoncer le danger de leur poésie pour leurs ennemis) ; de même, la taille disproportionnée des oreilles d'Isḥāq évoquée dans l'incipit de sa notice disent certainement quelque chose de son personnage et de ses représentations.

Et en effet, on peut dire qu'Isḥāq doit son rang, pour l'essentiel, à ses oreilles. En tant que savant versé dans un grand nombre de savoirs, Isḥāq passe le plus clair de son temps à écouter, glaner des récits, des *ḥadīṯ* et des témoignages. Sa bibliothèque, l'une des plus grandes de Bagdad, était réputée contenir des milliers d'ouvrages de sa propre main, dont la teneur avait été recueillie par lui-même auprès des Bédouins et des traditionnistes. Un récit récurrent de la notice rapporte qu'à un chanteur qui soutenait que les chansons sur le rythme appelé *hazaj* étaient rares chez les Anciens, Isḥāq rétorque qu'elles étaient nombreuses au contraire, et pour preuve, il en chante trente d'affilée, sur une seule tonalité (ou échelle mélodique)[592], dont seules sept étaient connues de l'assemblée. Cette démonstration d'érudition implique qu'Isḥāq ait *entendu* ces chansons, et suggère que sa capacité de *rawī* l'emporte sur celle des auditeurs présents *proportionnellement* au nombre de chansons connues de lui et inconnues d'eux.

[591] Jamal Eddine Bencheikh, art. cit., p. 122.
[592] *KA*, V, p. 346 et 402.

En tant que *rāwī*, Isḥāq doit se faire tout oreilles, une « oreille vivante ». Isḥāq doit se faire « oreille vivante », et non pas seulement au sens où il doit entendre et écouter un grand nombre de récits. Un *rāwī* est tenu avant tout de transmettre une information fiable. Or les connaissances extraordinairement étendues d'Isḥāq ne manquent pas de susciter la suspicion, et il est régulièrement mis à l'épreuve, ce qui lui donne autant d'occasions de prouver sa véridicité (*ṣidq*). Il est par exemple accusé de s'attribuer les chansons de son père après sa mort, ce qui pousse le calife à l'éprouver en lui commandant de faire la démonstration de ses talents de compositeur[593]. Mais le récit le plus frappant à cet égard est sans doute le suivant :

حدثني الصولي قال: حدثني عبد الله بن المعتزّ عن الهشاميّ قال:

كان أهلُنا يعتبرون على إسحاق ما يقوله في نسبة الغناء وأخباره، بأن يُجلسوا كاتبتين فَهِمَتَيْن خَلْف السِتارة، فتكتبان ما يقوله وتَضبُطانه، ثم يتركونه مدّة حتى ينسى ما جرى، ثم يُعيدون تلك المسألة عليه، فلا يزيد فيها ولا ينقص منها حرفا كأنه يقرؤها من دفتر. فعلموا حينئذ أنه لا يقول في شيء يُسأل عنه إلا الحقّ.

Al-Ṣūlī m'a raconté ceci : ʿAbd Allāh ibn al-Muʿtazz m'a raconté ceci qu'il tenait d'al-Hišāmī :

Les nôtres éprouvaient ce que disait Isḥāq à propos des récits et de l'attribution des chansons en dissimulant derrière un rideau deux scribes instruites qui consignaient ce qu'il disait le plus fidèlement possible. Ils laissaient passer ensuite assez de temps pour qu'il ait oublié la conversation, puis réabordaient avec lui les mêmes questions, et il en disait alors exactement la même chose, à la lettre près, comme s'il lisait un livre. Ils surent alors qu'il ne disait, quand on l'interrogeait, que la vérité.[594]

Tel récit où il est explicitement question de mettre à l'épreuve la véridicité (*ṣidq*) d'Isḥāq intéresse al-Iṣfahānī au moins à double titre : d'abord parce que le *ṣidq* est la *condition sine qua non* du savoir dans la littérature arabe médiévale ; ensuite parce que l'auteur des *Aġānī* aura eu à cœur, on l'imagine, de prouver la fiabilité de l'une des sources principales de son ouvrage. Et c'est à l'entendre parler comme un livre, à l'entendre parler comme s'il lisait (*ka'anna-hu yaqra' fī daftar*), que l'on conclut qu'il ne disait jamais *que la vérité*. Si donc le transmetteur fiable est celui-là qui conserve le récit à l'identique, qui l'altère le moins possible, cela revient à dire qu'un transmetteur est d'autant plus fiable que sa bouche ne laisse, sur le récit, aucune

[593] *KA*, V, p. 332-333.
[594] *Ibid.*, V, p. 350.

trace : parler comme on lit, c'est répéter à l'identique ce qu'on a entendu, rapporter (ou prétendre rapporter) *telle quelle* la chose entendue. Isḥāq incarne ici un idéal du transmetteur, un *rāwī* qui n'est qu'oreille, car sa bouche même ne doit être rien qu'une oreille qui parle.

Enfin, les oreilles disproportionnées d'Isḥāq sont le siège supposé ou la métonymie d'une acuité auditive elle-même extraordinaire, illustrée dans un grand nombre de récits prenant la forme d'une mise à l'épreuve. Voici le premier récit de la notice où cette acuité permet à notre chanteur de faire ce qu'il faut bien appeler un « miracle » (*muʿǧiza*) – d'accomplir quelque chose dont nul autre n'est capable (*yaʿǧizu ʿan-hu ġayru-hu*).

دخلتُ يوما على المأمون وعقيدٌ يغنيه ارتجالا وغيرُه يضرب عليه. فقال : يا إسحاق، كيف تسمع مغنينا هذا؟ فقلت: هل سأل أمير المؤمنين عن هذا غيري؟ قال: نعم، سألت عمي إبراهيم فوصفه وقرّظه واستحسنه. فقلت له: يا أمير المؤمنين – أدام الله سُرُورَكَ وأَطَابَ عَيْشَكَ – إنّ الناس قد أكثروا في أمري حتى نَسَبَتْني فرقة إلى التزيُّد في عِلْمي. فقال لي: فلا يمنعك ذلك من قول الحَقّ إذا لَزِمَك. فقلت لعقيد: أُردد هذا الصوت الذي غنّيته آنفا. وتحفظ فيه وضرب ضاربُه عليه، فقلتُ لإبراهيم بن المهدي: كيف رأيته؟ فقال: ما رأيت شيئا يُكرَه ولا سمعتُه. فأقبلتُ على عقيد فقلت له حين استوفاه: في أي طريقة هذا الصوت الذي غنيته؟ قال: في الرمل. فقلتُ للضارب: في أي طريقة ضربت أنت؟ قال: في الهزج الثقيل. فقلت: يا أمير المؤمنين ما عَسَيْتُ أن أقول في صوتٍ يغنّي مغنّيه رملا ويضرب ضاربُه هزجًا، وليس هو صحيحا في إيقاعه الذي ضرب عليه! (...) فجعل [المأمون] يتعجب من ذهاب ذلك على كل من حضر، وكنّاني في ذلك اليوم مرتين.

Un jour, je fus introduit auprès d'al-Ma'mūn tandis que ʿAqīd improvisait des chansons, accompagné d'un luthiste.

— Isḥāq, me dit-il, que penses-tu de notre chanteur que voici ?

— Le commandeur des croyants a-t-il demandé son avis à quelqu'un d'autre avant moi ?

— Oui, dit-il, j'ai interrogé mon oncle Ibrāhīm qui l'a trouvé remarquable et en a dit le plus grand bien.

— Commandeur des croyants – que Dieu prolonge ta joie et te rende la vie douce –, les gens exagèrent à mon sujet, si bien que certains m'accusent de couper inutilement les cheveux en quatre.

— Cela ne t'empêche nullement de dire la vérité quand tu le dois.

> Je demandai alors à ʿAqīd de chanter à nouveau sa chanson. Il s'exécuta avec la plus grande application, tandis que le luthiste l'accompagnait.
> — Qu'en penses-tu ? dis-je à Ibrāhīm ibn al-Mahdī.
> — Je ne vois ni n'entend rien à lui reprocher ! répondit-il.
> Lorsqu'il eut fini, je me tournai vers ʿAqīd et lui demandai :
> — Quel est le mode rythmique de la chanson que tu viens de chanter ?
> — Un *ramal*, dit-il.
> Puis je me tournai vers le luthiste :
> — Et toi, en quel rythme l'as-tu jouée ?
> — En *hazaj ṯaqīl*.
> — Commandeur des croyants, dis-je alors, que pourrais-je bien dire d'une chanson quand son interprète la chante dans un mode rythmique, et celui qui l'accompagne la joue dans un autre, sans tenir le rythme de surcroît ? (…)
> Al-Ma'mūn resta stupéfait que cela ait pu échapper à l'assistance, et il m'appela deux fois par ma *kunya* ce jour-là.[595]

C'est là le récit qui laissa à Isḥāq le souvenir glorieux d'avoir été, un jour, deux fois appelé par sa *kunya* par al-Ma'mūn, et celle-ci l'élève au-dessus de chanteurs parmi lesquels il s'est lui-même distingué. Il est séparé d'eux par un surplus de savoir (*ziyāda*) qu'on l'accuse de revendiquer à tort : « *yatazayyadu fī l-ʿilm* » (= *yatakallafu l-ziyādata fī-hi*), mais nous ne pensons pas qu'il faille ici l'entendre au sens où il revendiquerait un savoir qu'il n'a pas et qu'il affecte d'avoir ; plutôt : il est, en matière de chant, excessivement scrupuleux, il cherche les problèmes là où il n'y en a pas – il fait montre d'un excès inutile, dont on pourrait donc fort bien se passer. Ici, Isḥāq est le seul à entendre les défauts de la chanson qu'on chante au calife. Son rival Ibrāhīm lui, ne voit ni n'entend rien à reprocher aux interprètes (*lā yasmaʿ šay'an yukrah*). À ce propos, il faut dire que les récits dépeignent souvent Ibrāhīm ibn al-Mahdī de façon contradictoire : ils lui prêtent tantôt, comme ici, une ignorance consternante, et tantôt le décrivent comme un chanteur talentueux dont les vues iconoclastes sont motivées par une fine connaissance de l'art musical.

Ce chant auquel prenait plaisir l'assemblée avant l'arrivée d'Isḥāq, ce chant dont le calife était si content qu'il invita Isḥāq à donner son avis, eh bien ce chant n'en était pas. L'erreur sur les modes rythmiques est doublement significative. L'histoire traditionnelle du chant arabe commence avec la définition de modes rythmiques particuliers à l'époque omeyyade. À partir de ce moment, le fossé qui sépare la musique populaire de la musique de l'élite est peut-être aussi large que celui qui sépare les littératures populaires de la littérature

[595] *KA*, V, p. 288.

d'*adab*. La musique de l'élite se veut une musique savante ; cette musique codifiée, on l'appelle précisément *al-ġinā' al-muwaqqaʿ* (le chant rythmé) ou *al-ġinā' al-mutqan* (le chant maîtrisé). Il faut tenir compte de ce que le mode rythmique est l'élément essentiel du chant arabe médiéval, qui prime sur les échelles mélodiques. Si donc, dans notre cas, chanteur et instrumentiste jouaient dans deux modes rythmiques différents, c'était à peine du chant, de ce chant dont il est question dans le *Kitāb al-Aġānī* et qu'on appelle *al-ġinā' al-muwaqqaʿ*. D'un autre côté, cette erreur qui paraît trop grossière pour être vraisemblable, du fait qu'elle advient dans le premier récit où il est question de l'acuité auditive d'Isḥāq, est peut-être faite pour rendre sensible au lecteur ceci, qu'à l'oreille de celui qui perçoit ce qui reste imperceptible pour tout autre, alors ce qui peut passer pour du chant à d'autres oreilles, et même un chant sans défaut, peut fort bien passer pour le chant le plus défectueux et le plus détestable (*makrūh*) à ses oreilles à lui.

Il y aurait en effet des démonstrations plus « miraculeuses » de sa supériorité musicale, qui paraît surtout tenir ici à l'invraisemblable indigence de l'assemblée. Par exemple, son attention est attirée, lors d'un *maǧlis* avec al-Ma'mūn, par une fausse note dans un orchestre de 20 esclaves-chanteuses accompagnant une chanson au luth (donc parmi quatre-vingts cordes), et il parvient non seulement à identifier l'instrumentiste fautive, mais la corde qui était distendue[596]. Dans la plupart de ces récits en forme de mise à l'épreuve, on cherche à l'induire en erreur, par plaisanterie ou par hostilité. Ainsi, al-Muʿtaṣim demande à ʿArīb, qui fut l'une des meilleures élèves d'Isḥāq, de composer une chanson dans le style des anciens et de la lui jouer sans le prévenir, derrière le rideau (*sitr*) ; mais le musicien reconnaît immédiatement une chanson moderne maquillée en chanson ancienne, et devine que son interprète est aussi celui qui l'a composée, et qu'il s'agit d'une femme[597]. Ailleurs, un dignitaire demande à son esclave-chanteuse (*ǧāriya*) de lui jouer une chanson dans laquelle a été dissimulée une mélodie byzantine, et ce pour éprouver l'étendue de son savoir, mais Isḥāq l'identifie immédiatement comme telle[598] : *lam yaḫfa ʿalay-hi*[599] = cela qui était imperceptible, *ḫafī*, et même dissimulé, *maḫfī*, lui saute aux yeux – ou à l'oreille).

Muḫāriq le chanteur joue d'ailleurs un mauvais tour à Isḥāq en tirant parti de son oreille, c'est-à-dire de sa capacité à entendre l'inaudible. Pour causer la disgrâce d'Isḥāq auprès du calife al-Wāṯiq, Muḫāriq le persuade qu'il était hypocrite et qu'il jugeait excellentes les

[596] *Ibid.*, V, p. 285.
[597] *Ibid.*, V, p. 278-279.
[598] *Ibid.*, V, p. 279-280.
[599] *Ibid.*, V, p. 280.

chansons que le calife lui soumettait, simplement pour rester proche de lui, alors qu'il en disait le plus grand mal en son absence. Muḫāriq propose de le lui prouver, en chantant devant Isḥāq une chanson du calife qu'il n'aura jamais entendu auparavant.

فلما دخل إسحاق غنّاه مخارق، وتعمّد لأن يُفسِده بجَهْدِه، وفعل ذلك في مواضِع خفيّة لم يعلمها الواثق من قسمته. فلما غناه قال له الواثق: كيف ترى هذا الصوت؟ قال له: فاسدٌ غير مرضيّ. فأمر به فسُحب من المجلس حتى أُخرج منه وأمر بنفيه إلى بغداد.

Lorsqu'Isḥāq eut pris sa place dans l'assemblée, Muḫāriq chanta la chanson, en faisant exprès de commettre le plus d'erreurs possibles, mais en des endroits imperceptibles du découpage rythmique, indécelables pour al-Wāṯiq. Puis le calife lui demanda :

— Que penses-tu de cette chanson ?

— Elle est ratée, c'est du travail médiocre, dit-il.

Le calife le fit aussitôt expulser du salon et reconduire à Bagdad.[600]

Heureusement, Farīda permettra le retour en grâce du musicien en révélant au calife ce qui s'était joué – ce qui s'était joué à son nez et à sa barbe, c'est-à-dire la ruse de Muḫāriq, et ce qui s'était joué devant lui, c'est-à-dire la manière dont la chanson a été jouée. « Isḥāq, dit-elle au calife, est un homme qui s'est donné pour règle de toujours dire la vérité, que cela le serve ou de desserve (*Isḥāq ya'ḫuḏu nafsa-hu bi-qawl al-ḥaqq fī kulli šay', sā'a-huaw sarra-hu*), et il perçoit des subtilités du chant qui échappent à tout autre que lui (*wa-yafhamu min ġāmiḍ ʿilal al-ṣanʿa mā lā yafhamu-hu ġayru-hu*) ».

Il semble admis qu'une part du chant échappe à l'auditeur, et puisse rester inaudible aux chanteurs eux-mêmes. Les chanteurs Fulayḥ ibn Abī l-ʿAwrā' et Ḥakam al-Wādī jouent un tour à Ibn Ǧāmiʿ[601] : pour l'embarrasser devant le calife, ils conviennent de s'écrier : « Voilà, ça c'est du chant ! » quand l'un et l'autre chanteront, mais pas pour Ibn Ǧāmiʿ. Le récit ne nous dit pas si leur tour a fonctionné et s'il a eu un effet sur Ibn Ǧāmiʿ ou sur leur hôte, mais l'idée même d'un tel tour n'est concevable que si le chant ou le savoir de ce qu'est vraiment le chant, les critères pour juger d'un bon chant, ne sont pas manifestes. Qu'à condition qu'il soit admis qu'une partie du chant échappe au plus grand nombre, et aux chanteurs eux-mêmes. Tel savoir est laissé à l'oreille experte, qui entend ce que les autres n'entendent pas, et au jugement de laquelle on se fie. Le récit suivant, tiré de la notice d'Ibrāhīm al-Mawṣilī, le père d'Isḥāq, en est une illustration frappante :

[600] *KA*, V, p. 360-361.
[601] *Ibid.*, IV, p. 362.

غَنَّى مُخارِق بين يَدَيْ الرشيد صوتًا فأخطَأَ في قِسْمَتِه. فقلت له: أَعِدْ. فأعاده وكان الخطأ خَفِيًّا، فقلت للرشيد: يا سيّدي قد أخطأ فيه. فقال لإبراهيم بن المهدي: ما تقول فيما ذكره إسحاق؟ قال: ليس الأمرُ كما قال، ولا ها هُنا خطأ. فقلتُ له: أَتَرْضَى بأبي؟ قال: إي والله. وكان أبي في بقايا عِلّةٍ، فأمر الرشيدُ بإحضاره ولو محمولًا، فجيءَ في مِحَفّة، فقال لِمُخارِق: أَعِدِ الصوتَ. فأعاده، فقال: ما عندك يا إبراهيم في هذا الصوت؟ فقال: قد أخطأ فيه. فقال له: هكذا قال ابنُك إسحاق، وذكر أخي إبراهيم أنه صحيح. فنظر إليّ ثم قال: هاتوا دَوَاةً. فأُتِيَ بها وكتب شيئا لم يَقف عله أحد ثم قطعه ووَضَعَه بين يدي الرشيد. فقال لي: اكْتُبْ بذكر الموضع الفاسِد من قِسْمة هذا الصوت. فكتبتُه وألقيتُه فقرأه وسُرَّ، وقام فألقاه بين يدي الرشيد، فإذا الذي قلناه جميعا متَّفق. فضحك وعجب، ولم يَبْقَ أحدٌ في المجلس إلّا قرّظ وأثنى ووصَف، ولا أحدٌ خالَفَ إلّا خَجِلَ وذَلَّ وأَذْعَنَ.

Muḫāriq chanta une chanson devant al-Rašīd mais se trompa dans une mesure. « Recommence », lui dis-je. Il recommença. L'erreur était imperceptible, aussi dis-je à al-Rašīd :

— Il a fait une erreur.

— Qu'en dis-tu, demanda le calife à Ibrāhīm ibn al-Mahdī, es-tu d'accord avec Isḥāq ?

— Pas du tout, il n'a fait aucune erreur.

— Seras-tu satisfait si mon père tranche ? demandai-je.

— Oui, par Dieu !

Mon père était en convalescence mais al-Rašīd ordonna de le faire venir, dût-on le porter. Ibrāhīm fut amené sur une litière.

— Chante à nouveau la chanson, dit-il à Muḫāriq.

Quand il l'eut jouée, al-Rašīd demanda : — Quel est ton avis sur cette chanson, Ibrāhīm ?

— Il a fait une erreur.

— C'est ce qu'a dit ton fils Isḥāq, mais mon frère Ibrāhīm soutient le contraire.

Il me regarda puis il dit : « Apportez-moi de quoi écrire. » On lui apporta un encrier et du papier, et il écrivit quelque chose que personne ne put lire sur un billet qu'il plia et remit à al-Rašīd, puis il me dit :

— Note l'endroit de l'erreur dans la mesure de cette chanson.

Je l'écrivis et lui tendis le papier, il le lut et jubila. Il se leva et le jeta aux pieds d'al-Rašīd, car nous avions tous deux écrit la même chose. Al-Rašīd rit et s'étonna fort,

> et personne ne manqua de nous complimenter, de nous louer ou de commenter ce qui venait d'avoir lieu, tandis que nos contradicteurs restèrent humiliés, honteux et penauds.[602]

Seuls Isḥāq et Ibrāhīm perçoivent bel et bien un défaut imperceptible. Ici, comme dans le premier récit où Ibrāhīm ne voyait rien à reprocher à une chanson mal interprétée, on pourrait se demander ce que cela change, au fond, pour le calife et les auditeurs, si une part du chant leur échappe, pourvu qu'ils en tirent du plaisir (que le chant atteigne son but). Ce qui étonnant, c'est l'autorité que peut avoir cette part inaudible auprès des auditeurs, alors qu'elle ne leur est accessible que par la voix d'experts, auquel il faut dès lors nécessairement se fier, raison pour laquelle, précisément, on s'en défie (et sous ce rapport, on se fie à l'oreille d'Isḥāq comme au *ṣidq* du transmetteur : sans cesse mis à l'épreuve, vérifié, jaugé).

C'est que cette part du chant qui échappe à l'auditeur, mais aux chanteurs eux-mêmes, est précisément cette part qui élève le chant au rang de la musique savante, cette part inaudible ou presque imperceptible qui est la condition d'une musique constituée comme *ʿilm*, comme savoir objectif et codifié, mais qui, du fait qu'elle repose sur l'acuité d'une sensibilité, par définition radicalement subjective, court le risque d'être incommunicable. On pense à ce petit *ḫabar* du chanteur et savant ʿAmr ibn Bāna, qui dit avoir assisté à une conversation entre Isḥāq et Ibrāhīm b. al-Mahdī sur le chant, à laquelle il ne comprit pas un mot[603] – anecdote supposée dépeindre le degré supérieur auquel ces deux maîtres possèdent leur art en le représentant comme hors de portée, même du savant.

Celui par qui le sérieux arrive

On se souvient de la mise en garde d'Isḥāq au calife qui lui demande son avis : « On dit que je suis trop scrupuleux dans mon art, que je me fais fort de m'attacher à des détails sans importance » (*tansubu-nī firqatun ilī l-tazayyud fī ʿilmī*). Il le prévient qu'il passe, en quelque sorte, pour un rabat-joie. Un changement se produit en effet, avant et après l'arrivée d'Isḥāq dans le *majlis*. Quand il arrive, nous dit-il, ʿAqīd improvisait des chansons (*yuġannī-hi irtiǧālan*), non pas au sens où il les invente sur le champ, mais au sens où il les chante sans préparation et insoucieusement. Or, déjà, quand il lui demande de jouer, le récit nous dit qu'il chanta ave application (*taḥaffaẓa fī l-ġinā'*, il chanta en prenant garde à ne pas commettre

[602] *KA*, V, p.191-2.
[603] *Ibid.*, V, p. 371.

d'erreur). Précaution superflue, dès lors que la chanson, chantée comme elle venait, avait d'ores et déjà suscité l'admiration générale.

Si Isḥāq, musicien extraordinaire, fait figure de maître ou d'emblème du plaisir poli et distingué pour les princes, il est revanche, pour les chanteurs, la figure sévère du professeur, qui ne conçoit pas l'art musical autrement que *sérieux*. Et il n'est pas indifférent que ce musicien à qui l'on doit la première codification largement admise du chant arabe soit représenté comme celui qui, plus que tout autre, prend le chant au sérieux. Il faut prendre l'art bien au sérieux, être bien rabat-joie, justement, pour tenir à faire reconnaître une erreur infime, jusqu'à faire tirer son père convalescent de son lit pour en juger. Mille exemples dans le *Kitāb al-Aġānī* montrent Isḥāq obliger les chanteurs à en rabattre, souvent aux dépens du plaisir de l'auditoire. C'est d'ailleurs le fond de la querelle qui l'oppose à Ibrāhīm b. al-Mahdī et aux tenants du chant moderne : ces derniers revendiquent plus de liberté d'interprétation, et prétendent en particulier ne pas se tenir aux règles sévères du rythme ancien (qui impose un découpage du rythme à partir du pied poétique). Or, pour Isḥāq, au-delà des arguments techniques, ces revendications reviennent toujours à un défaut de sérieux, de travail et d'application : c'est parce qu'ils sont incapables de se tenir à ces règles qu'ils prétendent les changer, voire « restaurer l'éclat » (*ǧandara*) des chansons anciennes[604].

Quand Isḥāq découvre qu'Ibrahim a appris et modifié l'une de ces chansons, et qu'il l'a enseignée ainsi à des esclaves-chanteuses, il demande à son hôte de lui écrire pour lui demander ce qu'il en est. Voici la réponse d'Ibrāhīm :

> فكتب: نعم جُعلت فداك صدَقَ أبو محمد أعزه الله، الصوت له، وهو على ما ذكره، لكنّي لعِبت في وسطه لعبًا أعجبني. فقرأ إسحاق الرقعة فغضِب غضبا شديدا، ثم قال لي: اكتب إليه: إذا أردت أن تلعب فالعبْ في غناء نفسك لا في غناء الناس، وما حاجتك إلى هذا الشعر أكثر من ذلك، فاصنعْ أنتَ إن كنت تُحسن، والعبْ في صنعتك كما تشتهي مبتدئا باللهو واللعب غيرَ مُشارِك في جِدّ الناس بلعبك ومُفسِد له بما لا تعلمه.
>
> Il fit porter le message suivant : « Oui, puissé-je te servir de rançon, Abū Muḥammad – que Dieu le fortifie – a dit vrai, il est bien l'auteur de la chanson, et elle se joue comme il l'a dit. Simplement, j'ai pris en son milieu quelques libertés que je jugeais plaisantes. » En lisant la réponse, Isḥāq se mit dans une violente colère, puis il me dit : Réponds-lui ceci : « Si tu veux t'amuser, amuse-

[604] *KA*, V, p. 287-288.

toi dans tes propres chansons, non dans celles des autres. (…) Compose toi-même, si tu en es capable, et amuse-toi autant que tu le souhaites dans tes compositions, à folâtrer et batifoler de bout en bout, mais sans mêler tes cabrioles au sérieux d'autrui ni saloper le travail des autres en t'occupant de ce que tu ne connais pas ! »[605]

Dans les termes les plus vifs, Isḥāq lui reproche donc sa légèreté (*al-lahw wa-l-laʿib*). Et quand nous disions d'Isḥāq qu'il était celui par qui le sérieux (*al-ǧidd*) arrive, ce sont les chanteurs eux-mêmes qui en témoignent :

كان المغنّون إذا حضروا وليس إسحاق معهم غَنَّوْا هُوَيْنَى وهم غير مفكرين؛ فإذا حضر إسحاق لم يكن إلا الجِدّ.

En l'absence d'Isḥāq, les chanteurs présents chantaient distraitement, sans réfléchir. Mais quand Isḥāq était là, ils étaient on ne peut plus sérieux.[606]

Isḥāq fait du chant, dont on a dit qu'il passe, pour la culture arabe médiévale, pour le paradigme du divertissement, il en fait le lieu même du sérieux. Au chant, il refuse ce que le chant donne à tous : plaisir, insouciance, relâchement, divertissement. Il est celui par qui le sérieux arrive, au sens où, plus que tout autre, il désapprouve ou déteste (*yakrah*) dans le chant ce dont le chant est l'emblème même, à savoir le jeu et le frivole (*al-lahw wa-l-laʿib*).

On peut enfin méditer le récit suivant, où Isḥāq tient plus que jamais le rôle d'un rabat-joie, et qui nous montre aussi la nécessité d'être cet incorrigible rabat-joie qui s'évertue à corriger les erreurs en toute circonstance pour être aussi celui qui aura pu élever le chant au rang de *ʿilm*. Lors d'un *majlis* d'al-Ma'mūn, le calife admire deux chansons chantées par deux chanteurs différents. Transporté, il demande à chaque fois « *li-man hāḏā l-ṣawt* ? », et comme il s'agit à chaque fois d'une chanson d'Isḥāq, il lui demande de les chanter à son tour – mais il est chaque fois déçu, prenant davantage de plaisir à entendre les chansons d'Isḥāq chantées par d'autres. Vexé, Isḥāq se penche vers le narrateur du récit, un prince abbasside, et lui dit :

فالتفت إليّ إسحاق ثم قال لي: أيها الأمير، لولا أنه مجلس سرور وليس مجلسَ لَجَاجٍ وجِدَال لأعلمتُه أنه طرب على خطأ، وأنّ الذي استحسنه إنما هو تزايدٌ منها يُفسد قسمةَ اللحن وتجزئتَهُ، وأن الصوت ما غنّيتُه، لا ما زادا.

Isḥāq se tourna vers moi et me dit : « Mon prince, si cette réunion n'était pas consacrée aux réjouissances mais à la dispute et à la controverse, je lui aurais

605 *KA*, V, p. 291.
606 *Ibid.*, V, p. 327.

fais savoir qu'il s'est ému à tort (= qu'il a été transporté par un chant défectueux) et que ce qu'il trouve si plaisant ne sont que des colifichets qui massacrent la mesure et le tempo. La chanson en question, c'est celle que je lui ai chantée, et non pas celle qu'ils ont surchargée d'ajouts de leur cru. »[607]

3. Le chanteur et le muezzin

Pour comprendre l'affirmation d'al-Iṣfahānī (*kāna akraha l-nās li-l-ġinā'*), nous avons réduit ce qu'il pouvait entendre ici par « le chant » pour nous permettre d'appréhender, dans la notice d'Isḥāq, des réseaux de récits où se jouent effectivement quelque chose comme une *karāha* (haine, détestation, réprobation, etc.) du chant. Nous avons d'abord fait l'hypothèse que cette haine du chant pouvait être liée au statut social et religieux ou moral du chanteur et du chant comme pratique. Nous avons ensuite fait l'hypothèse que cette réprobation hyperbolique du chant avait un rapport avec l'acuité extraordinaire qu'on lui prête, qui le conduit à réprouver ce qui aux oreilles communes est bien du chant, et qui n'est pour lui qu'un chant défectueux – et ce qui revient chez lui à réprouver ce qu'est essentiellement le chant pour la culture médiévale, c'est-à-dire à dire le divertissement et le plaisir, comme condition de l'élévation du chant au rang de *ʿilm*.

Après ce que nous en avons dit, est-il possible de prendre la formule d'al-Iṣfahānī de front ? A-t-il pu vouloir dire qu'Isḥāq réprouvait le chant, en général et par principe ? Que doit donc être le chant pour qu'il puisse être haïssable à celui qui l'a pratiqué le plus assidûment et avec autant d'application ?

Nous posons encore une question qui n'a pas de réponse directe dans la notice. Néanmoins, l'on sait qu'Isḥāq cessa de pratiquer la musique lorsqu'al-Wāṯiq l'en eut dispensé (*aʿfā-hu ʿan al-ġinā'*, il lui avait épargné la peine de chanter, c'est-à-dire de remplir la fonction de chanteur). Nous savons également que ce chant qu'Isḥāq est supposé détester, il s'en est repenti et l'a bel et bien abandonné, avant d'y revenir :

كان إسحاق قد أظهر التوبة وغيّر زِيَّه واحتجر من حضور دار السلطان، فبلغه أن المأمون وجد عليه من ذلك وتنكَّر. فكتب إسحاق إليه وغنَّى فيه بعد ذلك:

يابنَ عَمِّ النبيّ سَمعا وطاعَهْ قد خلعنا الرداءَ والدُّرَّاعَهْ

[607] *KA*, V, p. 344.

ورجعنا إلى الصـــناعة لما كان سُخْطَ الإمام تَرْكُ الصِّناعَةْ

Isḥāq renonça au péché, changea de vêtement et refusa de reparaître à la cour. Quand il apprit qu'al-Ma'mūn lui en tenait rigueur et désapprouvait fortement cette résolution, il lui fit parvenir ces vers, qu'il mit plus tard en musique :

Ô neveu du Prophète, j'entends et j'obéis !
Voilà, nous avons quitté le manteau et la robe de bure !
Nous sommes retournés à notre art quand,
en y renonçant, nous avons provoqué le courroux du souverain.[608]

Ce retour d'Isḥāq au service du calife est à mettre en parallèle avec le récit des débuts d'Ibrāhīm, son père, dans la carrière :

بَلَغَ محمد بن سليمان بن عليّ خَبَرِي فوجَّه إليَّ فأحضرني وأمرني بملازَمَتِه، فقلت له: أيها الأمير، إني لستُ أتكسّب بالغناء وإنما ألتذُّه فلذلك تعلّمتُه، وأريد العَوْدَ إلى الكوفة. فلم أنتفع بذلك عنده وأخذني بملازمته. وسألني: من أين أنت؟ فانتسبتُ إلى الموصل، فلَزِمَتْني وعُرِفتُ بها. ولم أَزَلْ عنده أَثِيرًا مكرَّمًا حتى قدِم عليه خادمٌ من خَدَم المهدي، فلما رآني عنده قال له: أميرُ المؤمنين أحوج إلى هذا منك. فدافعَهُ عني. فلما قدِم الرسول إلى المهدي سأله عما رأى في طريقه ومَقصِدِه، فأخبره بذلك حتى انتهى إلى ذكري فوَصَفَني له، فأمره المهدي بالرجوع إلى محمد وإشخاصي إليه، ففعل ذلك وجاء فأشخصني إلى المهدي فحَظِيتُ عنده وقَدَّمَني.

Quand Muḥammad ibn Sulaymān ibn ʿAlī[609] entendit parler de moi, il m'envoya chercher et m'ordonna d'entrer à son service. « Mon prince, dis-je, le chant n'est pas mon gagne-pain, j'y prends tout simplement du plaisir, c'est pourquoi je l'ai appris. J'aimerais aussi rentrer à Kūfa[610]. » Mais cela ne me servit de rien, il refusa de me laisser partir et me prit à son service. Quand il me demanda d'où j'étais, je lui dis que j'étais de Mossoul ; depuis, le nom d'Ibrāhīm de Mossoul me fut attribué et c'est sous ce nom que je me fis connaître. Il me traitait avec honneur et générosité. Un jour, un envoyé d'al-

[608] *KA*, V, p. 374.
[609] Muḥammad b. Sulaymān b. ʿAlī b. ʿAbd Allāh b. al-ʿAbbās (m. 759) : émir abbasside.
[610] La scène se déroule en effet à Rayy, où Ibrāhīm s'est rendu pour perfectionner son art musical.

> Mahdī nous rendit visite et me vit à l'œuvre : « Mon prince, dit-il alors à mon maître, cet homme sera plus utile au commandeur des croyants qu'à toi. »[611]

Peu après, le calife al-Mahdī se l'attacha. Cet embrigadement forcé dans la carrière musicale, cette appropriation du chanteur qui n'a pas son mot à dire – qui n'a que sa chanson à chanter – illustre son statut de serviteur qui le réduit au rôle d'instrument – ce qui n'est pas sans évoquer ce privilège d'Isḥāq de se faire porter un luth pour chanter, et qu'on lui reprend sur le champ quand il a fini (*yusallu min bayni yadayhi*). Mais si c'est la servitude qui rend à Isḥāq le chant détestable, on ne voit pas bien d'abord ce qui l'obligeait à rentrer, puis on pourrait faire la même objection que le cadi Aḥmad ibn Abī Du'ād à Abū Dulaf, important dignitaire et général abbasside, surpris en train de chanter pour le calife et qui arguait qu'on l'y avait obligé : « Et t'a-t-on obligé aussi à y exceller ? » (*a-wa akrahū-ka ayḍan ʿalā l-iḥsān wa-l-iṣāba ?*)[612].

Ne reconnaît-on pas dans le récit du retour d'Isḥāq quelque chose de ce que Pascal Quignard appelle la fonction convocative du chant ? « J'entends et j'obéis », dit Isḥāq à qui l'on n'a rien demandé. Ayant entendu ces nouvelles d'al-Ma'mūn, il a entendu que le service du calife le rappelait, et il y est revenu en renouvelant cette formule rituelle de l'obédience qui est peut-être la clé du rapport entre le chant et le pouvoir.

Deux récits dans la notice nous disent que deux des chansons les plus célèbres d'Isḥāq, dont celle qu'il composa pour l'avènement d'al-Muʿtaṣim, sont inspirées d'un appel à la prière (*aḏān*)[613]. Que peut bien vouloir illustrer cette information ? L'*aḏān* étant musical, il ne peut donc s'agir pour Isḥāq de vanter son oreille, en montrant qu'elle est capable de déceler de la musique là où il n'y en a pas. Peut-être s'agit-il de justifier le chant par sa proximité avec ce chant parfaitement admis qu'est *l'aḏān*. Peut-être aussi al-Iṣfahānī y aura-t-il vu le paradigme de la puissance convocative du chant, car qu'est-ce que l'*aḏān*, sinon une convocation, un appel et un chant tout ensemble, destiné à attirer à lui, à sa source, et dont la source reste néanmoins insituable. Le muezzin n'en est que la source apparente, puisque c'est par devoir et par soumission, autrement dit par obéissance à une autre source qui le convoque et qui n'est pas du monde, que le muezzin lance lui-même son appel. Ainsi, venant de lui cet appel vient-il de plus loin que lui et, l'émettant, il le reçoit aussi bien, le subit et s'y soumet au même titre que ceux qu'il appelle. Il est convoqué par l'*aḏān* autant que son *aḏān* convoque la foule, de même que le chanteur ne cesse d'avoir des oreilles et s'expose, aussi passivement que l'auditoire, à la puissance d'une musique qu'il émet lui-même. C'est ainsi que Ḥunayn al-Ḥīrī meurt, après que

[611] *KA*, V, p. 159.
[612] *KA*, VIII, p. 251.
[613] *KA*, V, p. 305 et 346.

le toit de la maison dans laquelle il jouait se fut écroulé sous le poids de la multitude venue l'écouter. C'est aussi l'une des versions de la mort d'Ibn ʿĀ'iša – version la plus flatteuse sans doute, c'est-à-dire aussi la plus attirante, d'un récit qui ne nous parle au fond que d'attraction (des femmes sur les hommes, du chanteur sur les femmes, du chant sur le chanteur, et qui finit dans l'attraction qui est la condition basse, matériellement et mortellement basse, de toutes les autres : l'attraction terrestre !). Alors qu'il était sur le toit du palais de Ḏū Ḫušub à Médine, Ibn ʿĀ'iša aperçoit au loin des femmes marchant dans l'oued :

فقال لأصحابه: هل لكم فيهن؟ قالوا: وكيف لنا بهن؟ فنهض فلبس مُلاءةً مدلوكةً ثم قام على شرفة من شُرَف القصر فتغنى في شعر ابن أُذَينة:

وقد قالت لأترابٍ لها زُهْرٍ تلاقَيْنا
تعالَيْنَ فقد طابَ لنا العيشُ تعالَينا

فأقبلنَ إليه، وطرِب فاستدار فسقط ومات.

Il dit à ses compagnons : — Avez-vous envie de les faire venir ?
— Et comment donc le pourrions-nous ? dirent-ils.
Il se leva alors, revêtit une robe propre, monta sur l'un des parapets du palais et se mit à chanter les vers d'Ibn Uḏayna :
Elle dit à ses camarades
toutes éclatantes de beauté : « Venez !
Par ici ! La vie chez nous
est si douce et plaisante, venez donc !
Elles approchèrent alors dans sa direction mais, sous le coup de l'émotion, il eut le tournis, tomba du toit et se tua.[614]

[614] *KA*, II, p. 236-237.

TROISIEME PARTIE

Le parti pris de la poésie

***

Les poèmes « honnêtes », dans la littérature arabe médiévale, se comptent sur les doigts d'une main. C'est en quelque sorte ce que démontre ʿAbd al-Muʿīn al-Mulawwaḥī dans l'ouvrage pionnier qu'il consacre à ces poèmes appelés *munṣifāt*, qui sont un corpus de trois à six *qaṣīda*-s, selon les sources, ainsi dénommées du fait que leurs auteurs y reconnaissent équitablement les mérites de leurs ennemis (*yunṣīfūna ʿaduwwa-hum*)[615]. Qu'un si petit nombre de poèmes ait été reconnu, depuis au moins le IXe siècle, comme un corpus à part dans la poésie médiévale en raison du traitement équitable (*inṣāf*) que le poète y réservait à un adversaire annonce d'emblée que nous avons affaire, dans la poésie arabe médiévale, à une poésie de parti pris.

Une poésie de parti pris, c'est-à-dire une poésie entièrement tournée du côté de l'affirmation, ou plutôt de sa force affirmative ou *affirmabilité*, d'après l'expression de Hachem Foda qui, le premier, a formulé cette hypothèse[616]. Sans en reprendre ici la démonstration, cette hypothèse est qu'un énoncé poétique se signale par le surplus de force affirmative et non par un surplus de signification affirmée, et que toute la rhétorique de la poésie arabe médiévale tend en effet à rendre possibles des *affirmations inaffirmables* (du type : Untel est le plus généreux des hommes). Les conséquences d'une telle description de la poéticité de l'énoncé, de la tâche assignée aux poètes et du rapport du sens figuré au sens littéral, sont incalculables. Cette troisième partie montre en effet différentes représentations, dans le *Kitāb al-Aġānī*, ouvrage le plus massif consacré aux poètes, de cette prétention du poète à affirmer l'inaffirmable.

[615] ʿAbd al-Muʿīn al-Mulawwaḥī, *Al-Munṣifāt*, Damas, Maṭābiʿ wizārat al-ṯaqāfa wa-l-siyāḥa wa-l-iršād al-qawmī, 1967.

[616] Hachem Foda, *L'hyperbole et la concession : rhétorique de la poésie arabe médiévale*, thèse d'habilitation, Inalco, 2017 (à paraître), p. 278-9 et 291 sqq. (« IX. Le *maǧāz* comme preuve muette (*bayyina*) au cœur du discours (*bayān*) »), p. 325 (« X. La logique énantiosémique de la *kifāya* »).

Le premier chapitre, intitulé « Le lieu de l'abus », est issu d'un article publié paru en 2019 dans la revue *Arabica*. Il revient sur le procédé rhétorique appelé *taḫyīl* dans les *Asrār al-balāġa* de ʿAbd al-Qāhir al-Ǧurǧānī, fondateur de la rhétorique arabe. Ce chapitre n'est donc pas consacré au *Kitāb al-Aġānī* mais sa place ici se justifie d'abord du fait qu'il explique une notion, le *taḫyīl* (qui consiste à prendre une expression figurée au sens littéral), à laquelle nous avons recours régulièrement dans nos analyses. Ensuite cette notion est déterminée par le rhétoricien comme un phénomène irréductiblement éthico-poétique. Enfin, ce chapitre restitue plus précisément la démonstration de l'hypothèse de Hachem Foda qui nous sert ici de fil rouge.

Les trois chapitres suivants, s'appuyant sur des exemples tirés des *Aġānī*, cherchent chacun à cerner une manifestation de cette tâche assignée au poète dans la littérature arabe médiévale, à savoir affirmer une affirmation inaffirmable.

Le deuxième chapitre, « Une sentence aveugle » est une lecture de la notice de la *munāfara* entre deux seigneurs préislamiques, ʿĀmir ibn al-Ṭufayl et ʿAlqama ibn ʿUlāṯa. Ce qui nous y retient est que le poète al-Aʿšā tranche cette dispute en faveur d'un des rivaux, et ce faisant se substitue aux juges ou aux arbitres qui tous, jusqu'alors, avaient refusé de trancher. La notice nous montre la poésie comme jugement, et jugement injuste (*ẓālim*), ce qu'elle est peut-être toujours dans cette littérature où les genres poétiques principaux ont pour nom (ou sont assimilables à) des types de jugement. En l'occurrence, le jugement du poète nous retient en tant qu'affirmation inaffirmable, qui s'impose là où aucune autre n'a pu s'imposer.

Le troisième chapitre est intitulé « L'amour, entre fiction et transgression ». À partir de la mise en garde d'Ibn al-Muqaffaʿ contre l'amour passionnel pour les femmes (*al-ġarām bi-l-nisā'*), qu'il détermine comme une fiction, nous nous intéressons à deux manifestations de la fiction en rapport avec la littérature érotique. Nous montrons d'abord que les moyens qu'ont les poètes dits chastes (*aʿiffā'*) d'affirmer un amour absolu et incommensurable sont ceux-là mêmes qui en font un amour douteux, ce que nous mettons en rapport avec l'existence du thème narratif de la mise à l'épreuve de la sincérité de l'amoureux. D'autre part, nous proposons une lecture d'un récit de la notice de ʿUmar ibn Abī Rabīʿa qui met en œuvre une conception de la fiction faisant de la rencontre même un « fait inaccompli » ou une affirmation inaffirmable.

Enfin le quatrième chapitre, « Mauvaises langues : la menace du *hiǧā'* dans la littérature arabe médiévale », propose d'identifier la spécificité du *hiǧā'* dans la littérature arabe médiévale à la possibilité de menacer au moyen du *hiǧā'*, c'est-à-dire, pour un poème de *hiǧā'*, d'atteindre sa finalité sans avoir à s'énoncer.

I

Le lieu de l'abus :

Poésie et *taḫyīl* chez ʿAbd al-Qāhir al-Ǧurǧānī *

« … qui dans la flamme cherche encore la lumière. »[617]

Abordant la notion de *taḫyīl* dans son ouvrage intitulé *Asrār al-balāġa*, ʿAbd al-Qāhir al-Ǧurǧānī, savant du XIe siècle considéré comme le fondateur de la rhétorique arabe, touche au terme et à la limite de l'économie du littéral (*ḥaqīqa*) et du figuré (*maǧāz*) dont il avait différé les définitions au début du livre pour tâcher au préalable d'en poursuivre les traces à travers l'examen de quelques figures-clés (en particulier le *tašbīh*, le *tamṯīl*, et l'*istiʿāra*)[618]. Le but déclaré des *Asrār*, ouvrage inaugural de cette branche de la rhétorique appelée *ʿilm al-bayān* (portant sur les tropes et non-tropes, pour reprendre la terminologie de la rhétorique française), étant de mettre au clair ce qu'il en est des significations – par quoi il faut entendre non la signification d'un terme isolé mais d'un énoncé[619] –, en quoi elles sont proches ou différentes les unes des autres (*bayānu amri l-maʿānī kayfa taḫtalifu wa-tattafiq*) et de montrer leurs différents genres et espèces (*aǧnāsahā wa-anwāʿahā*)[620], il faudrait se demander pourquoi, aux trois-quarts du livre, après l'analyse de ce « procédé poétique » qu'est le *taḫyīl*, le patient cheminement entrepris au début peut enfin s'arrêter pour donner lieu au moment de la ressaisie

* Ce chapitre a été publié sous forme d'article dans la revue *Arabica* : Loïc Bertrand, « Le lieu de l'abus : poésie et *taḫyīl* chez ʿAbd al-Qāhir al-Ǧurǧānī (m. 417/1078) », dans *Arabica*, 66, 2019, p. 621-650.

[617] Maurice Blanchot, « La cruelle raison poétique (rapace besoin d'envol) », dans *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 434.

[618] Même si leurs critères diffèrent, entre les rhétoriques arabe et française, ces trois procédés correspondent en somme, respectivement, à la comparaison, l'analogie et la métaphore. ʿAbd al-Qāhir al-Ǧurǧānī, *Asrār al-balāġa*, éd. Maḥmūd Muḥammad Šākir, Djeddah, Dār al-madanī, 1991, p. 27-29. Désormais : « *Asrār* ».

[619] La question de ce qu'il faut entendre ici par *maʿnā* étant un des enjeux de l'article, nous reviendrons plus tard sur la manière de le traduire.

[620] *Asrār*, *op. cit.*, p. 26.

et du recommencement, c'est-à-dire au moment de la définition et l'analyse proprement dite du *maǧāz* et de la *ḥaqīqa*, qui en occupe le dernier quart. S'il en va, dans le *taḫyīl*, du terme (*ġāya*) et de la limite (*ḥadd*) de cette économie, c'est peut-être parce qu'avec cette notion, comme nous le verrons, non seulement les limites du *majāz* et de la *ḥaqīqa* sont brouillées, non seulement un degré hyperbolique de l'éloquence (*balāġa*) et de l'affirmation (*iṯbāt*) coïncide avec une affirmation inaffirmable, possibilité insensée du sens, mais aussi parce qu'un abus, un mésusage éthico-rhétorique, se trouve déterminé comme le propre de la poésie. Et c'est d'abord à ce titre que la notion de *taḫyīl* nous intéressera dans ces pages.

Il sera donc ici question, avec la notion de *taḫyīl* chez ʿAbd al-Qāhir al-Ǧurǧānī, d'un mésusage, d'un abus, d'un usage blâmable de la rhétorique à partir duquel il est peut-être possible de dire quelque chose du statut éthique de la poésie dans la littérature arabe classique. S'il est vrai qu'on ne saurait trop exagérer l'intérêt que le rhétoricien porte au *taḫyīl*, comme en témoignent déjà la taille du développement qu'il lui consacre[621] et sa place stratégique dans la progression du livre, en revanche les raisons de cet intérêt n'ont, à notre connaissance, jamais été clairement dégagées, d'autant que la notion même de *taḫyīl* n'a pas fait jusqu'ici l'objet d'une définition satisfaisante. La première difficulté qu'il faut soulever tient à la diversité des disciplines qui ont employé le terme de *taḫyīl*, – principalement la philosophie, la rhétorique et l'exégèse coranique[622] –, en cherchant à l'investir d'un sens technique variant, en outre, d'un auteur à l'autre. L'ambition de cet article n'étant que de souligner la spécificité de cette notion telle que la définit Ǧurǧānī et d'en tirer quelques conséquences pour la poésie arabe classique, ce que nous dirons ici du *taḫyīl* ne préjuge en aucun cas des significations et des emplois de ce terme chez d'autres auteurs ou dans d'autres domaines[623].

« *Taḫyīl* » est le nom verbal du verbe *ḫayyala* : *ḫayyala* et *taḫayyala šay'an* signifient « croire, imaginer, se figurer quelque chose », et *ḫayyala šay'an ilā fulān* signifie « faire croire quelque chose, donner l'impression, l'illusion de quelque chose à quelqu'un ». Il convient de remarquer d'emblée ce trait du *taḫyīl*, qui ne restera pas sans conséquence pour la suite, qui paraît contenir deux sens apparemment contradictoires, puisqu'il peut désigner un procès essentiellement causatif (*īhām*), et un autre, où il est difficile de faire le départ entre des valeurs

[621] Ibid. Les deux principaux chapitres consacrés au *taḫyīl* dans notre édition de référence occupent les pages 263-319 et 338-349. Il sera ici question plus particulièrement du premier chapitre.
[622] Wolhart Heinrichs, « Takhyīl », *EI*[3].
[623] Pour un examen des différents sens et usages philosophiques, poétiques et rhétoriques du « *taḫyīl* » dans la littérature arabe classique, voir Geert Jan Van Gelder et Marlé Hammond (dir.), *Takhyīl : The Imaginary in Classical Arabic Poetics*, Gibb Memorial Trust, 2008.

sémantiques active et passive, donc essentiellement réflexif (*taḫayyul*, *tawahhum*) ; ainsi, dans le cadre d'une énonciation, il peut être le fait d'un destinateur comme d'un destinataire, s'appliquer à un mode de réception d'un message comme à un mode d'émission.

Le terme de *taḫyīl* est introduit dans la réflexion rhétorique et poétique par al-Fārābī dans son commentaire de la *Poétique* d'Aristote, puis repris par Ibn Sīnā[624]. Pour les philosophes, rhétorique et poésie sont, au même titre que la logique pure et la dialectique, des *aqāwīl*, c'est-à-dire des énoncés visant à convaincre, fondés sur le syllogisme (*qiyās*)[625]. Dans ce cadre de la poétique philosophique, le « *taḫyīl* » n'est pas un terme neutre ; il est connoté péjorativement et déprécié sur le plan logique et éthique par rapport à son contraire : *al-taṣdīq*, nom verbal de *ṣaddaqa*, « croire, ajouter foi à », mais aussi « confirmer, vérifier » (comme dans l'expression « *man ṣaddaqa fiʿluhu qawlahu* », « celui dont les actes *vérifient* les dires »). *Taḫyīl* et *taṣdīq* appartiennent donc tous deux au vocabulaire de la logique, où ils désignent à la fois deux types d'assentiment (*iḏʿān* ou *iqrār*) à une assertion, et deux types d'association d'idée, deux manières de fonder une affirmation : l'une rationnelle, l'autre illusoire et irrationnelle. La poésie dans son ensemble est qualifiée de *muḫayyila* « trompeuse, illusoire » du fait qu'elle ne tâche pas de persuader par la raison mais par l'émotion ; elle peut dire le vrai et le faux, mais sur des bases illusoires et incertaines (des *taḫyīlāt*, notamment les figures, déterminées en général comme de faux syllogismes), « *ʿalā l-muḫayyal, ay ʿalā ġarar, min ġayr yaqīn* » pour reprendre les termes d'Ibn Manẓūr[626], et non à partir de fondements rigoureusement induits, déduits ou vérifiés (des *taṣdīqāt*).

Alors que chez les philosophes, c'est le *qawl šiʿrī* lui-même qui est défini par le *taḫyīl* par opposition aux autres *aqāwīl*, chez Ǧurǧānī en revanche le terme de *taḫyīl* prend un sens beaucoup plus restreint. Pour lui, les énoncés peuvent avoir deux types de sens : un sens rationnel (*maʿnā ʿaqlī*) ou un sens « illusoire » (*maʿnā taḫyīlī*)[627] ; le premier est produit et

---

[624] Šukrī Muḥammad ʿAyyād, *Kitāb Arisṭūṭālīs fī l-šiʿr, naql Abī Bišr Mattā ibn Yūnus al-Qunnāʾī min al-suryānī ilā l-ʿarabī*, Le Caire, Dār al-kitāb al-ʿarabī li-l-ṭibāʿa wa-l-našr, 1967, p. 194-195.

[625] Pour les philosophes arabes, la *Poétique* comme la *Rhétorique*, font partie intégrante de l'Organon (*k. al-Manṭiq*), et s'appréhendent donc comme des domaines de la logique. Fārābī emploie le terme de *taḫyīl* à la place du terme de *muḥākāt*, qui traduit *mimésis*, et Ibn Sīnā continuera de l'employer pour expliquer la notion de *muḥākāt*. À ce sujet, voir ʿAyyād, *op. cit*., p. 194-213, et Heinrichs, *art.cit*.

[626] Ibn Manẓūr, *Lisān al-ʿArab*, entrée [*ḫāʾ* ; *yāʾ* ; *lām*].

[627] *Asrār*, *op. cit*., p.263. Les traductions hésitantes de « *maʿānī* » dans ces deux expressions disent quelque chose de l'embarras des commentateurs devant la notion de *taḫyīl* : en traduisant « *maʿnā* » tantôt par « *idea* », tantôt par « *meaning* » ou « *poetic idea* » (Van Gelder et Hammond (dir.), *op.cit*., p. 29-69 et p. 221-230) sans rendre compte de ces choix, ou encore en traduisant le couple « *maʿānī ʿaqliyya / maʿānī taḫyīliyya* » par « *phantasmagorical poetic notions / realistic commonsensical notions* » (Wolfhart Heinrichs, *art. cit*., et le même, « Takhyīl : Make-believe and Image Creation in Arabic Literary Theory », in Van Gelder et Hammond (dir.), *op. cit*, p. 12.), les commentateurs ont semble-t-il voulu, tout en conservant le sens général de « sens », laisser ouverte la possibilité de déterminer un objet plus spécifique, à défaut de le cerner. Ces hésitations qui laissent penser qu'ils ont senti avoir affaire, dans le sens, à autre chose que le sens, qui serait encore du sens, ne sont pas sans fondement, comme

reconnu par la raison, le second est produit par un procédé particulier qu'il nomme *taḫyīl*. Ce procédé consiste d'abord en un mésusage rhétorique, un faux syllogisme : il s'agit de prendre prétexte que deux choses partagent un même attribut pour dire de l'un ce qui est vrai de l'autre, en feignant d'oublier qu'il y a comparaison ou *maǧāz*[628]. Par exemple, dans ce vers :

وبَياضُ البازيِّ أصدَقُ حُسنًا إن تأمّلتِ من سَواد الغُرابِ

La blancheur du faucon est d'une beauté plus vraie,
si tu y réfléchis, que la noirceur du corbeau.

Le poète prend prétexte que, d'une part, la canitie et le faucon sont tous deux blancs et que, d'autre part, les cheveux de la jeunesse et le corbeau sont tous deux noirs, pour affirmer que la vieillesse est supérieure à la jeunesse puisque le faucon est supérieur au corbeau (animal noir comme les cheveux de la jeunesse, mais généralement déprécié par rapport au faucon, blanc comme les cheveux de la vieillesse) – ce faisant, le poète feint d'oublier que la canitie n'est pas dépréciée pour la blancheur des cheveux, mais que cette blancheur est la métonymie des affres de la vieillesse ; et c'est dans cet « oubli feint » de l'emploi figuré que consiste la tromperie (*ḫidāʿ*)[629].

Toutefois, il n'existe toujours pas de définition claire du *taḫyīl* chez Ǧurǧānī, dont le statut reste parfaitement incertain : on en parle tantôt comme d'une « technique », un « type de fantastique », « une sorte d'irréalité », un « courant » poétique[630], une « figure ou procédé poétique »[631].

La thèse qui commande notre propos est que si la notion de *taḫyīl* chez Ǧurǧānī a résisté aux tentatives d'une définition claire, c'est qu'on n'a pas assez tenu compte de la dimension éthico-rhétorique de la question, que Ǧurǧānī ne cesse pourtant de souligner.

---

nous allons le voir. Mais, c'est bien dans le sens général de « signification d'un énoncé » qu'il faut entendre le mot de « *maʿnā* » ici, de même qu'il faut prendre les « *maʿānī* » dont les recoupements ou les divergences font l'objet des *Asrār* (*op. cit.*, p. 26) dans ce même sens général de « significations des énoncés ».

[628] *Ibid.*, p. 270.

[629] *Ibid.*, p. 275, 285, 290.

[630] Wofhart Heinrichs, art. cit., et le même, « Takhyīl : Make-believe and Image Creation in Arabic Literary Theory », in Van Gelder et Hammond, op. cit, p. 12.

[631] Geert Jan Van Gelder, « A Good Cause : Fantastic Aetiology (Ḥusn al-taʿlīl) in Arabic Poetics », dans Van Gelder et Hammond (éd.), *op. cit.*, p. 223.

Le cadre éthico-rhétorique de la question

Ǧurǧānī aborde la notion de *taḫyīl* dans deux chapitres consacrés à l'emprunt et au plagiat (*al-aḫḏ wa-l-sariqa*)[632] ; le premier, où il va s'agir de définir le *taḫyīl*, d'en donner « quelques règles »[633], débute ainsi :

> اعلمْ أن الحكم على الشاعر بأنه أخذ من غيره وسرق، واقتدى بمن تقدّم وسبق، لا يخلو من أن يكون في المعنى صريحا أو في صيغة تتعلق بالعبارة. ويجب أن نتكلم أولا على المعاني، وهي تنقسم أولا قسمَين : عقليّ وتخييليّ، وكل واحدٍ منهما يتنوع.
>
> Sache que, du moment qu'on juge qu'un poète en a pillé ou plagié un autre, ou imité un illustre devancier, ce plagiat concerne nécessairement soit la signification elle-même, soit une manière de l'exprimer. Nous parlerons d'abord des significations, qui se répartissent en deux catégories, rationnelle et illusoire, chacune des deux se diversifiant.

Si ce n'est pas là la première occurrence du terme de *taḫyīl* dans les *Asrār* –nous y reviendrons –, c'est la première fois qu'il est thématisé en vue d'être défini ; or, cette première formulation de la dichotomie « *ʿaqlī* / *taḫyīlī* » est présentée comme subordonnée à l'enjeu éthico-poétique par excellence dans cette tradition : le plagiat, appelé en arabe par ce nom de *sariqa* qui le détermine d'emblée comme fait tombant sous le coup d'un jugement éthique dépréciatif. On voit bien de quoi Geert Jan Van Gelder a pu légitimement s'autoriser pour prendre ici « *maʿānī* » dans le sens de « *poetic ideas* »[634] : d'abord il s'agit de juger de la *sariqa* et donc du poète ; ensuite, les *maʿānī* dont il est question dans les ouvrages examinant les *sariqāt šiʿriyya* sont étroitement liés à ce que nous appelons thèmes ou motifs – et il sera en effet question de thèmes ou motifs, mais pour une raison restée inaperçue du chercheur. Il nous faut donc commencer par restituer tout son poids problématique à l'introduction de ce chapitre en en relevant les difficultés.

D'abord, la *sariqa* ne sera pas le sujet principal de ce chapitre, ni du chapitre suivant intitulé également « *fī l-aḫḏ wa-l-sariqa* » (où il sera encore question de *taḫyīl*) ; à aucun moment Ǧurǧānī ne cherche à trancher sur la *sariqa* et à la définir en détail – la preuve en est qu'il n'abordera pas la question du plagiat « quant à la formulation » (*fī ṣīġat al-ʿibāra*). Comme souvent chez Ǧurǧānī, la question de la *sariqa*, par sa complexité, n'est pas traitée en

[632] *Asrār*, *op. cit*., p. 263.
[633] *Ibid*., p. 301.
[634] Van Gelder, *art. cit*., p. 223.

elle-même mais est l'occasion d'une autre investigation : ici, elle sert d'abord à interroger les « *maʿānī* » sur de nouvelles bases, à procéder à une nouvelle division des sens des énoncés (sujet principal de l'ouvrage), non plus en « *maǧāzī* / *ḥaqīqī* » (division qu'il examine depuis les premières pages des *Asrār*), mais en « *ʿaqlī* / *taḫyīlī* ». Par ailleurs, cette nouvelle division ne peut être identifiée à une classification des « idées poétiques », puisqu'elle ne concerne pas seulement la poésie. En effet, les *maʿānī* en question sont aussi bien ceux des énoncés en prose qu'en vers, comme le montrent les exemples cités par l'auteur. Pourquoi donc introduire cette nouvelle division des « *maʿānī* » par la *sariqa* et par la poésie ?

Partir de la *sariqa*, c'est partir de la question de la propriété du sens : ne peut être volé que ce qui peut faire l'objet d'un vol, et donc d'une appropriation. C'est pourquoi Ǧurǧānī commence par déterminer ce qu'il entend par « *maʿnā ʿaqlī* » en donnant deux exemples :

وما الحَسَبُ الموروثُ لا درَّ دَرُّه بمُحتسَبٍ إلا بآخَرَ مُكتسَبْ

La gloire héritée est bien stérile,

et ne peut pas compter, à moins qu'à cette gloire s'en ajoute une autre, acquise ![635]

puis :

إنّي وإن كنتُ ابنَ سـيّدِ عامرٍ وفي السِّرِّ منها والصـريحِ المهذَّبِ

لَمَا ســـوّدَتْني عامرٌ عن وِراثةٍ أبى الله أن أسمـــــوَ بأمٍّ ولا أبِ

Même s'il est vrai que je suis le fils du seigneur de ʿĀmir,

issu de sa plus noble famille et de sa souche la plus pure

Ce n'est pas parce que je suis l'héritier que ʿĀmir m'a placé à sa tête !

Que Dieu me garde de m'élever grâce à mon père et à ma mère ![636]

qu'il commente en disant :

هذا البيت (...) ونظائرُه (...) معنىً صريحٌ محضٌ يشهد له العقل بالصحة ويعطيه من نفسه أكرمَ النسبة وتتفق العقلاء على الأخذ به والحكم بموجَبه في كل جيل وأمة ويوجد له أصلٌ في كل لسانٍ ولغة.

Ce vers et ses équivalents expriment une idée parfaitement claire et incontestable, dont la raison atteste la vérité, et qu'elle reconnaît pour lui être étroitement apparentée. Tous les gens doués de raison ne peuvent que

[635] *Ibid*., p. 263.
[636] *Ibid*.

l'approuver et affirmer qu'il doit en être ainsi en toute génération et toute nation, et on la trouve, au moins en germe, dans toute langue et dialecte.[637]

Le *maʿnā ʿaqlī* est donc l'idée *fondée en raison*, elle peut être pareillement exprimée dans toute langue et en tout temps. Ainsi, « *al-maʿnā l-ʿaqlī, yuʿṭī-hi l-ʿaqlu min nafsi-hi akrama nisba* », en d'autres termes : « *al-maʿnā l-ʿaqlī* yantasibu *ilā l-ʿaql* », ou « *yaʿtarifu bihi l-ʿaql* », l'idée rationnelle *appartient*, remonte, est apparentée à, a son origine dans la raison. L'idée fondée en raison est donc universelle : elle peut être traduite, reformulée, donner lieu à une infinité de reprises (*aḫḏ*), avoir des équivalents (*naẓā'ir*). En conséquence, elle appartient à tous et à personne en particulier et ne peut être, en tant que telle, objet de *sariqa*. Ǧurǧānī multiplie d'ailleurs le vocabulaire de l'appartenance et de la parenté (*nisba, intisāb, intimā'*) en donnant, comme origine illustre (*aʿlā manāsibi-hi*) au *maʿnā* dont il est ici question (s'élever selon ses mérites propres), la parole de Dieu :

إنّ أكرمَكم عند الله أتقاكم

Pour Dieu, le plus noble d'entre vous est le plus pieux d'entre vous[638]

ou encore cette parole du Prophète :

يا بني هاشم لا تجيئني الناسُ بالأعمال وتجيئوني بالأنساب

« Banū Hāšim, n'imaginez pas que les gens argueraient devant moi de leurs œuvres, et vous de vos généalogies ! ».[639]

Ces quatre premiers exemples de *maʿnā ʿaqlī* sont doublement frappants : ils constituent une variation sur un même thème (*maʿnā*), qui semble lui-même exemplifier le geste de l'auteur et doubler son propos.

En effet, ces exemples traduisent tous le thème qu'on peut gloser par « mieux vaut s'élever par ses mérites propres », et ont donc l'air de contredire ce que nous disions plus haut de la traduction de « *maʿnā* », dans la division générale « *maʿānī ʿaqliyya / maʿānī taḫyīliyya* », par « *sens* » plutôt que par « idée » ou « motif », car on entend généralement par « sens » le sens d'un énoncé particulier alors que l'idée est le sens en tant qu'il peut être repris, traduit et transposé d'un énoncé à l'autre, le sens abstrait, en tant qu'il peut se répéter dans une infinité de sens particuliers, autrement dit, le sens en tant qu'il est *thématisable*. La traduction de *maʿnā* par « idée » dans ce cas est donc légitime voire nécessaire, mais seulement à cette condition

637 *Ibid*., p. 264.
638 *Ibid*., Cor 49 (*al-Ḥujurāt*), 13.
639 *Ibid*.

d'avoir pris acte que le sens rationnel (*maʿnā ʿaqlī*) est le sens d'un énoncé en tant qu'il existe *indépendamment* de tout énoncé particulier et, pour ainsi dire, *avant* tout énoncé particulier ; et c'est d'ailleurs seulement à cette condition que quelque chose comme une idée, un motif ou un thème peuvent exister.

Par ailleurs, il est remarquable qu'au moment où l'auteur parle de ces *maʿānī* qui se traduisent et s'échangent, peuvent se substituer les uns aux autres, et ne peuvent donc faire l'objet d'aucune appropriation et donc d'aucun « vol », il donne des exemples de vers qui parlent de *ce qui ne peut s'hériter*, la gloire, qu'à condition d'être *réapproprié* : « *illā bi-āḫara muktasab* », qui n'a de fondement qu'à être refondé. C'est précisément le cas des *maʿānī ʿaqliyya* : ayant leur fondement dans la raison, ils sont dicibles en toute langue ; les dire, c'est commencer par les redire. Le sens rationnel d'un énoncé ne peut être *approprié* (ni donc *volé*) en tant que tel, en tant qu'idée ou thème, c'est-à-dire en tant que sens séparable des mots : il n'est jamais que réapproprié dans un énoncé qui n'en est qu'une réalisation particulière et contingente – puisqu'il est toujours possible de le dire autrement.

C'est bien ce que dit Ǧurǧānī à l'occasion d'un commentaire qu'il fait d'un exemple de *maʿnā ʿaqlī*, commentaire qui nous permet de saisir par la négative une première détermination, décisive, de ce qu'il appelle *maʿnā taḫyīlī* :

> صريحُ معنىً ليس للشعر في جوهره وذاته نصيبٌ، وإنما له ما يُلبِسه من اللفظ ويكسوه من العبارة وكيفية التأدية من الاختصار وخلافه والكشف أو ضده.
>
> C'est une idée pure, à l'essence et à l'existence de laquelle la poésie n'a aucune part. Tout ce qui revient à la poésie ici tient aux mots et à la formulation dont elle a revêtu cette idée, ainsi qu'à la manière dont elle l'a exprimée – brève ou longue, explicite ou implicite.[640]

Si donc le *maʿnā ʿaqlī* est le sens d'un énoncé en tant qu'il est thématisable, qu'il a son fondement dans la raison, qu'il se prête à la reprise et à la répétition parce qu'il est affranchi des mots, qu'il ne peut faire l'objet de *sariqa*, que la langue, quand elle l'exprime, ne lui prête qu'un vêtement, que la poésie « n'a aucune part », n'est pour rien dans l'existence même de l'idée, il faut en conclure que le *maʿnā taḫyīlī* sera tout le contraire : le *maʿnā taḫyīlī* aura son fondement dans le *taḫyīl*, son existence même (*ǧawharuhu wa ḏātuhu*) dépendra exclusivement du langage ou, si c'est un vers, de la poésie ; il appartiendra donc au poète et, inséparable des mots, il pourra faire l'objet de *sariqa*.

[640] *Ibid*., p. 265.

Introduire la notion de *taḫyīl* sous la question de la *sariqa* permet donc à Ǧurǧānī de faire le départ entre deux types de signification (deux types de sens véhiculés par l'énoncé) : un sens rationnel indépendant des mots, qui assure l'intelligibilité de l'énoncé qu'en toute rigueur il précède, ou à quoi il préexiste, et un autre, qui ne demanderait rien à la raison et ne pourrait être détaché des mots. Maintenant, pourquoi avoir insisté sur le *šāʿir* dès l'introduction du chapitre alors que la division *ʿaqlī / taḫyīlī* couvre tout le champ du discours, la prose comme la poésie ?

C'est qu'introduire la notion de *taḫyīl* sous l'enjeu de la *sariqa* permet aussi à Ǧurǧānī de déterminer doublement le *taḫyīl* comme le propre de la poésie, en termes de propriété et d'appropriation. Nous avons bien dit, plus haut, que tout *taḫyīl* chez Ǧurǧānī tient du syllogisme fallacieux. En principe, le *taḫyīl* est donc un procédé auquel recourent aussi bien la rhétorique que la poésie (*ʿalā hāḏa mawḍūʿu l-šiʿri wa-l-ḫaṭāba an yaǧʿalū ǧtimāʿa šay'ayni fī waṣfin ʿillatan li-ḥukmin yurīdūna-hu wa-in lam yakun kaḏālika fī l-maʿqūl*)[641], mais la différence est éthique, il n'y a qu'en poésie que le *taḫyīl* n'est pas blâmable, qu'on ne reproche pas au poète d'y recourir, puisqu'on n'exige pas de lui qu'il démontre le bien-fondé du prétexte dont il s'est autorisé pour affirmer ou récuser quelque chose (*lā yu'ḫaḏu l-šāʿir bi-an yuṣaḥḥiḥa kawna mā ǧaʿala-hu aṣlan wa-ʿillatan kamā ddaʿāhu fīmā yubrimu aw yanquḍu min qaḍiyya*)[642], bien au contraire, on lui concède la prémisse qu'il a donnée pour preuve de son affirmation (*bal tusallamu muqaddimatuhu llatī ʿtamadahā bayyinatan*)[643]. Et si le *taḫyīl* n'est pas blâmable en poésie, c'est donc qu'il est fondamentalement blâmable par ailleurs ; pour cause, le *taḫyīl*, qui est tromperie (*ḫidāʿ*), ne peut exister dans le Coran[644].

Dès l'entrée en matière, le *taḫyīl*, comme mésusage et abus, est donc doublement déterminé comme le « propre » éthico-rhétorique de la poésie : 1) s'il ne s'agit pas d'un procédé cantonné à la poésie, il n'y a qu'en poésie qu'il n'est pas blâmable ; 2) inséparable de sa formulation, le sens « *taḫyīlī* » est le fait exclusif de la poésie et du poète (par opposition au

---

[641] *Ibid.*, p. 270.
[642] *Ibid*.
[643] *Ibid*. Ǧurǧānī emploie ici le vocabulaire de la rhétorique philosophique (*ḫaṭāba*). Dans la mesure où il reprend le terme de *taḫyīl* sur les mêmes bases logiques, en rapport avec la question du syllogisme fallacieux, mais pour le restreindre à une notion poétique plus spécifique, comme on va le voir, il paraît difficile d'affirmer qu'il n'a tenu aucun compte de l'emploi poético-philosophique du terme *taḫyīl* et qu'il aurait « pioché ce terme quelque part en se disant qu'il contrasterait plaisamment avec le terme *ʿaqlī* (…) dans sa classification des idées poétiques » , comme l'avance Geert Jan Van Gelder : « *ʿAbd al-Qāhir does not show any interest in this Graeco-Arabic tradition. Obviously, he had picked up the term takhyīlī from somewhere and thought it would contrast nicely with ʿaqlī ('intellectual' or 'rationnal') in his classification of poetic ideas.* », Van Gelder, « A Good Cause », p. 223.
[644] *Ibid*., p. 273-274. C'est en précisant que la métaphore ne relève pas du *taḫyīl* que Ǧurǧānī laisse entendre qu'il ne peut y avoir de *taḫyīl* dans le Coran : « *Al-qaṣīda lā tadḫulu fī qabīli l-taḫyīl (…), wa-kayfa yaʿriḍu l-šakku fī an lā madḫala li-l-istiʿārati fī hāḏā l-fanni wa-hiya kaṯīratun fī l-tanzīli ʿalā mā lā yaḫfā ?* ».

sens rationnel, fait de la raison). Le *maʿnā taḫyīlī* est un fait du langage, de la formulation, et peut donc advenir en prose comme en vers, mais puisque son occurrence en-dehors de la poésie est illégitime, on peut dire que Ǧurǧānī le détermine comme cela qui, dans le langage, constitue un fait irréductiblement poétique : là où il se produira, ce sera quelque chose de la poésie qui se produira, et qui se produira comme abus, infraction logique, mésusage rhétorique.

Pour insister sur la détermination éthico-rhétorique de la question, aux deux termes de la distinction *ʿaqlī* / *taḫyīlī*, Ǧurǧānī fait correspondre deux types de poésie[645] : celle dont on dit « la meilleure poésie est la plus véridique », qu'il illustre par le vers :

وإنّ أحسنَ بيتٍ أنت قائلُهُ بيتٌ يُقالُ إذا أنشدتَه صَدَقا

Le meilleur vers que tu puisses dire
est un vers dont on dit, quand tu le récites : « Il dit vrai ! »

Et l'autre, celle dont on dit que « la meilleure poésie est la plus menteuse ». Le « mensonge » que la première délaisse et que l'autre emploie consiste en l'usage de l'hyperbole et de l'exagération (*al-iġrāq wa-l-mubālaġa*)[646], dont le *taḫyīl*, qui excède les limites de la logique, représente un degré suprême (*al-tanāhī fī l-mubālaġa*)[647] ; et il l'illustre par le vers :

كلّفتمونا حدودَ منطقِكم في الشعر يكفي عن صِدْقِه كَذِبُهْ

Vous nous avez imposé les limites de votre langage,
mais dans la poésie mentir dispense de dire la vérité[648]

Ainsi, le mensonge dont le *taḫyīl* représenterait le degré hyperbolique n'est pas ce que Ǧurǧānī appelle le « mensonge naïf » qui consisterait simplement à dire le faux à la place du vrai (*kalām ġufl sāḏaǧ yakḏibu fīhi ṣāḥibuh… naḥwa an yaṣifa l-ḥārisa bi-awṣāfi l-ḫalīfa*)[649], – cela est blâmable en poésie comme dans toute parole[650] –, mais un mensonge qui *tiendrait lieu de* vérité. Il ne s'agit pas d'un mensonge que le simple retour à la référence permet de dénoncer (*[kaḏibun] yukaḏḏabu fīhi al-qāʾilu bi-l-ruǧūʿi ilā ḥāli l-maḏkūr*)[651], mais un mensonge qu'on ne saurait dénoncer comme tel que sur la base d'arguments rationnels (*[kaḏibun] yubayyanu bi-l-ḥuǧaǧi l-ʿaqliyya*)[652].

---

[645] *Asrār*, *op. cit*., p. 270.
[646] *Ibid*., p. 272.
[647] *Ibid*., p. 278.
[648] *Ibid*., p. 270.
[649] *Ibid*., p. 275.
[650] *Ibid*., p. 271 et p. 275.
[651] *Ibid*.
[652] *Ibid*.

Pour traduire l'hémistiche « *fī l-šiʿri kafā ʿan ṣidqihi kaḏibuh* », nous avons suivi l'hypothèse de Hachem Foda sur le sens de la notion de *kifāya* et la traduction du verbe « *kafā* », à savoir qu'il faut appréhender le *kāfī* à partir de sa « vertu affranchissante », c'est-à-dire comme *ce qui dispense de* quelque chose *et du manque de* ce quelque chose[653]. À partir de cette hypothèse, on peut lire dans « *yakfī ʿan ṣidqihi kaḏibuh* » que la poésie recourrait au mensonge, mais à un mensonge qui ne se laisse plus cantonner aux limites logiques (dialectiques) du mensonge, mais qui dispenserait de son contraire, qui dispenserait de la vérité (*ṣidq*) et, *en* dispensant, ne cesserait de *la* dispenser tout en l'excluant, en somme un mensonge qui dispenserait (de) la vérité. Tel mensonge, qui prétendrait dispenser tout à la fois de preuve et du manque de preuve, devra nécessairement garder quelque chose de la preuve. De sorte que si la première sorte de poésie est celle dont on peut dire « elle dit vrai », « *ṣadaqa* », la poésie « mensongère », qui recourt au *taḫyīl*, est celle dont on ne peut pas dire qu'elle dit vrai, quand bien même elle dirait vrai ; même si la thèse est vraie, elle s'énoncerait d'une manière qu'on ne pourrait qualifier de « vrai » (*ṣidq*), c'est d'ailleurs la première définition qu'il donne du *taḫyīl* :

هو الذي لا يمكن أن يقال إنه صِدقٌ، وإنْ كان ما أثبَتَهُ ثابتٌ وما نفاه منفيّ.

> C'est ce dont on ne peut dire qu'il dit vrai, quand bien même ce qu'il affirme est reconnu pour vrai et ce qu'il nie est communément nié.[654]

Si donc ce mésusage, cet abus (tromperie, illusion, infraction, excès) qu'est le *taḫyīl* constitue une spécificité de la poésie, à la fois rhétorique (puisqu'il s'agit d'un procédé particulier) et éthique (puisqu'il s'agit d'un procédé blâmable, sauf en poésie), n'est-ce pas qu'il doit dire quelque chose de ce qu'est la poésie pour qu'on puisse la définir comme ce discours où il y a lieu, pour le poète, de mentir, c'est-à-dire où il y a lieu d'affirmer ce qu'il n'y a pas lieu d'affirmer ?

Nous allons donc chercher dans un premier temps à donner une définition rigoureuse du *taḫyīl* chez Ǧurǧānī en montrant qu'il ne s'agit pas d'une figure mais d'un procédé syllogistique (plus précisément, un lieu, le lieu de l'abus), avant d'en tirer quelques conséquences pour éclairer le statut éthico-rhétorique d'une poésie où il est d'usage d'abuser.

---

[653] Hachem Foda, « L'Exclu de l'islam », in *Cliniques méditerranéennes* n°73, Marseille, éditions Erès, 2006, p. 130-151.
[654] *Asrār*, *op. cit.*, p. 267.

Le *taḫyīl* : lieu de l'abus

En quoi peut-on donc définir le *taḫyīl* chez Ǧurǧānī comme lieu de l'abus ? Comme nous l'avons dit, pour Ǧurǧānī le *taḫyīl* consiste d'abord en un faux syllogisme (*qiyāsu taḫyīlin wa-īhām*[655]) ; il s'agit de prendre prétexte que deux choses partagent un attribut pour dire de l'une ce qui est vrai de l'autre[656] quand ce n'est pas le cas : si A est *x* et si B est *x*, au lieu d'en conclure prudemment et rationnellement : alors A est *comme* B *pour ce qui est de x* (*hiya ka-l-šams fī l-ǧamāl wa-l-buʿd*) l'énonciateur « oublie » le « comme » et conclue (« *ʿalā l-taḫyīl wa-l-taḫayyul* »), que A est (*littéralement*) B, « *hiya l-šams* », *afin d'affirmer de A ce qui est vrai de B*, affirmer de la femme ce qui est vrai du soleil, ou inversement. En effet, si l'on disait simplement « *hiya l-šams* », nous n'aurions pas de *taḫyīl*, mais une simple comparaison[657]. Le *taḫyīl* commence là où la comparaison devient raison (*ʿilla*), là où la figure est le prétexte donnant lieu à une affirmation irrationnelle, par exemple :

قلت لأصحابي هي الشمسُ ضوءُها قريبٌ ولكن في تناولها بُعْدُ

« Je dis à mes compagnons : elle est le soleil, sa lumière est proche mais elle est inaccessible pour qui veut l'atteindre » ; la bien-aimée est le soleil (comparaison), c'est pourquoi elle émet de la lumière et est inaccessible (cela est vrai du soleil, et il ne peut l'affirmer de la bien-aimée *qu'à prendre la figure au sens littéral*).

Examinons quelques exemples. Le premier qu'il donne est celui-ci [658] :

لا تُنكري عَطَلَ الكريمِ من الغِنى فالسَّيلُ حَرْبٌ للمَكانِ العالي

Ne fais pas grief au généreux de son manque de richesse
car le torrent ne peut se maintenir sur les hauteurs !

Il ne peut justifier la pauvreté de l'homme généreux par sa hauteur qu'à prendre au sens littéral la « hauteur » du *karīm* et la « liquidité » de l'argent, qu'à feindre d'oublier (*yatanāsā*) que ces prédicats appliqués à ces sujets sont métaphoriques et non littéraux. Autre exemple, dont nous avons déjà parlé, d'un poète qui veut défendre la supériorité de la canitie (*šayb*), de la vieillesse, sur la jeunesse :

وبَياضُ البازيِّ أصدَقُ حُسنًا إن تأمّلتِ من سَواد الغُرابِ

[655] *Ibid*., p. 267.
[656] *Ibid*., p. 270.
[657] Pour Ǧurǧānī, le critère formel par quoi on distingue *tašbīh* (comparaison) et *istiʿāra* (métaphore) n'est pas, comme en français, la présence ou l'absence de l'outil comparatif, mais la présence ou l'absence du comparé (*mušabbah*) : « *hiya* (comparé) *al-šams* (comparant) » est donc bien une comparaison au sens de Ǧurǧānī.
[658] *Ibid*., p. 267.

La blancheur du faucon est vraiment plus belle,
si tu y réfléchis, que la noirceur du corbeau.

Ce qui donne l'impression à l'auditeur (*yuḫayyilu ilā l-sāmiʿ*) que cela fait sens, c'est simplement le fait que noir et blanc sont des attributs partagés par un âge et un oiseau : le blanc est un attribut réel du faucon, mais figuré (métonymique) de la vieillesse ; le noir est un attribut réel du corbeau, mais figuré de la jeunesse. Sur le même thème on trouve :

قالت كَبِرتَ وشِبْتَ قلتُ لها هذا غُبارُ وَقائعِ الدَّهْر

Elle dit : Tu as vieilli et tes cheveux ont blanchi ! Je lui dis :
C'est la poussière des batailles du temps !

Ici, le *taḫyīl* est extrêmement ramassé et tient en une *iḍāfa* : le *šayb* est blanc, la poussière est blanche, donc le *šayb* est (comme) la poussière, sauf qu'il « oublie » le « comme », et pour le faire oublier, il attribue à cette poussière une cause, par annexion de la cause et de la conséquence : les batailles du temps ; comme si le temps livrait réellement des batailles, batailles qui sont réputées, dans l'imagerie poétique, soulever la poussière. Ce que Ǧurǧānī appelle *taʿlīl*, le fait d'attribuer une cause (*ʿilla*) fantastique, irréelle, à une action métaphorique pour justifier qu'on la prenne dans le sens littéral, est un procédé courant du *taḫyīl* ; par exemple dans ces vers :

الريحُ تَحسُـــدُني عليـ ـــــكِ ولم أخَلْها في العِدَا

لَمَّا هَــمَمْــتُ بقُبْلةٍ رَدَّتْ علـى الوجـهِ الرِّدَا

Le vent me jalouse de ton amour pour moi,
je n'aurais jamais imaginé qu'il comptât parmi mes ennemis !
Quand j'ai voulu te donner un baiser,
il a rabattu le voile sur ton visage !

L'action délibérée du vent consistant à rabattre le voile sur le visage de la bien-aimée, ici encore, ne fait sens qu'à prendre la jalousie du vent au sens littéral.

Cependant, Ǧurǧānī dit bien que les procédés du *taḫyīl* sont innombrables[659]. S'il commence par donner des exemples où le ressort du *taḫyīl* tient au *taʿlīl*, à l'attribution d'une cause imaginaire, il donne également des exemples de *taḫyīl* sans *taʿlīl*, sans cause explicite, par exemple dans ces vers d'al-ʿAbbās b. al-Aḥnaf :

هي الشمسُ مَسكَنُها في السماء فعَزِّ الفؤادَ عَزاءً جميلا

[659] *Ibid*., p. 267.

فلن تســـتطيعَ إليها الصـــعودَ ولن تســـتطيعَ إليكَ النزولا

Elle est le soleil, elle habite le ciel,
console donc dès à présent ton coeur,
Car tu ne pourras pas monter jusqu'à elle
ni elle ne pourra descendre jusqu'à toi !

Ici, une assertion vraie vient renforcer la première, fausse, au moment même où elle en fait une assertion fausse : c'est l'affirmation « tu ne pourras monter jusqu'à elle » qui pousse à comprendre littéralement l'affirmation première « elle est le soleil ». Il n'est donc pas nécessaire d'expliciter la cause (*ʿilla*), c'est en fait la conséquence qu'il tire de la comparaison explicite « *hiya l-šams* » qui donne lieu à l'affirmation, conséquence qu'il ne peut tirer qu'à feindre d'oublier qu'il s'agit là d'une comparaison et qu'il ne parle pas d'un réel soleil.

Les exemples vus jusqu'ici appellent plusieurs remarques. Tout d'abord, *maʿnā ʿaqlī* et *maʿnā taḫyīlī* ne s'opposent pas comme le vrai au faux ou le littéral au figuré dans la mesure où le *taḫyīl* consiste en la violation du régime du littéral et du figuré. Pour nous aider à saisir cette première dichotomie, Ǧurǧānī lui en superpose deux autres au cours de sa démonstration : *al-maʿnā l-ʿaqlī* est « *ḥaqīqī* » et *al-maʿnā al-taḫyīlī* est qualifié de « *ġayr ḥaqīqī* »[660]. Que faut-il alors comprendre par « *ḥaqīqa* » ? Est-ce cette même *ḥaqīqa* qui s'oppose au *maǧāz*, comme le littéral au figuré ? Il faudrait nécessairement en conclure que tout *maǧāz* relèverait du *taḫyīl*, ce qui paraît impossible dès lors qu'on a reconnu dans le *taḫyīl* une violation de l'économie du littéral (*ḥaqīqa*) et du figuré (*maǧāz*). Ǧurǧānī insiste bien pour dire que la métaphore ne relève pas du *taḫyīl* (*al-qaṣīda lā tadḫulu fī qabīli l-taḫyīli*)[661], car quand on dit « *aqbala al-asadu ʿāriḍan sayfa-hu* », il ne s'agit pas de parler d'un lion réel, mais d'affirmer une *ressemblance* entre le comparé élidé et le comparant ; en disant « La canitie a enflammé sa tête » (*ištaʿala ra'su-hu šayban*), on ne peut douter qu'il s'agit d'une figure, rien ne permet de douter que le verbe « *ištaʿala* » doit être pris autrement que dans le sens figuré[662], rien ne contrevient à l'économie du littéral et du figuré. Faut-il donc entendre la « *ḥaqīqa* », dans cette division qui oppose le *maʿnā ʿaqlī* au *maʿnā taḫyīlī* comme le *ḥaqīqī* au *ġayr ḥaqīqī* dans un sens plus large, comme le « réaliste » (par opposition au « non-réaliste ») ?

[660] *Ibid*., p. 275.
[661] *Ibid*., p. 273.
[662] *Ibid*. p. 274.

Pour répondre à cette question, il nous faut faire un détour par le problème du sens du *taḫyīl*, posé par une troisième manière d'opposer *ʿaqlī* et *taḫyīlī*. Selon cette troisième formulation de la dichotomie, le *taḫyīl* consiste à *dissimuler la figure* (*iḫfāʾ al-majāz* ou *al-tašbīh*) ; alors que le *maʿnā ʿaqlī* ne cherche pas à dissimuler la figure, mais au contraire la livre comme telle, l'énonce comme figure (*al-ifṣāḥ ʿan al-majāz* ou *al-tašbīh*)[663]. Dissimuler la figure c'est, comme nous l'avons vu, en tirer une cause ou une conséquence en la prenant au sens littéral ; par exemple : « la canitie a enflammé sa tête, si bien que tu te brûleras si tu lui touches le front ». Le *taḫyīl* consiste ici à prendre au sens littéral le terme « enflammé », ce qui fait douter de son statut de *majāz*. Dissimuler la figure, c'est une conséquence inévitable de la violation du régime du littéral et du figuré.

Mais un tel énoncé a-t-il encore du sens ? Un énoncé parlant d'un lion *au lieu de* quelqu'un est métaphorique, mais le sens, pour métaphorique qu'il soit, est réel. Il y a *du sens* à affirmer une ressemblance. Au contraire, le *maʿnā taḫyīlī* est un faux sens, un semblant de sens, l'illusion d'un sens. Si en effet le *maʿnā ʿaqlī* est fondé en raison (*aṣlu-hu fī l-ʿaql, yantasibu ilā l-ʿaql*), il faut en conclure que le *maʿnā taḫyīlī* est fondé dans le *taḫyīl*, dans ce procédé qu'on appelle *taḫyīl* et qui consiste à prendre le figuré au sens littéral. Et qu'est-ce que cela veut dire, sinon que le procédé-*taḫyīl* se confond avec son sens, qu'il est, formellement, un sens sans contenu ? Et si le *maʿnā taḫyīlī* est un sens sans contenu, alors il faut comprendre que la dichotomie *maʿnā ḥaqīqī* et *maʿnā ġayr ḥaqīqī* concernerait, non pas le contenu du *maʿnā*, s'il est vrai ou faux, réaliste ou irréaliste au point de vue de la référence, mais la possibilité de son affirmation.

Pour éclairer ce problème, il faut faire une dernière remarque sur les exemples vus jusqu'ici ; chacun fait fond sur une figure : *tamṯīl*, *tašbīh*, *kināya*, etc… Où est donc le *taḫyīl* dans ces cas, si le *taḫyīl* est ce que nous appelons une figure ? Le critère principal de la figure (trope ou non-trope, qu'elle implique un seul mot ou une tournure) est la substituabilité, la possibilité de lui substituer une expression non-figurée[664]. Quand on dit : « *le lion* est arrivé en brandissant son sabre », rien n'empêche de lui substituer son *murād* : « *l'homme* courageux est arrivé en brandissant son sabre ». Quand on dit : « Le soleil est entré dans la pièce », on peut lui substituer : « la belle femme est entrée dans la pièce ». En revanche, pour le *taḫyīl*, par

[663] *Ibid*., p. 313.
[664] Nous reprenons les critères de Fontanier, à savoir qu'une figure est une expression substituée à une autre expression, qui eût été plus simple et directe, tandis que le trope est le mot ou le syntagme pris dans un autre sens que son sens littéral, voir Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, prés. Gérard Genette, Flammarion, coll. Champs classiques, 1977, p. 64.

exemple : « *hiya al-šamsu ḍaw'u-hā qarībun walākin fī tanāwuli-hā buʿdū* » on ne peut dire : « c'est *une belle femme*, sa lumière est proche mais elle est inaccessible pour qui veut l'atteindre ». Ça n'a plus de sens, l'attribution, le caractère logique de la relation de prédication est compromis : l'affirmation n'est plus affirmable. De même, pour ce *taḫyīl* :

يَصعَدُ حتى يظنَّ الجَهولُ بأنّ له حاجةً في السَّماءِ

On ne peut dire : « Il *est si glorieux* que l'ignorant croit qu'il a dans le ciel quelque affaire à régler », ça n'aurait plus de sens. Et si le *taḫyīl* peut perdre son sens, c'est donc qu'il en a un. De là, on peut tirer deux conséquences capitales : la première, c'est qu'on peut affirmer que le *taḫyīl* comme procédé n'est pas une figure, parce qu'il ne supporte pas la substitution du *majāz* par son *murād*, du signifiant figuré par son signifié littéral. La seconde, c'est que le *taḫyīl*, comme sens « irréel » (*maʿnā taḫyīlī, maʿnā ġayr ḥaqīqī*), a tout de même du sens, puisque dire qu'il ne supporte pas la substitution, c'est dire qu'à être reformulé, *il perd son sens*. Le *taḫyīl* a donc bien un sens, mais qui ne peut être un sens au même titre que le *maʿnā ʿaqlī*, le sens rationnel. Voici donc les deux questions qu'il nous faut régler à ce point de notre exposé : 1) si le *taḫyīl* n'est pas une figure, comment le définir comme procédé rhétorique ? ; 2) si le *taḫyīl* a malgré tout du sens, quel est donc le sens du *taḫyīl* ?

Maintenant que nous sommes assurés que le *taḫyīl* n'est pas une figure, nous pouvons reprendre notre hypothèse soulevée un peu plus haut, à savoir que le sens du *taḫyīl* n'est pas à chercher dans le contenu de l'affirmation, mais dans l'affirmation elle-même et dans ce qui la rend possible. Rappelons-nous qu'il s'agit avant tout d'un procédé syllogistique, un faux syllogisme, permettant une assertion irrationnelle, qui viole la logique, et cette logique qu'il viole est celle du régime du littéral et du figuré.

Le *taḫyīl* n'est donc pas une figure, c'est un lieu. En tant qu'il ne concerne pas tant l'affirmé que l'affirmation (puisqu'il est impossible de substituer le *murād* sans ruiner l'affirmation), en tant qu'il agit sur le sol de l'affirmation, sur sa possibilité même, le *taḫyīl* est un *lieu* (*topos*, *mawḍiʿ*), au sens de la rhétorique aristotélicienne : fondement de la preuve, rapport logique entre des termes, manière d'associer des idées, en vue de trouver des arguments, d'énoncer une proposition qui s'expose à l'infirmation[665]. Pour qu'il y ait « lieu », il faut

[665] Pour une synthèse de la notion aristotélicienne de lieu du discours (topos), voir Laurent Pernot, « Lieu et lieu commun dans la pensée rhétorique antique », in *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, n°3, 1986, p. 258. L'auteur caractérise les trois catégories de lieux chez Aristote : les lieux communs, les lieux spécifiques, et les lieux de la fin du livre II de la *Rhétorique*, qui recoupent souvent ceux étudiés dans les *Topiques* et qui sont « des rapports logiques, sans indication d'aucun contenu, ni général, ni particulier, qui débouchent sur des schémas d'argumentation ».

nécessairement qu'il y ait polémique et argumentation, c'est-à-dire que le cadre de l'énonciation implique que l'énoncé s'expose à l'infirmation. Or c'est précisément le cadre que Ǧurǧānī donne au *taḫyīl*, puisqu'il dit qu'on ne le reproche pas au poète « *fī-mā yubrimu aw yanquḍu min qaḍiyya* », quand il cherche à établir ou réfuter une cause, quand il veut affirmer ou dénier une proposition. Cela ne veut pas dire que Ǧurǧānī fait de la poésie un discours argumentatif ; mais le discours où il y a lieu, pour quelque chose comme le *taḫyīl*, « *qiyās ḫādiʿ* », d'avoir lieu, ne peut manquer d'être déterminé par un trait essentiel de la parole polémique : parole qui s'énonce sous la menace de la réfutation, parole qui se conçoit comme s'exposant à l'infirmation, au *inkār*, qu'il s'agit de conjurer. « *Lā tunkirī* (*ʿaṭala l-karīmi*…) » dit le premier exemple de *taḫyīl* donné par Ǧurǧānī – choisissant de ce fait, encore une fois, un vers dont le propos illustre et double le sien.

Pour identifier le *taḫyīl*, il faut donc prendre en compte deux critères. Le premier critère du *taḫyīl*, c'est le fait de prendre le *figuré (maǧāz* ou *tašbīh)* au sens littéral (*ḥaqīqa*), ce que Ǧurǧānī appelle « *iddiʿā' al-ḥaqīqa fī l-majāz* ». Cela, nous l'avons vu dans tous nos exemples. Ce critère implique le second : comment marquer, comment signifier qu'on prend le *majāz* au sens littéral ? En en tirant une cause ou une conséquence au sens littéral, qui vient confirmer l'attribution du prédicat, pour le soustraire à l'infirmation. En somme, voici la définition que Ǧurǧānī nous semble donner du *taḫyīl* :

التخييل هو ادّعاء الحقيقة في المجاز (أو التشبيه) في إبرام قضية أو نقضها

Le *taḫyīl* consiste à prendre le figuré pour le littéral, *en vue de confirmer ou d'infirmer une proposition*.

Si nous reprenons nos exemples, nous verrons que la plupart d'entre eux contiennent la marque de ce cadre polémique de l'affirmation :

لا تُنكري عَطَلَ الكريمِ من الغِنى فالسَّيلُ حَرْبٌ للمَكانِ العالي

Ne fais pas grief au généreux de son manque de richesse
car le torrent ne peut se maintenir sur les hauteurs !

وبَياضُ البازيِّ أصدَقُ حُسنًا إن تأمّلتِ من سَواد الغُرابِ

La blancheur du faucon est vraiment plus belle,
si tu y réfléchis, que la noirceur du corbeau

قالت كَبِرتَ وشِـــبْتَ قلتُ لها هــذا غُبــارُ وَقــائعِ الــدَّهْرِ

Elle dit : Tu as vieilli et tes cheveux ont blanchi ! Je lui dis :
C'est la poussière des batailles du temps !

الريحُ تَحسُـــــدُني عليـ ـــــكِ ولم أخَلْها في العِدَا

لَمَّا هَـــــمَمْـــــتُ بقُبْلةٍ رَدَّتْ علـى الـوجـهِ الـرِّدَا

Le vent est jaloux de moi à ton sujet,
je n'aurais jamais imaginé qu'il comptât parmi mes ennemis !
Quand j'ai voulu te donner un baiser,
il a rabattu le voile sur ton visage !

Tous ces exemples laissent entendre que ce qu'ils affirment peut donner lieu à infirmation. L'affirmation que permet le *taḫyīl* vient renforcer l'attribution du prédicat au sujet à la manière de la preuve, par implication : « je n'aurais jamais pensé que le vent pût être capable de jalousie, mais voilà la *preuve* : quand j'ai voulu t'embrasser, il a rabattu le voile sur ton visage ! ». Pourtant, nous avons vu des exemples où cette dimension polémique n'avait pas l'air d'être marquée, par exemple :

فقلتُ لأصحابي هي الشمسُ ضَوءُها قريبٌ ولكن في تناولها بُعْدُ

Pour comprendre en quoi ce type de *taḫyīl* relèverait toujours d'un supposé cadre polémique, s'énoncerait encore contre une possible réfutation, ou plutôt sous la menace de la réfutation, il faut maintenant nous saisir de la deuxième question soulevée un peu plus haut : quel est le sens du *taḫyīl* ?

Dans ce vers précisément, nous avons vu qu'il n'est pas possible de substituer au soleil son *murād* et dire : « C'est une *belle femme*, sa lumière est proche mais elle est inaccessible » ; c'est donc que le *taḫyīl* a encore un sens, mais dans la mesure où le sens du *taḫyīl*, comme nous l'avons vu, se confond avec son procédé, il s'agit d'un sens sans contenu. Du sens sacrifié, il reste une possibilité d'affirmer, une force, une possibilité insensée du sens, dans laquelle tient tout entier le sens du *taḫyīl*, qui consiste à renforcer l'attribution du prédicat à son sujet. Cela est manifeste si on prend un exemple où l'affirmation bâtie sur le *taḫyīl* ne renvoie à rien dans la référence :

يَصعَدُ حتى يظنَّ الجَهولُ بأنّ له حاجةً في السَّماءِ

Il s'élève si haut que l'ignorant croit

qu'il a dans le ciel quelque affaire à régler

Que veut dire ici l'affirmation bâtie sur « *yaṣ ʿadu* » : « au point que l'ignorant croit qu'il a dans le ciel quelque affaire à régler », sinon que la personne dont on parle, le *mamdūḥ*, est *réellement* élevé ? Telle affirmation ne cherche rien d'autre qu'à prouver qu'il faut entendre le *majāz* au sens littéral, elle ne sert à rien d'autre qu'à confirmer, comme une preuve, l'attribution de *yaṣ ʿadu* au *mamdūḥ*, à renforcer cette attribution en dépassant les limites de la logique. Sa gloire est telle que sa hauteur est la hauteur même, telle qu'elle ne supporte plus la comparaison avec la hauteur, mais qu'elle s'identifie au motif de la comparaison ; sa gloire n'est plus un genre de hauteur, semblable à la hauteur, mais *la hauteur même*. Nous sommes ici au cœur de l'infraction logique, du « mensonge » dont il était question au début, de l'excès, de la *mubālaġa fī l-iṯbāt* que constitue la violation du régime du littéral et du figuré. Cette violation se rapporte toujours, en somme, à un procédé que Ǧurǧānī avait décrit peu avant d'aborder la question du *taḫyīl* : le fait d'inverser *aṣl* et *far ʿ*, la souche et la branche, le genre et l'espèce de la figure[666]. À cette occasion, déjà, il employait le terme de *taḫyīl*. Dans l'exemple :

وبدا الصباحُ كأنّ غُرَّتَهُ وَجْهُ الخليفةِ حين يُمتدَحُ

Le matin parut et l'on eût dit que sa première lueur
était pareille au visage du calife quand il est couvert de louanges !

La *ġurra* signifie littéralement la première lueur de l'aube, et au figuré la tâche blanche au front des chevaux, ou le visage resplendissant. Ici, le poète a inversé le modèle et l'imitation, ce qui sert habituellement de modèle (*aṣl*) et ce qui est habituellement décrit d'après lui (*far ʿ*) : c'est la première lueur de l'aube (*ġurra*) qui sert habituellement de comparaison à la beauté du visage ou à la noblesse des traits. Il ne peut inverser le comparant et le comparé habituels qu'à voir dans le visage du calife la référence réelle et littérale de la *ġurra*, qu'à faire du visage une *ġurra* plus véritable que la *ġurra* littérale. C'est peut-être plus évident encore dans cet exemple :

وأرضٍ كأخلاق الكريم قطعتُها (…)

J'ai quelquefois traversé une terre pareille au caractère de l'homme généreux (…)

Ici, l'attribut sous-entendu est la largesse ou l'étroitesse (*al-saʿa wa-l-ḍīq*) par lesquelles on décrit habituellement le caractère (*aḫlāq*) pour signifier la générosité ou l'avarice, la noblesse ou la bassesse. Ici encore, le poète fait de la référence littérale et concrète de la comparaison, la terre large, une simple espèce de cette largeur plus essentielle, plus véritable, qu'est le caractère

[666] *Asrār*, *op. cit.*, p. 223-237.

de l'homme généreux. Il ne peut affirmer telle chose qu'à prendre les *aḫlāq* du généreux pour la référence littérale de l'attribut visé (la largeur, *al-saʿa*).

Ǧurǧānī clôt son premier chapitre sur le *taḫyīl* sur le cas de ce vers de Farazdaq où le poète fait l'éloge de la générosité de son père :

أبي أحمدُ الغَيثَين صعصعةُ الذي متى تُخلِفِ الجَوزاءُ والدلوُ يُمطِرِ

Mon père Ṣaʿṣaʿa est la plus noble des deux averses

quand les Gémeaux et le Verseau font défaut, il fait pleuvoir.

Ǧurǧānī relève que le *taḫyīl* consiste ici en ce qu'il appelle « *ʿaqd al-taṯniya* », le nœud du duel[667] ; en disant « mon père est la plus noble des deux averses », non seulement le poète fait comme si son père était une averse réelle et que c'était là une chose acquise, mais il prétend qu'il vaut mieux que la pluie même, puisqu'il est une pluie qui se poursuit quand cesse la pluie du ciel. C'est une pluie qui ne fait jamais défaut. L'attribution hyperbolique que permet le *taḫyīl* consiste ici, encore une fois, à prendre le *majāz* au sens littéral afin que le *mamdūḥ* ne soit plus simplement un semblant de pluie, semblable à la pluie pour ce qui est de la générosité, mais la pluie même, afin qu'il incarne la générosité davantage que le modèle même de la générosité, qu'il soit une pluie plus véritable que la pluie. L'affirmation selon laquelle il pleut quand la pluie ne tombe pas fonctionne encore une fois comme la preuve qu'il est « la meilleure des deux pluies » ; la force du *taḫyīl* ici réside en ceci que l'attribution de la générosité à son père, l'incarnation de la générosité qu'est son père, échappe doublement à l'infirmation : la preuve ne vient pas confirmer qu'il est une pluie, mais qu'il est la meilleure des deux.

C'est en ce sens qu'on peut affirmer que Ǧurǧānī fait du *taḫyīl* le lieu de l'abus. Abus d'abord parce que son sens est *illusoire*, qu'il consiste en un *ḫidāʿ al-ʿaql*[668] ; mais abus surtout parce qu'il *excède* les limites de la logique en vue d'affirmer hyperboliquement, infiniment, l'attribution d'un prédicat, une relation de prédication. Abus, parce que violation du régime du littéral et du figuré, en vue d'exagérer, d'abuser. Dans le *taḫyīl*, le poète fait le sacrifice de l'affirmé (*muṯbat*) en vue d'affirmer un *iṯbāt* hyperbolique, *li-yubāliġa fī l-iṯbāt*. En d'autres termes, le poète sacrifie le contenu de l'affirmation, l'argument, pour n'en conserver que la force, l'affirmation indéniable, qui n'est indéniable qu'à la condition du sacrifice du *muṯbat*, et avec lui d'une affirmation finie, logique et mesurée.

[667] *Ibid*., p. 314-317.
[668] *Ibid*., p. 276.

C'est là, en tant qu'affirmation hyperbolique à la condition du sacrifice de l'affirmé ou du contenu de l'affirmation (*mubālaġa fī-l-iṯbāt dūna l-muṯbat*), que le *taḫyīl* dit sans doute quelque chose de décisif de la poésie arabe classique en général et de sa rhétorique. Pour le comprendre, il faut partir de l'analyse que fait Hachem Foda, dans *L'hyperbole et la concession*, de l'économie du discours figuré chez Ǧurǧānī[669], analyse dans les environs de laquelle nous avons déjà été entraînés. Il démontre que pour Ǧurǧānī la *mubālaġa* est le critère de la *balāġa* ; la *balāġa* d'un énoncé tient à la *mubālaġa*, à un surplus, assuré en particulier par l'emploi du discours figuré. Or ce surplus que le figuré assure n'est pas un surplus de sens affirmé mais de force affirmative : il a trait à *l'affirmabilité* de l'assertion. Dire « j'ai vu un lion » au lieu de « j'ai vu un homme courageux » rend l'attribution du prédicat « courageux » plus nécessaire du fait qu'il le tait tout en le signifiant : tout se passe comme si le *murād* n'était pas énoncé par l'énonciateur, mais par l'auditeur. Hachem Foda montre en effet que pour Ǧurǧānī, la force du *majāz* tient à la logique de l'implication, de la *kināya*, qui « cache » le *murād* au moment où il le signifie : ce qu'on veut dire n'est pas dit, la figure fonctionne comme la « *preuve muette* » à partir de laquelle l'auditeur se charge du *murād*.

Si donc pour Ǧurǧānī, comme le dit Hachem Foda, « c'est à devenir *kināya* que le *taqrīr* atteint la *balāġa* »[670], c'est à être sacrifiée que l'affirmation peut être infiniment affirmée, on comprend mieux pourquoi Ǧurǧānī parle du *taḫyīl* comme d'un degré suprême de *mubālaġa* (*al-tanāhī fī l-mubālaġa*) : dans le *taḫyīl*, c'est le *majāz*, la « preuve muette », qui se voit lui-même dissimulé. Le *maknī* devient lui-même *maknī ʿan-hu*, ce qui étire à l'extrême la logique de l'implication. C'est précisément ce que dit Ǧurǧānī à propos de ce vers notamment :

إنّ السحابَ لَتستحيي إذا نظرتْ إلى نَدَاكَ فقاسته بما فيها

Les nuages ont honte quand ils voient

ta générosité et la comparent à la leur[671]

La comparaison « tes bienfaits sont aussi profitables que la pluie (*nadā*) des nuages » est la raison, le pré-texte, qui précède l'énoncé « abusif » (*taḫyīlī*), et lui donne lieu, lui permet de s'énoncer. « Cela, dit Ǧurǧānī, est en principe (*fī aṣli-hi*), dans son sens réel et véritable, une comparaison (*tašbīh*), sauf que le poète te l'a cachée (*walākin kanā la-ka ʿan-hu*) », ou : « te l'a fait saisir par implication (*kināya*) »[672].

---

[669] Hachem Foda, *L'hyperbole et la concession : rhétorique de la poésie arabe classique*, thèse d'habilitation, Inalco, Paris, 2017, chapitre IX « Le *maǧāz* comme preuve muette (*bayyina*) au cœur du discours (*bayān*) » – à paraître.
[670] *Ibid*.
[671] *Asrār*, *op. cit*., p. 341.
[672] *Ibid*., p. 342.

En vérité, le *maǧāz* n'est preuve du *murād* que tant qu'il reste *maǧāz*, c'est-à-dire *murād* tu, « preuve muette », pour reprendre les termes de Hachem Foda. Or, dans la mesure où le *taḫyīl* consiste à dissimuler le *maǧāz*, et donc à dissimuler la dissimulation du *murād*, il fait croire qu'il n'y a aucune dissimulation du *murād* ; pour ce faire, il réanime ce qui dans le *maǧāz* était tu pour pouvoir être *maǧāz* : le sens littéral, la *ḥaqīqa*. Pour que le lion, dans l'énoncé « le lion a chargé en brandissant son sabre », fasse preuve, fonctionne comme indice d'un signifié implicite, il faut qu'on comprenne qu'on ne peut le prendre au sens littéral, en affirmant du lion ce qu'on ne peut affirmer littéralement du lion (brandir un sabre). Il faut que le lion littéral soit tu en tant que tel au moment où il est dit, que le signifié littéral soit éteint dans son signifiant conventionnel pour qu'il puisse remplir la fonction de preuve. En conséquence, dans la mesure où le *taḫyīl* prend le *maǧāz* au sens littéral, on peut dire qu'il rend la parole à la « preuve muette » en lui prêtant un sens explicite, dissimulant le signe de l'implicite dans un semblant d'explicite. Le poète ne peut affirmer « *salabna l-ẓibā'a l-ʿuyūna* », « elles ont volé leurs yeux aux gazelles », qu'à partir de la métaphore « elles ont des yeux de gazelle », tout en prétendant qu'il ne s'agit pas là d'une métaphore. La preuve en est que les femmes ont pu les dérober, se les approprier, littéralement. L'indice que le *maǧāz* doit être pris au sens littéral est l'affirmation qui prend appui sur son sens littéral ; telle affirmation constitue une preuve fallacieuse, une preuve qui n'en est pas une dans la mesure précisément où elle n'est pas muette mais se donne pour littérale et explicite, coïncidant avec son *murād*, obscurcissant la signification par là même où elle prétend l'éclairer. C'est cette affirmation (ici, « *saraqna* ») qui force à entendre le sens littéral par-dessus le *maǧāz*. Or ce semblant d'explicite est encore au service d'un implicite. Il ne s'agit plus seulement d'affirmer implicitement qu'elles ont « des yeux semblables à des yeux de gazelle », mais d'affirmer une *hyperbole inaffirmable* « des yeux plus beaux que des yeux de gazelle », qui ne sont plus d'une espèce (*farʿ*) de beauté dont les yeux de gazelle sont le modèle (*aṣl*), mais qui rivalisent avec l'archétype hyperbolique des beaux yeux, qui méritent davantage ce statut archétypal hyperbolique. Telle affirmation hyperbolique, qui s'énonce partout où le poète prétend inverser *aṣl* et *farʿ*, comparant archétypal et comparé particulier, n'est pas « inaffirmable » parce qu'elle ne serait pas « vraie », – comment pourrait-on objectivement juger de la beauté des yeux ? – mais parce qu'elle prétend attribuer, à un sujet fini, un prédicat infini. En ce sens, le *taḫyīl* fait semblant de ne pas voir que les yeux de gazelle ne sont que le symbole d'un degré hyperbolique de beauté, d'une infinie beauté des yeux, et en aucun cas d'un certain degré de beauté qui serait quantitativement supérieur à toutes les autres paires de beaux yeux. Les yeux de gazelle ne sont que le signe conventionnel d'une beauté archétypale, donc infinie, et non le lieu naturel, fini, déterminable et littéral de cette beauté

infinie. Les yeux des gazelles, comme *maǧāz*, ne peuvent être le signe d'une beauté idéale, indéterminable et infinie, qu'à ne plus être de véritables yeux de gazelle – ils doivent être sacrifiés comme *muṯbat* pour valoir comme *iṯbāt*. Feindre d'ignorer le *maǧāz*, c'est donc faire semblant de croire que les yeux des gazelles (ou la pluie, ou le soleil, ou la hauteur) sont le lieu empirique et déterminable d'une qualité idéale et infinie, ce qui les rend commensurables à un autre être déterminé (c'est à partir du moment où ces yeux ont une réalité pour les femmes qu'elles peuvent les voler), et c'est ce qui donnera l'illusion que l'on peut attribuer, à un sujet fini, un prédicat infini, ce qui est l'inaffirmable même.

Si donc le *taḫyīl* consiste à dissimuler le *maǧaz,* cela ne veut pas dire annuler le *maǧāz*, faire croire qu'on n'a pas affaire à un *maǧāz*, ou que le *maǧāz* ne serait pas un *maǧāz* mais une *ḥaqīqa*. S'il ne s'agissait que d'annuler le *maǧāz*, il suffirait de ne pas l'employer et de s'en tenir à un discours strictement littéral. Dissimuler le *maǧāz*, c'est faire croire que, dans le *maǧaz*, quelque chose de la *ḥaqīqa* subsiste. C'est sacrifier tout ce qui fonde rationnellement l'affirmation : d'abord la *ḥaqīqa* dans le *maǧāz*, c'est-à-dire le fait que la pluie ne doit pas être affirmée (*muṯbat*) en tant que pluie véritable pour pouvoir être l'affirmation (*iṯbāt*) de la générosité ; ensuite le *maǧāz* dans le *taḫyīl*, soit le fait que le rapport entre la pluie et la générosité est figuré, c'est-à-dire que la pluie et la générosité sont, en tant que telles, deux choses radicalement hétérogènes. Quel rapport y a-t-il, littéralement, entre la pluie et la générosité ? Aucun. Dès lors, il n'y a plus aucun rapport, ni *ḥaqīqī*, ni *maǧāzī*, entre l'énoncé et le *murād* : le *taḫyīl* s'énonce comme une affirmation pure. Il n'y a plus aucun rapport rationnel entre l'énoncé « les nuages sont jaloux de sa pluie quand ils la comparent à la leur » et le *murād* : « il est généreux » ; aucun rapport autre qu'illusoire et abusif, et pourtant nécessaire. Dans le *taḫyīl*, c'est donc une certaine affirmabilité qui est sacrifiée au profit d'une autre : une force affirmative rationnelle et par là finie (le *maǧāz*) est sacrifiée au profit d'une autre, une force affirmative infinie, précisément parce qu'elle s'affranchit de la détermination de la rationalité. En d'autres termes, le *taḫyīl* infinitise le *maǧāz* en le sacrifiant comme *iṯbāt* fini.

Ce qui semble donc faire l'intérêt de Ǧurǧānī pour le *taḫyīl*, c'est qu'il s'agit d'une notion permettant d'interroger la possibilité même du *iṯbāt*, qui l'intéresse à double titre : d'abord en tant que concept central de l'analyse du *maǧāz*, dans la dernière partie des *Asrār*, où Ǧurǧānī fait du discours figuré un phénomène touchant à l'affirmation, à la force ou à la nécessité de l'affirmation, plutôt qu'à l'affirmé. Ensuite, parce que la question de l'affirmation et de l'affirmabilité est étroitement liée à la question de la *sariqa* et de l'éloquence. En un sens, le *maʿnā ʿaqlī*, l'idée rationnelle, universelle – par définition inappropriable –, est toujours déjà

affirmée. Elle n'a, à la limite, aucun besoin de quelqu'un en particulier qui l'affirme puisque, fondée en raison, elle est « en germe dans toutes les langues ». Affirmable partout, elle n'a aucun besoin d'un affirmateur qui rende son affirmation possible. La seule chose qui nécessiterait une affirmation serait donc ce qui n'est *muṯbat* nulle part. Seul l'inaffirmable nécessite, pour être affirmé, un affirmateur qui soit capable de fonder son affirmabilité, c'est-à-dire de l'inventer. En un sens, une affirmation pure ne peut s'exercer que sur l'inaffirmable, et donc le faux et le douteux, lieu même de la poésie. C'est là que se manifeste la force du poète, l'éloquence comme force affirmative, excès d'*iṯbāt* et non de *muṯbat*.

Conclusion

Nous avons vu que la difficulté à cerner la notion de *maʿnā* dans les *Asrār*, et en particulier dans le premier chapitre consacré à la *sariqa*, où est introduite la dichotomie *ʿaqlī* / *taḫyīlī*, tenait surtout au fait que le terme de *maʿnā* rassemble ce que la critique aujourd'hui distingue : sens d'un mot ou d'un énoncé particulier, idée abstraite (pur *maʿnā*), motif ou thème. Cela impliquait de ne pas toujours traduire le terme de *maʿnā* de la même façon en français, à différents moments du développement, pourvu qu'on rende compte de cette nécessité. Et si nous avons insisté pour dire qu'il fallait comprendre la dichotomie générale « *maʿnā ʿaqlī* / *maʿnā taḫyīlī* » (sens rationnel / sens illusoire) comme s'appliquant au sens de l'énoncé, c'est d'abord que Ǧurǧānī appuie toute son analyse sur la structure des significations des énoncés particuliers (usage explicite / implicite de la figure ; affirmation logique / affirmation abusive) ; c'est ensuite que, si l'on tenait à prendre le *maʿnā ʿaqlī* directement dans le sens d'idée abstraite, on se retrouverait avec une dichotomie dissymétrique, car s'il est vrai que tout sens rationnel suppose une « idée » abstraite qui est le sens particulier en tant qu'il est reformulable et thématisable, en revanche on ne peut parler de sens « illusoire » qu'au niveau de l'énoncé particulier. Il est bien possible de rapporter le *maʿnā taḫyīlī* à une idée abstraite, mais celle-ci se réduit à une pure affirmation, une relation de prédication rendue d'autant plus nécessaire qu'elle est tue en tant que telle (Untel est glorieux ; Unetelle est belle…) au sein même de l'énoncé. C'est d'ailleurs à la seule condition de comprendre que le « *maʿnā* » n'est « *taḫyīlī* » qu'au niveau du sens de l'énoncé particulier qu'on peut comprendre la première définition que Ǧurǧānī donne du *taḫyīl* : « ce dont on ne peut dire qu'il dit vrai, quand bien même on tiendrait pour vrai ce qu'il cherche à affirmer ». Le rapport du sens rationnel d'un énoncé à l'idée abstraite dont il n'est qu'une réalisation particulière et contingente, c'est la possibilité de la reformulation. Le rapport du sens illusoire d'un énoncé à l'idée abstraite qu'il exprime ne peut

être celui d'une reformulation : sens inséparable de sa formulation, on ne peut reformuler le *taḫyīl* qu'à ruiner le *taḫyīl* ou répéter le *taḫyīl*. Pour reformuler l'affirmation : « Il s'élève si haut que l'ignorant croit qu'il a dans le ciel quelque affaire à régler », on doit nécessairement répéter une affirmation qui prendrait appui sur l'élévation figurée prise au sens littéral. C'est en tant que le *maʿnā taḫyīlī* est fondé et n'a de sens que dans le *taḫyīl,* en tant qu'il était donc inaffirmable avant le *taḫyīl*, qu'il constitue l'appropriation par excellence d'un *maʿnā*. Infraction éthico-rhétorique, il donne lieu à cette infraction éthico-poétique qu'est le plagiat, ou *sariqa*.

En faisant du *taḫyīl* le propre de la poésie, ce qui s'énoncera toujours comme un mésusage éthico-rhétorique et qui, à se produire en-dehors de la poésie, se produira toujours comme un fait irréductiblement poétique du langage, Ǧurǧānī nous livre peut-être à la fois le principe d'une affinité essentielle et celui d'une distinction radicale entre ce que nous appelons poésie et ce qui reçoit, dans la littérature arabe classique, le nom de *šiʿr*.

Pourquoi le *taḫyīl*, en poésie, n'est-il pas blâmable ? à quoi tient cette spécificité éthico-rhétorique de la poésie et que dit-elle de la poésie en général ? Pour Ǧurǧānī, si le *taḫyīl* est permis au poète, il s'agit d'abord d'une question de *convention* : on ne demande pas au poète de produire des preuves de ce qu'il avance et, dit-il, « même, on lui concède ses postulats fallacieux, par exemple en lui concédant que la canitie n'est dépréciée que pour sa blancheur et *en feignant d'oublier* tous les maux de la vieillesse qu'elle implique ».

Mais si la poésie appelle *par convention* le « feint oubli », c'est-à-dire le suspens du jugement logique à la faveur duquel on permet au poète de recourir à cet abus qu'est le *taḫyīl*, si elle implique par convention le suspens de l'incrédulité et du *takḏīb*, cela signifie-t-il que la force d'un vers ne tiendrait qu'à la bienveillance de l'auditoire ? qu'un vers n'aurait d'effet que dans la mesure où l'auditeur en accepte l'effet ? Cela paraît difficile à croire. La question reste donc de savoir quel sens donner à ce feint oubli sans lequel on ne prêterait pas l'oreille aux poètes. D'abord, si tout énoncé poétique s'avance comme s'il s'exposait à l'infirmation, cela tient sans doute à ce que par principe la poésie est ce discours supposé étranger au *ṣidq*. Quel autre discours qu'un discours suspecté par principe de mentir nécessiterait telle débauche de procédés visant à soustraire l'affirmé à l'affirmation, à fonder l'affirmation, à assurer le *taqrīr*, l'affirmabilité de l'affirmé ?

De plus, dire que la poésie suppose par convention le suspens du jugement logique, de l'incrédulité et du *takḏīb* ne signifie pas qu'elle suppose le *taṣdīq*. Nous avons dit au début de notre introduction que dans la langue même le terme de *taḫyīl* pouvait s'appliquer, dans le cadre de l'énonciation, aussi bien à l'énonciateur qu'au récepteur. La situation typique du *taḫyīl* est

celle du Bédouin qui cherche à déchiffrer dans les nuages les signes de la pluie ; d'une part, le nuage donne l'impression au Bédouin d'une pluie prochaine, et d'autre part le Bédouin a l'impression que la pluie ne tardera pas à tomber (tuḫayyilu *al-saḥābatu ilā al-aʿrābī anna-hā māṭira, wa-huwa* yuḫayyilu *fī-hā l-maṭar*). Le *taḫyīl*, il ne faut pas l'oublier, dans son nom même, suppose une temporalité particulière : il est un suspens, destiné à être dissipé. Soit il pleuvra, et la pluie confirmera (*yuṣaddiqu*) l'impression qu'il aura donnée, soit il ne pleuvra pas, et le défaut de pluie infirmera (*yukaḏḏibu*) cette impression. Le *taḫyīl* est, fondamentalement, une incertitude et un espoir, qui ne sont pas destinés à durer : « Dès lors que la pluie tombe, dit Ibn Manẓūr, on ne peut plus parler de *taḫayyul* » (*iḏā waqaʿa l-maṭar, ḏahaba ismu l-taḫayyul*)[673].

Or c'est bien à la faveur de l'interprétation, du retour du regard, de la réflexion, que Ǧurǧānī peut découvrir le *taḫyīl* et ses procédés. Il faut nécessairement en conclure qu'il y a un moment propre du *taḫyīl*, un premier moment où l'illusion n'est pas encore découverte comme telle, moment dans lequel réside tout l'enjeu de son effet. Il faut qu'il se présente d'abord avec la force d'un argument, avant de se révéler vide d'argument. Une poésie qui accueille le *taḫyīl* comme ce qui la détermine en propre ne peut qu'être une poésie qui vise au *taqrīr*, c'est-à-dire à emporter l'*iqrār* au moment où elle s'énonce ; c'est une poésie qui s'adresse essentiellement à l'auditeur, non à la contemplation – puisque la réflexion, le retour du regard, en faisant apparaître le *taḫyīl* comme tel, ruine le *taḫyīl* comme effet. C'est sans doute aussi l'une des conséquences qu'on peut tirer du fait que ses genres se définissent par des finalités (*aġrāḍ*), et non par des critères formels. La réflexion, la contemplation, le retour du regard, annule le *taḫyīl* comme promesse de l'art (*ṣanʿa*), et le sauve comme prouesse de l'art. Cette promesse de l'art, qui constitue peut-être l'affinité essentielle entre ce que nous appelons poésie et ce qui reçoit, dans la littérature arabe classique, le nom de *šiʿr*, c'est ce que Maurice Blanchot appelle « ce fait ou cette illusion que le langage a une réalité essentielle, une mission fondamentale : fonder les choses par et dans la parole »[674]. Cette illusion est la condition de possibilité d'une signification poétique comme signification inséparable des mots, qui rend leur importance aux mots, qui ne peut être comprise en-dehors d'eux, s'opposant à une signification rationnelle comme signification détachable des mots, ôtant toute importance aux mots, assurant l'intelligibilité de l'énoncé avant l'énoncé et comme hors de l'énoncé[675]. C'est en vertu de cette promesse de l'art, promesse de fonder quelque chose par et dans la parole, que les gens prêtent

[673] Ibn Manẓūr, *Lisān al-ʿArab*, entrée [*ḥā', yā', lām*].
[674] Maurice Blanchot, *Faux pas*, Gallimard, Paris, 1943, p. 129.
[675] *Ibid*.

l'oreille aux poètes. L'exemple des Banū Anf al-Nāqa est en cela manifeste ; le poète al-Ḥuṭay'a, dans un épisode célèbre, transforme leur nom ridicule, pour lequel ils étaient moqués, en motif de fierté et titre de gloire, à l'occasion d'un *taḫyīl* précisément :

قومٌ هُم الأنفُ والأذنابُ غيرُهُمُ ومَن يسوّي بأنفِ الناقة الذَنَبَا

Ces gens sont le nez mais les autres sont la queue ;

qui donc peut croire que la queue et le nez de la chamelle sont au même niveau ?

Enfin, il faut dire un mot du fait que les rhétoriciens français, et en particulier Pierre Fontanier, ont identifié ce que l'on nomme ici *taḫyīl* comme une catégorie particulière de tropes, les syllepses[676]. La syllepse est définie comme le fait de prendre un terme tout-à-la-fois dans le sens figuré et dans le sens littéral. En déterminant le *taḫyīl* comme trope et figure, Fontanier est contraint de l'appeler « trope mixte », ce qui est une façon de reconnaître que la syllepse échappe en quelque manière à la catégorie du trope, puisqu'elle implique son contraire. Il est remarquable de voir le premier exemple de syllepse de métaphore qualifié d'« exagération » et d'« abus » :

> Racine fait dire à Pyrrhus, dans *Andromaque* :
>
> *Je souffre tous les maux que j'ai faits devant Troie (…)*
>
> Ce n'est là, il faut en convenir, qu'une exagération ridicule et, comme le dit Laharpe, qu'un froid abus d'esprit ; car, comme l'observe ce fameux critique, quel rapport peut-il y avoir entre les maux que l'amour fait souffrir à Pyrrhus, et les maux que Pyrrhus a faits devant Troie ?

On trouvera également d'autres exemples de « *taḫyīl* », encore qu'ils ne soient pas identifiés comme syllepses, dans le chapitre consacré précisément aux « abus des tropes », notamment dans la section des abus de la métaphore.

De toute évidence, Ǧurǧānī et Fontanier ont tous deux identifié le phénomène appelé *taḫyīl*, mais pourquoi l'un le détermine comme trope, et l'autre comme lieu ? Pourquoi l'un y voit le fait de prendre le terme « tout-à-la-fois » au littéral et au figuré, tandis que l'autre y voit le fait de prendre le terme figuré au propre ? Pourquoi l'un y voit souvent une « exagération ridicule » et l'autre une exagération éloquente ? Pouvoir répondre à ces questions, ce serait pouvoir dire toutes les spécificités qui, au fond, séparent radicalement une rhétorique de la « justesse » au service du sentiment esthétique et qui tire ses exemples de vers du théâtre, et

[676] Pierre Fontanier, *op. cit.*, p. 108.

une rhétorique de l'hyperbole au service de l'éloquence et de l'affirmation, et qui tire ses exemples des poèmes de ceux qui « disent ce qu'ils ne font pas »[677].

[677] Cor 26 (al-Šuʿarā'), 226.

II
Une sentence aveugle

La *munāfara* (dispute pour la gloire) entre ʿĀmir ibn al-Ṭufayl et ʿAlqama ibn ʿUlāṯa, telle que la rapporte le *Livre des chansons* d'Abū l-Farağ al-Iṣfahānī, offre une singulière illustration du rapport qu'entretient la poésie au jugement et à l'arbitraire.

Cette *munāfara* préislamique oppose deux seigneurs issus de la même tribu des Banū ʿĀmir ibn Ṣaʿṣaʿa[678], et du même clan, les Ğaʿfar ibn Kilāb : ʿAlqama, chef de la branche aînée des Ğaʿfar, et ʿĀmir, chef de la branche cadette[679]. Chacun d'eux revendique la supériorité sur son rival en faisant valoir ses vertus, ses titres de gloire et sa généalogie. Incapables de se départager par la joute verbale, ils demandent à Harim ibn Quṭba de trancher, mais le juge (ou l'arbitre, *ḥakam*) refuse de déclarer l'un supérieur à l'autre, et c'est finalement le poète al-Aʿšā qui les départagera en faisant l'éloge de ʿĀmir et la satire de ʿAlqama. C'est cette substitution du poète au juge ou à l'arbitre qui nous retiendra dans cet épisode : un poète a rendu un jugement là où le juge refusait de juger. En déclarant l'un des deux rivaux supérieur à l'autre (*faḍḍala-hu, naffara-hu ʿalā l-āḫar*), un poète a tranché là où le juge renonçait à trancher. La question dont nous partirons est donc la suivante : que doit être la poésie, et le *hijā'* en particulier, pour pouvoir trancher là où les juges ont refusé de trancher ?

A partir de l'examen de la notice de la *munāfara*, qui confronte l'impatience des poètes à la réserve des juges, nous montrerons en quoi la poésie peut se déterminer comme sentence aveugle, sentence injuste, dont l'injustice assure l'affirmabilité.

---

[678] Importante confédération de tribus établie au centre-ouest de l'Arabie. Werner Caskel, « Banū ʿĀmir b. Ṣaʿṣaʿa », *EI²*.
[679] *Ibid*.

1. Description de la *munāfara*

Cette *munāfara* est rapportée ou évoquée dans de nombreux ouvrages[680], notamment dans *Majmaʿ al-amṯāl* d'al-Maydānī[681], et dans le *Dīwān al-maʿānī* d'Abū Hilāl al-ʿAskarī[682], dans le chapitre qu'il consacre au *hijā'*. De toutes ces versions, celle du *Kitāb al-Aġānī* est la plus longue et la plus détaillée.

Spécificité de la version des Aġānī : un cas insolvable

Toute notice dans les *Aġānī* est introduite par une chanson. Ce sont des vers tirés du poème par lequel al-Aʿšā a départagé les deux rivaux qui, mis en chanson, introduit le récit de la *munāfara* :

صوت

1	علقمَ ما أنت إلى عامِر	الناقِضِ الأوتارَ والواتِرِ
2	إنْ تَسُدْ الحُوصَ فلم تعدُهم	وعامرٌ سادَ بني عامرِ
3	عَهْدِي بها في الحيّ قد دُرِّعَتْ	صفراءَ مِثلِ المُهْرة الضامِرِ
4	قد حَجَمَ الثديُ على صَدْرِها	في مُشرِقٍ ذي بَهْجَةٍ ناضرِ
5	لو أَسْنَدَتْ ميّتاً إلى نَحْرِها	عاشَ ولم يُحمَلْ إلى قابِرِ
6	حَتَى يَقول الناسُ مما رأوا	يا عَجَبَا للميّتِ الناشِرِ

ʿAlqama tu n'arrives pas à la cheville de ʿĀmir,
qui assouvit ses vengeances et laisse ses victimes invengées !
Tu es certes le chef des Banū l-Aḥwaṣ mais tu ne commandes qu'à eux,
tandis que ʿĀmir, lui, commande à toute la tribu des Banū ʿĀmir !

---

680 Ibn Sallām al-Ǧumaḥī, *Ṭabaqāt fuḥūl al-šuʿarā'*, éd. Maḥmūd Muḥammad Šākir, Djeddah, Dār al-Madanī, 1974, I, p. 111-112 et II, p. 404 ; Ibn Qutayba, *Al-Šiʿr wa-l-šuʿarā'*, éd. Aḥmad Muḥammad Šākir, Le Caire, Dār al-ḥadīṯ, 1982, I, p. 269 et 323 ; al-Ǧāḥiẓ, *Al-Bayān wa-l-tabyīn*, éd. ʿAbd al-Salām Muḥammad Hārūn, Le Caire, Maktabat al-Ḫānǧī, 1998, I, p. 109 ; Ibn Rašīq, *al-ʿUmda fī ṣināʿat al-šiʿr wa-naqdi-hi*, Beyrouth, Dār Ṣādir, 2012, p. 41 ; Ibn Ḥamdūn, *Al-Taḏkara l-ḥamdūniyya*, éd. Iḥsān ʿAbbās et Bakr ʿAbbās, Beyrouth, Dār Ṣādir, 1996, VII, p. 399-403 ; ʿAbd al-Qādir b. ʿUmar al-Baġdādī, *Ḫizānat al-adab*, éd. ʿAbd al-Salām Hārūn, Beyrouth, Dār Ṣādir, 1997, VIII, p. 257-261 (*šāhid* n°617).

681 Al-Maydānī, *Maǧmaʿ al-amṯāl*, Beyrouth, Dār Ṣādir, 2002, I, p. 546-547 ; III, p. 554-555.

682 Abū Hilāl al-ʿAskarī, *Dīwān al-maʿānī*, éd. Aḥmad Salīm Ġānim, Beyrouth, Dār al-ġarb al-islāmī, 2003, I, p. 363-367.

Je la revois jadis dans le clan, vêtue d'une robe fine,
belle comme une jeune pouliche au ventre plat ;
Sa poitrine était gonflée par des seins arrondis
resplendissant d'un éclat propre à réjouir la vue !
Si elle avait serré un mort contre sa gorge
il serait aussitôt revenu à la vie au lieu d'être remis au fossoyeur,
Et voyant cela les gens se seraient écriés :
« A-t-on vu chose plus extraordinaire ? Un mort a ressuscité ! »[683]

Cette chanson appelle d'emblée plusieurs remarques. Premièrement, le *hiǧā'* est associé au *madīḥ* dans les deux premiers vers : il s'agit de vers de *tafḍīl*, genre (*ġaraḍ*) généralement considéré comme relevant du *hiǧā'* et qui consiste à déclarer une personne ou une tribu supérieure à une autre (*tafḍīl fulān ʿalā fulān*). Deuxièmement, l'association de ces vers de *tafḍīl* avec des vers de *nasīb* est assez étonnante : il n'est pas courant de voir ces deux genres se succéder dans une même chanson, d'autant plus que l'ordre dans lequel ils s'enchaînent n'est pas habituel. Dans le *dīwān* d'al-Aʿšā, ces vers de *nasīb* constituent le début de la *qaṣīda*, et précèdent logiquement les vers de *tafḍīl*. Cependant, il n'est pas rare de voir, dans les *Aġānī*, des thèmes différents associés de manière quelque peu abrupte dans les chansons ; cela tient aux manipulations des chanteurs qui composent le texte d'une chanson en piochant dans différents passages d'un même poème, et parfois même dans différents poèmes, sans s'interdire de modifier des termes ou même le mètre des vers. En l'occurrence, la chanson qu'al-Iṣfahānī a choisi de placer en exergue de la notice est une chanson de Maʿbad (m. 743-4) sur les quatre derniers vers cités (sur les seuls vers de *nasīb*, donc) ; la raison pour laquelle il cite ces vers précédés des vers de *tafḍīl* est qu'il existe deux autres chansons sur l'ensemble de ces six vers, l'une de Ḥunayn al-Ḥīrī (m. v. 728), et l'autre anonyme. Enfin, dernière remarque, et non des moindres, cette chanson est interdite en principe par le Prophète lui-même ; la notice nous apprend en effet que le Prophète interdit de réciter et de transmettre ces vers d'al-Aʿšā visant ʿAlqama ibn ʿUlāṯa, car ce dernier aurait pris sa défense contre les calomnies dont il était l'objet de la part du chef mecquois Abū Sufyān ibn Ḥarb à la cour de l'empereur byzantin[684].

Suit le récit de la *munāfara*, qui vient donc éclairer les circonstances qui ont donné naissance aux vers de cette chanson, et dont il est utile de rappeler les étapes saillantes. Al-Iṣfahānī reconstruit le récit de la *munāfara* en combinant au moins cinq sources qu'il affirme

[683] *KA*, XVI, p. 281-282.
[684] *Ibid*., p. 295.

très proches les unes des autres[685] ; en fait, il s'appuiera essentiellement sur celles d'Ibn al-Kalbī[686] et d'Abū l-Ḥasan al-Aṯram[687]. Étant donné le grand nombre des sources évoquées, on peut supposer qu'al-Iṣfahānī était particulièrement libre de choisir quels éléments retenir ou ignorer, et s'il est difficile de se faire une idée précise des textes auxquels il puisait, puisqu'ils sont désormais perdus, l'on verra que sa version de cet épisode se distingue nettement des autres versions de ce récit parvenues jusqu'à nous.

Tout commence lorsque ʿĀmir aperçoit le sexe (*ʿawra*) de ʿAlqama et l'insulte :

علقمة كان قاعِدًا ذات يومٍ يَبُول، فبَصُرَ به عامِر فقال: لم أرَ كاليوم عَورةَ رجلٍ أقبح. فقال علقمة:

أمّا والله ما تَثِب على جاراتها ولا تُنازِل كَنَّاتِها؛ يعرّض بِعامر.

Ce jour-là, ʿAlqama était accroupi en train d'uriner quand ʿĀmir l'aperçut.

— Jamais je n'avais vu un pénis aussi hideux ! s'exclama-t-il.

— Ma foi, celui-là ne saute ni sur ses protégées ni sur les femmes de ses parents[688] ! répliqua ʿAlqama en visant implicitement ʿĀmir. [689]

Ce premier échange, désespérément anecdotique et trivial, est cependant chargé de signification : la *ʿawra* est non seulement la partie honteuse (principalement le sexe) qu'il ne convient pas de découvrir, mais c'est aussi la faille, la brèche ou le défaut d'une ligne de défense dans un contexte guerrier ou agonistique : on dit *baṣura bi-ʿawratihi* pour dire « Il a décelé le défaut de la cuirasse » c'est-à-dire « Il a trouvé une faille, un moyen de l'attaquer et de l'atteindre ». Ainsi, ʿĀmir qui aperçoit la *ʿawra* de ʿAlqama au sens littéral c'est aussi, au sens figuré, ʿĀmir qui trouve le moyen de s'en prendre à son rival. ʿAlqama n'est pas en reste : il l'insulte en lui déniant tout qualité morale. En sous-entendant que ʿĀmir fornique avec des femmes sous sa protection (*ǧārāt*) et avec les épouses de ses frères ou ses fils, ʿAlqama sous-

---

[685] « Ce récit m'a été rapporté par Muḥammad b. al-Ḥasan b. Durayd avec l'autorisation d'Abū Ḥātim qui le tenait d'Abū ʿUbayda. J'ai également copié des passages de plusieurs versions de cette histoire : la version d'Ibn al-Kalbī qui la rapporte telle qu'il l'entendit de son père, la version de Damāḏ et d'al-Aṯram qui la tenaient d'Abū ʿUbayda et d'al-Aṣmaʿī, la version d'Ibn Ḥabīb à qui Ibn al-Aʿrābī avait transmis ce récit qu'il tenait d'al-Mufaḍḍal, et la version d'Abū ʿAmr al-Šaybānī telle qu'il la tenait de ses maîtres. J'ai rassemblé leurs récits ; chaque version donne des détails que les autres omettent, mais la formulation est identique, sauf pour ce que j'ai mentionné à part. », *ibid*., p. 283.

[686] Abū l-Munḏir Hišām b. Muḥammad b. Sā'ib al-Kalbī (m. 819 ou 821), autorité en matière d'histoire et de généalogie. Iṣfahānī précise qu'il tient sa version de son père, important lettré lui-même, mais sans remonter plus haut dans ses sources. Pour sa biographie et sa place dans les sources d'Iṣfahānī, voir al-Ḫaṭīb al-Baġdādī, *Tārīḫ Baġdād aw Madīnat al-salām*, Beyrouth, Dār al-kitāb al-ʿarabī, 1971, XIV, p. 45 ; Manfred Fleischhammer, *Die Quellen des Kitāb al-Aġānī*, Wiesbaden, Harrassovitz Verlag, 2004, p. 87 et 121.

[687] ʿAlī b. al-Muġīra Abū l-Ḥasan al-Aṯram (m. 846-7), lexicographe, disciple d'Abū ʿUbayda (m. v. 825) dont il tient le récit reproduit par Iṣfahānī. Voir al-Ḫaṭīb al-Baġdādī, *op. cit.*, XII, p. 107 ; Manfred Fleischhammer, *op. cit.*, p. 114.

[688] Le terme de *kanna* désigne la femme du frère ou la femme du fils.

[689] *KA*, XVI, p. 284.

entend que son rival est l'antithèse du héros vertueux qu'on qualifie de *ʿafīf al-izār*. La *ʿiffa*, qui signifie au sens étroit le fait de s'abstenir de commettre l'adultère, désigne plus généralement le fait de s'abstenir de toute turpitude et de toute action immorale, et peut à ce titre servir d'hyperonyme de toutes les vertus. Par métonymie (*kināya*), on dit d'un homme qui fait montre de cette qualité que son vêtement est pur, par exemple *afīf al-mi'zar* ou *ʿafīf al-izār* (« son pagne est pur » = il ne fréquente pas les femmes qui lui sont interdites)[690], ou encore *ʿafīf al-ḥuǧza* ou *naqiyy al-ǧayb*[691].

S'ensuit un long échange en prose au cours duquel tous les motifs de fierté ou de honte sont passés en revue, des plus conséquents et des plus nobles (le courage, la générosité, la généalogie, la renommée, la puissance de la tribu, le nombre d'adversaires tués, *etc.*) aux plus insignifiants et triviaux (la taille du sexe, la virilité du père, l'acuité de la vue, la hauteur de la taille, le succès auprès des femmes, et même la souplesse des cheveux, entre autres). Au terme de cet échange de jactance (*tafāḫur*), incapables de se départager, les deux seigneurs se mettent en quête d'un arbitre. Le premier, Abū Sufyān ibn Ḥarb (m. v. 653), refuse de les départager ; il leur répond par une image passée en proverbe : « Vous êtes comme les genoux d'un chameau pesant : ils touchent terre en même temps. » (*antumā ka-rukbatay al-baʿīr al-ardam, taqaʿāni bi-l-arḍ*)[692]. Aussitôt ʿĀmir et ʿAlqama demandent : « Lequel de nous deux est le genou droit ? » (*ayyu-nā l-yamīn*). Il faut apprécier à sa juste valeur cette folle insistance des rivaux : jusque dans cette phrase proverbiale qui veut signifier l'égalité la plus parfaite, l'impossibilité de faire le départ entre deux termes, ils se raccrochent à la moindre possibilité de se distinguer – en l'occurrence, au fait que la droite, associée au bon augure, vaudrait mieux que la gauche, associée au mauvais présage. À cette question scandaleuse qui ruine le proverbe et refuse la conciliation en suggérant qu'il y a toujours une possibilité de trancher, l'arbitre, poussé dans ses retranchements, enfreint lui-même la logique de sa propre analogie, non sans astuce : « Vous êtes tous deux le genou droit. » (*kilā-kumā l-yamīn*)[693].

ʿĀmir et ʿAlqama se rendent successivement chez six juges plus ou moins célèbres dans l'antéislam pour leur sagacité (dont ʿAmr ibn Hišām, le futur Abū Ǧahl, qui était alors surnommé Abū l-Ḥakam, du fait de sa sagesse et de la qualité de ses arbitrages), mais tous refusent de les départager. C'est le septième, Harim ibn Quṭba, qui accepte de rendre un

---

[690] *KA*, XI, p. 237-238.
[691] Al-Marzūqī, *Šarḥ Dīwān al-Ḥamāsa li-Abī Tammām*, éd. Ġarīd al-Šayḫ, Beyrouth, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, 2003, I, p. 579-580.
[692] Le proverbe est attribué par ailleurs à Harim b. Quṭba, qui l'aurait prononcé à l'occasion de cette munāfara. Al-Maydānī, *op. cit.*, III, p. 554-555 (*Humā ka-rukbatay al-baʿīr*).
[693] *KA*, XVI, p. 287.

jugement, non sans les avoir fait jurer d'accepter sa décision quelle qu'elle soit[694], et leur fixe rendez-vous. Dans l'intervalle, les poètes s'en mêlent, Labīd est du côté de ʿĀmir et Ḥuṭay'a prend le parti de ʿAlqama. Quand vient le jour du jugement et que les deux héros se rendent chez Harim, le juge s'entretient la veille en tête à tête avec l'un puis avec l'autre, et à chacun il tient le même discours en lui reprochant d'être bien présomptueux de croire pouvoir rivaliser avec l'autre, et qu'il espérait qu'il s'en soit rendu compte pour éviter la honte d'un arbitrage défavorable[695]. Chacun des deux le supplie alors de ne pas le déclarer inférieur à son rival, et au pire de les déclarer égaux (*fa-'in kunta lā budda fāʿilan, fa-sawwi baynī wa-bayna-hu*). Au moment de rendre son jugement en public, Harim répète le proverbe employé par le premier arbitre sollicité :

قد تحاكمتما عندي، وأنتما كركبتي البعير الأردم : تقعان إلى الأرض معا، وليس فيكما أحدٌ إلا وفيه ما ليس في صاحبه، وكلاكما سيد كريم.

> Vous m'avez demandé d'arbitrer entre vous, mais vous êtes comme les deux genoux d'un lourd chameau : ils touchent le sol en même temps. Chacun possède des qualités que son rival n'a pas, mais vous êtes des seigneurs aussi nobles et honorables l'un que l'autre.[696]

Cette fois-ci les deux rivaux acceptent le jugement et se contentent de l'égalité. Mais sur le chemin du retour, ils rencontrent al-Aʿšā. Le poète leur demande protection (*ṭalaba l-jiwār wa-l-ḫufra*) et loue ʿĀmir qui la lui accorde, et satirise ʿAlqama dans un vers unique[697] :

عَلْقَمَ ما أنتَ إلى عامِرٍ النّاقِضِ الأَوتَارَ والواتِرِ

ʿAlqama tu n'arrives pas à la cheville de ʿĀmir,
qui assouvit ses vengeances et laisse ses victimes invengées !

C'est seulement par la suite, nous dit le récit, qu'al-Aʿšā y aurait ajouté d'autres vers. Le récit de la *munāfara* à proprement parler se clôt sur un apologue en forme de prolepse. Des années plus tard, le calife ʿUmar ibn al-Ḫaṭṭāb demande à Harim en faveur de qui il aurait tranché, s'il avait dû trancher – manifestant ainsi la même incrédulité que les rivaux, quand ils s'étaient empressés de demander lequel d'entre eux était le genou droit du chameau du proverbe, quant à l'existence de quelque chose qui serait une véritable égalité. Harim refuse de répondre : « Si je devais le dire, la dispute recommencerait depuis le début » (*law qultu ḏāk la-*

694 *Ibid*.
695 *Ibid*., p. 291.
696 *Ibid*., p. 292.
697 *Ibid*., p. 293.

ʿādat ǧaḏaʿa), littéralement « elle redeviendrait jeune » (*ǧaḏaʿa* = un jeune, à propos d'un animal), et ʿUmar d'approuver : « C'est à un homme comme toi que les gens devraient confier leurs jugements » (*ilā miṯlika fal-yastabḍiʿ al-qawmu aḥkāma-hum*)[698].

Enfin la notice s'achève sur plusieurs récits afférents au devenir de ʿAlqama après la *munāfara*, mentionnant notamment sa défense du Prophète contre les calomnies d'Abū Sufyān à la cour d'Héraclius, sa conversion à l'islam et son lien au poète al-Ḥuṭay'a, qui fera son éloge funèbre.

Si l'on compare cette version des *Aġānī* aux autres versions les plus détaillées, en particulier à celles d'al-Maydānī et d'Abū Hilāl al-ʿAskarī, on peut relever des convergences : tout d'abord, on retrouve dans ces deux autres versions le récit des deux entretiens secrets en tête à tête avec le juge, suivis du jugement d'égalité en public (*taswiya*), puis de la rencontre avec al-Aʿšā qui les départage dans le poème qu'on connaît. Mais la version des *Aġānī* présente quelques particularités remarquables :

- **la raison futile** au départ de la *munāfara* : le récit choisi par Iṣfahānī pour éclairer la raison de cette *munāfara* (et qui prétend explicitement éclairer cette raison) est singulièrement anecdotique par comparaison avec les autres versions dont nous disposons. En général, soit les auteurs ne donnent aucune raison particulière, soit ils attribuent à cet épisode célèbre une raison politique, à savoir la rivalité de ʿĀmir et ʿAlqama pour le commandement des Banū Ǧaʿfar ibn Kilāb, branche la plus influente de la tribu des ʿĀmir ibn Ṣaʿṣaʿa[699]. Il est significatif qu'al-Baġdādī, qui reproduit allègrement la version d'Iṣfahānī, ait éprouvé le besoin d'ajouter une raison plus solide au long échange de répliques des deux rivaux, en précisant qu'ils se disputaient le commandement (*riyāsa*) de la tribu[700]. Étant donné les nombreuses versions à sa disposition, on peut raisonnablement faire l'hypothèse que le choix d'al-Iṣfahānī d'évacuer toute signification politique de la *munāfara*, comme pour insister sur la vanité de son point de départ et du *casus belli*, est certainement délibéré et significatif.
- **la longueur de l'échange de jactance** (*tanāfur, tafāḫur*) entre les deux rivaux avant de décider de s'en remettre à un arbitre. En général il n'est pas évoqué, ou parfois, comme

[698] *Ibid*.
[699] Ibn Qutayba, *op. cit.*, I, p. 269 (*tanāfara ʿĀmir wa-ʿAlqama fī l-ri'āsa*) ; Abū Hilāl al-ʿAskarī, *op. cit.*, I, p. 364 (*tanāzaʿā l-zaʿāma*). Ibn Ḥamdūn évoque quant à lui une raison plus dramatique, dans un récit dont nous n'avons pas trouvé la trace par ailleurs. Dans cette version, c'est essentiellement par jalousie que ʿAlqama dispute à ʿĀmir b. al-Ṭufayl, chef de guerre déjà illustre, le commandement de la tribu. Ibn Ḥamdūn, *op. cit.*, VII, p. 399.
[700] ʿAbd al-Qādir b. ʿUmar al-Baġdādī, *op. cit.*, VIII, p. 258.

chez al-ʿAskarī, sous la forme d'une ou deux courtes répliques ; quant à Ibn Ḥamdūn et al-Baġdādī, ils reproduisent en l'écourtant quelque peu la version des *Aġānī*.

- **le nombre des juges** : seule la version d'al-Iṣfahānī rapporte que ʿĀmir et ʿAlqama ont cherché à recourir à tant de juges et se sont heurtés à tant de refus ; ailleurs, on les voit généralement s'en remettre directement à Harim ;
- **la participation des poètes** : seul le *Kitāb al-Aġānī* rapporte que les poètes ont pris parti dans la querelle – exception faite d'Ibn Ḥamdūn et al-Baġdādī, bien que le choix et le nombre des poèmes retenus varient.

Ces trois derniers éléments (la longueur de l'échange, le nombre de juges et la participation des poètes), toutes ces forces mises en jeu, d'une part contrastent fortement avec la futilité de l'origine de la dispute, et d'autre part illustrent la difficulté du cas à juger. Car ici la participation des poètes ne dégénère pas en un échange de satires : empêtrés dans des relations fraternelles et inter-claniques, les poètes n'osent pas y aller franchement – insulter l'adversaire, dans cette *munāfara*, c'est s'insulter soi-même, comme le fait remarquer l'un des héros de la tribu qui refuse d'y participer[701]. Bien que les esprits s'échauffent et que le nombre de partisans de chacun des deux camps ne fasse qu'augmenter, l'essentiel des interventions des poètes consiste à *réclamer un jugement*. Ainsi, Marwān ibn Surāqa :

يالَ قريشٍ بيِّنوا الكلامَا إنا رَضِـينَا مِنْكُمُ الأَحْكَامَا

فَبَيِّنوا إن كُنْتُم حُكَّاما

*Ô Qurayš dites clairement ce que vous avez à dire, * Nous avons coutume d'agréer vos jugements,*
Parlez-donc clairement, si vous êtes des juges ![702]

Al-Ḥuṭay'a :

ما يَحبِسُ الحُكَّامَ بالفَصْلِ بعدما بَدَا ســـابقٌ ذو غُرَّة وحُجُولِ

Qu'est-ce qui retient les arbitres de trancher, maintenant
qu'a paru le coursier victorieux au front et aux pattes marqués de blanc ?[703]

Labīd :

يا هَرِمَ ابنَ الأكرمِينَ مَنصِبَا إنك قد وُلِّيتَ حُكْمًا مُعجِبَا

فاحْكُمْ وَصَوِّبْ رأسَ مَن تَصَوَّبَا

[701] *KA*, XVI, p. 286.
[702] *Ibid*., p. 287.
[703] *Ibid*., p. 290.

*Ô Harim, descendant des hommes les plus illustres, * C'est un cas difficile qu'on t'a chargé de juger !*
Juge donc et abaisse la tête de ceux qui se sont abaissés ![704]

C'est une véritable singularité des *Aġānī*, que de montrer les poètes trépigner *dans l'attente d'un jugement* qui vienne enfin trancher cette *munāfara* dont le récit des *Aġānī* fait un cas insolvable. Il aurait pourtant été possible de rapporter les poèmes qui prétendaient trancher avant l'arbitre ou anticiper son jugement, car on les trouve par ailleurs. Ibn Sallām rapporte par exemple le poème d'al-Ḥuṭay'a en faveur de ʿAlqama, or al-Iṣfahānī n'aura conservé d'al-Ḥuṭay'a que l'appel à l'arbitre [705].

Ainsi, des différentes versions de la *munāfara*, celle du *Kitāb al-Aġānī* est non seulement la plus longue et la plus détaillée parvenue jusqu'à nous, mais elle est surtout celle qui nous représente avec le plus de force la *tension* entre, d'une part, l'attente insoutenable de l'arbitrage, d'autant plus difficile à supporter à mesure que la querelle dure, que les juges se désistent ou tergiversent et que les camps en présence s'agrandissent de nouveaux partisans, et d'autre part le jugement final du poète, qui n'aurait d'abord consisté qu'en un unique vers.

Cette difficulté du cas à juger, illustrée et nourrie par l'impuissance des poètes qui rongent leur frein et l'embarras des juges qui réservent leur avis, met en relief un point crucial pour notre sujet : qu'est-ce qu'un jugement, en effet, sinon une affirmation qui tranche là où il paraît impossible de trancher ? Quand un jugement est-il plus nécessaire que lorsque les critères d'un jugement font défaut ?

Or ce cas difficile est jugé par deux fois : examinons les deux sentences.

Le jugement de l'arbitre et le jugement du poète

Cette longue scène de préparation du moment du jugement appuie d'autant plus sur l'opposition entre la prudence du juge (*ta'annī*, *rawiyya*, *ḥazm*) et l'imprudence du poète (*ǧahl*, *safah*, *ḥamāsa*, autant de termes qui signifient l'aveuglement aux conséquences, le contraire du *ḥazm*), entre la réserve des juges qui s'en tiennent à la *taswiya* et l'impatience des poètes qui brûlent d'entendre un *tafḍīl*. Ces deux jugements (au sens de sentences, arbitrages, décisions) témoignent aussi de deux types de jugements, au sens de la faculté de juger.

Sagesse et inconséquence, *ḥikma* et *ǧahl*, s'opposent d'autant plus ici à travers les figures du poète et du juge quand on souligne la singularité de chacune des deux sentences. Harim parvient à faire accepter aux rivaux un jugement d'égalité, mais seulement après un

[704] *Ibid*., p. 292.
[705] Ibn Sallām al-Ǧumaḥī, *op. cit.*, I, p. 111.

double *tafḍīl*, et potentiellement un double *hiǧā'* : à chacun d'eux, il déclare qu'il est inférieur à son rival.

وأقامَ القومُ عند [هَرِم] أيامًا، وأرسل إلى عامر، فأتاه سرا لا يعلم به علقمة، فقال: يا عامر قد كنتُ أرى لك رأيًا، وإن فيك خيرًا، وما حبستُكَ هذه الأيام إلا لتنصرف عن صاحبك. أَتُنَافِرُ رجلا لا تفخَر أنتَ وقومُك إلا بآبائه؟ فما الذي أنت به خيرٌ منه؟ قال عامر: أَنشُدُكَ اللهَ والرَحِمَ أن لا تُفَضِّل عليَّ علقمةَ، فوالله لئن فعلتَ لا أُفلِحُ بعدها أبدًا. هذه ناصيَتي فاجْزُزْها، واحتكِمْ في مالي، فإن كنتَ لا بُدَّ فاعلًا فسَوِّ بيني وبينه. قال: انصرِفْ، فسوف أرى رأيي. فخرج عامر وهو لا يشكّ أنه يُنَفِّرُه عليه.

ثم أرسل إلى علقمة سرا، لا يعلم به عامر، فأتاه فقال: يا علقمة، والله إن كنتُ أحسب فيك خيرًا، أن لك رأيًا، وما حبستُكَ هذه الأيام إلا لتنصرف عن صاحبك. أَتُفَاخِرُ رجلا هو ابنُ عمّك في النسب، وأبوه أبوك، وهو مع هذا أعظَمُ قَومِكَ غَناءً وأحمَدُهُم لِقاءً؟ فما الذي أنت به خيرٌ منه؟ فقال له علقمة: أَنشُدُكَ اللهَ والرَحِمَ ألا تُنَفِّرَ عليَّ عامِرًا، أُجزُزْ ناصِيَتي واحتكِمْ في مالي، وإن كنتَ لا بُدَّ أن تفعل، فسَوِّ بيني وبينه. فقال: انصرِفْ، فسوف أرى رأيي. فخرج وهو لا يشكّ أنه سيفضّل عليه عامرًا.

Les gens s'installèrent chez Harim. Plusieurs jours étaient passés quand Harim fit quérir ʿĀmir qui vint le retrouver en secret, sans que le sût ʿAlqama.
— ʿĀmir, lui dit-il, je te croyais plus avisé et plus vertueux. Si je vous ai retenu ces derniers jours, c'était pour que tu te retires en faveur de ton rival. Prétends-tu te mesurer à un homme dont les ancêtres sont une fierté pour ta propre famille ? En quoi donc vaudrais-tu mieux que lui ?
— Je t'en conjure par Dieu et par la parenté qui nous unit, s'écria ʿĀmir, ne déclare pas ʿAlqama supérieur à moi, car si jamais tu le fais je ne pourrai plus jamais l'emporter dans aucune dispute ! Voici mon toupet, tranche-le, ou prends ce que tu veux de mes biens ! Mais si tu dois absolument te prononcer, alors dit que nous sommes égaux.
— Retire-toi, je vais réfléchir, dit Harim.
ʿĀmir s'en alla, persuadé qu'il allait déclarer ʿAlqama vainqueur. Harim fit ensuite quérir ʿAlqama en secret, sans que ʿĀmir ne le sût. Quand il fut arrivé, il lui dit :

— ʿAlqama, je te pensais plus vertueux et plus avisé. Si je vous ai retenu ces derniers jours, c'était pour que tu te retires en faveur de ton rival. Prétends-tu l'emporter sur un homme qui est ton cousin par les liens du sang, dont l'ancêtre est le tien, et qui est de surcroît le guerrier le plus redoutable et le plus charismatique de ta tribu ? En quoi donc vaudrais-tu mieux que lui ?

— Je t'en conjure par Dieu et par la parenté qui nous unit, s'écria ʿAlqama, ne déclare pas ʿĀmir vainqueur ! Tranche mon toupet, ou prends ce que tu veux de mes biens ! Mais si tu dois absolument faire part de ta décision, alors dit que nous sommes égaux.

— Retire-toi, je vais réfléchir, dit Harim.

ʿAlqama s'en alla, persuadé qu'il allait se prononcer en faveur de ʿĀmir.[706]

Mais cette menace de *hiǧā'*, il la fait en privé, dans la *ḫalwa*, en tête à tête. Et cela, il le fait en vue d'arriver à une *taswiya*, à un règlement, qui reste en-deçà du jugement : sa décision est motivée par une considération extérieure à la *munāfara*, à savoir sa conséquence – il craint qu'un malheur n'advienne (*wuqūʿ al-šarr*). C'est le contraire de la justice, du *ʿadl*, mais c'est peut-être la sagesse même. En d'autres termes, Harim sacrifie le *ḥukm* (renonce à arbitrer) pour conserver la *ḥikma* ; il conserve la sagesse, c'est-à-dire la faculté de juger avec justice, au prix du jugement.

La répétition du même proverbe – dans la bouche d'un juge qui refuse de juger d'abord, puis dans la bouche d'un juge qui rend un jugement ensuite – traduit bien le fait qu'il n'y a pas de jugement rendu en fin de compte. Pour éviter de prononcer une sentence, Harim prononce une sentence (un *maṯal*) : « Vous êtes comme les deux genoux du chameau ». Car comment entendre le *wāw* dans « *taḥākamtumā ʿindī wa-antumā ka-rukbatay al-baʿīr* » ? Plutôt que la conséquence, il dénote la concomitance, il introduit un *ḥāl* (qui peut donc signifier l'opposition) : « Vous m'avez demandé d'arbitrer, *alors que* vous êtes comme les deux genoux d'un chameau ». Et ce n'est que par la vertu d'une double satire secrète que les rivaux se retiennent de réagir comme la première fois, en redemandant *Ayyu-nā l-yamīn*. Plutôt qu'une égalité, l'arbitre prononce ce qu'on appelle en français un « match nul » (et ce que l'arabe moderne appelle *taʿādul*, qui dérive lointainement du *ʿidl*, le contrepoids d'une personne ou d'une charge sur le dos d'un chameau), un match sans résultat, une confrontation pour rien, étant entendu que le but du match ou de la compétition (*mufāḫara*, *munāfara*, *musāǧala*, *etc.*) est de départager des adversaires et rendre manifeste une différence en principe non décelable *a priori* : prononcer une égalité, c'est revenir au *statu quo* d'avant la *munāfara*. Ce qu'il y a de

[706] *KA*, XVI, p. 291-292.

frustrant, c'est qu'il s'agit moins d'une manière de sortir de la compétition, qu'une manière de ne pas y entrer – comme si la confrontation n'avait pas encore eu lieu. La rivalité, dans sa logique agonistique, part nécessairement d'une prétendue égalité, c'est pourquoi elle ne peut se résoudre à y revenir que par force.

Quant à al-Aʿšā, ne peut-on dire de lui qu'à la différence de Harim, il sacrifie la *ḥikma* pour le *ḥukm* – prononce un jugement, mais au prix de la faculté de juger avec justice ?

Pour ce qui est de la singularité du jugement d'al-Aʿšā, on peut déjà souligner la rareté du *hiǧā'* : c'est aussi une particularité de la version de la *munāfara* dans les *Aġānī* : on compte deux vers du *hiǧā'* d'al-Aʿšā dans la chanson d'introduction, puis trois vers dans le récit où le Prophète interdit de faire le *hiǧā'* de ʿAlqama. Les autres versions ne se privent pas de citer un plus grand nombre des vers de satire dans lesquels notre poète rabaisse ʿAlqama. Mais surtout, le récit des *Aġānī* insiste sur le fait qu'al-Aʿšā prononça son jugement dans un seul vers, et qu'il le compléta par la suite pour donner le poème qu'on connaît.

Enfin la demande en vertu de laquelle notre poète a tranché mérite une remarque, car s'il n'avait demandé qu'une protection (*al-ḫufra wa-l-ǧiwār*), pourquoi ʿAlqama la lui aurait-il refusée ? Il est étonnant qu'Iṣfahānī ne s'étende pas sur cet épisode, car il avait à sa disposition le récit de la demande : on le trouve dans la notice d'al-Aʿšā. Voici le récit en question :

فأتى [الأعشى] علقمةَ بنَ عُلَاثة فقال له: أَجِرْنِي. فقال: قد أَجَرتُك. قال: من الجنّ والإنس؟ قال: نعم. قال: ومن الموت؟ قال: لا. فأتى عامرَ بنَ الطفيل فقال: أجرني. فقال: قد أجرتك. قال: من الجن والإنس؟ قال: نعم. قال: ومن الموت؟ قال: نعم. قال: وكيف تجيرني من الموت؟ قال: إن متَّ وأنت في جواري بعثتُ إلى أهلك الدية. فقال: الآن علِمتُ أنك قد أجرتني من الموت. فمدح عامرا وهجا علقمة. فقال علقمة: لو علمتُ الذي أراد كنتُ أعطيتُه إياه.

Al-Aʿšā alla trouver ʿAlqama ibn ʿUlāṯa et lui dit :

— Accorde-moi ta protection.

— Tu l'as.

— Contre les démons et les hommes ?

— Oui.

— Et contre la mort ?

— Non.

Le poète s'en fut donc trouver ʿĀmir ibn al-Ṭufayl.

— Accorde-moi ta protection, lui dit-il.

— Tu l'as.

— Contre les démons et les hommes ?

— Oui.

— Et contre la mort ?

— Oui.

— Comment donc me protègeras-tu contre la mort ?

— Si tu meurs sous ma protection, dit ʿĀmir, j'enverrai à ta famille le prix du sang.

— Je suis sûr désormais que tu me protègeras de la mort.

Al-Aʿšā fit alors l'éloge de ʿĀmir et invectiva ʿAlqama dans ses vers. « Si j'avais su ce qu'il voulait, dit ce dernier, je le lui aurais donné. »[707]

C'est une épreuve en forme d'énigme que le poète pose aux rivaux : tous deux acceptent de le protéger contre « les humains et les djinns » (expression idiomatique signifiant « le monde entier »), mais contre la mort ? Ce qui paraît être l'affirmation exagérée, outrancière, du pouvoir de protection, renvoie au plus élémentaire des devoirs de protection : le prix du sang. Les deux rivaux en sont également capables, mais là où ils se séparent l'un de l'autre, c'est sur le terrain poétique : ʿĀmir a su comprendre ce que voulait dire le poète. Si tu meurs, lui dit-il, ta famille n'en subira pas la conséquence, si tu es empêché de rapporter tes biens à ta famille, je le ferai pour toi, comme si la mort n'avait pas eu lieu. C'est là la véritable outrance de l'affirmation et la connivence rhétorique entre le poète et ʿĀmir : le prix du sang, qui est le signe de l'échec de la protection (puisque l'homme est tué malgré son protecteur), devient le signe d'une protection hyperbolique, que la mort même n'annule pas. Et de fait, ʿĀmir ibn al-Ṭufayl est également connu pour être poète – et qu'entendre ici par « poète », sinon celui qui est capable d'enjoliver le laid et d'enlaidir le beau, d'inverser à son profit le signe de son échec, comme la femme du *nasīb* de la chanson d'introduction ramène les morts à la vie.

Si donc Iṣfahānī ne rappelle pas le récit de cette demande, en dépit de son *leitmotiv* constamment répété au fil de l'ouvrage qui lui impose de « mettre les récits à la place qui convient »[708], et bien qu'il ne se prive pas de répéter des récits, plutôt que de supposer que cette omission tient à l'inachèvement du livre ou au fait que l'auteur suppose le récit déjà connu du lecteur, peut-être conviendrait-il mieux d'en chercher la raison dans le contexte de cette omission, justement. De ce point de vue, force est de constater que telle omission va dans le sens du récit reconstruit de la *munāfara*.

[707] *Ibid.*, IX, p. 120-121.
[708] Hilary Kilpatrick, *Making the Great Book of Songs*, Londres, Routledge Curzon, 2003, p. 124-128.

Nous avons vu que la version d'Iṣfahānī insistait singulièrement sur la tension entre la fièvre qui agite les deux partis dans l'attente d'un jugement, et le jugement final du poète qui n'aurait consisté qu'en un seul vers. Avec l'omission de ce récit, Iṣfahānī omet de détailler le critère sur quoi s'est appuyé le poète pour rendre son jugement, comme s'il fallait réduire au minimum la base sur laquelle un tel jugement pouvait s'appuyer. Tout le récit de la *munāfara*, dans les *Aġānī*, est commandé par cette tension qui réduit à rien ou presque rien la possibilité de juger, et partant la possibilité de produire un tel vers.

Et justement, pourquoi le récit précise-t-il que le poète n'a fait qu'un seul vers pour trancher cette *munāfara* intranchable ?

2. Poésie et arbitraire (*ẓulm*)

Rappelons le vers d'al-Aʿšā :

عَلْقَمَ ما أنتَ إلى عامِرٍ النّاقِضِ الأَوتَارَ والواتِرِ

ʿAlqama tu n'arrives pas à la cheville de ʿĀmir,
qui assouvit ses vengeances et laisse ses victimes invengées !

L'affirmation du poète est des plus générales et, autant qu'il nous est possible d'en juger à partir de la lecture des notices du poète et de la *munāfara*, elle ne nous dit rien des circonstances qui lui ont donné lieu. Le poète fait ici de la capacité à se venger (*naqḍ al-witr*, c'est-à-dire *al-aḫḏ bi-l-ṯaʾr*), le critère décisif qui sépare les deux rivaux, bien qu'il n'ait jamais été question de ce thème au fil de la *munāfara*, ni dans l'échange de jactance précédant l'arbitrage, ni lors de la rencontre des deux seigneurs avec le poète. Quel est donc l'intérêt ou la force de ce thème (*maʿnā*) pour que le poète ait pu trancher la querelle par ce seul vers ? Ce vers d'al-Aʿšā est-il un coup au hasard (*ḫabṭ ʿašwāʾ*), une sentence à l'aveugle pour ainsi dire, sourde et aveugle aux mérites véritables des rivaux comme aux conséquences du jugement et du *tafḍīl* ?

Peut-être la force de ce vers – ou son intérêt aux yeux du compilateur – tient-elle à ceci qu'il dit ce qu'il fait et fait ce qu'il dit ; sa signification illustre l'acte même en quoi consiste son affirmation : les figures du vainqueur (*nāfir*) et du poète-*jugeant* s'y confondent. L'on verra que, d'une part, il touche au cœur de la rhétorique du *tafḍīl*, et d'autre part il dit quelque chose du poète comme juge.

Le thème de l'injuste qui ne subit pas l'injustice (al-ẓālim ġayr al-maẓlūm)

Ce que le poète affirme de ʿĀmir, dans ce vers, c'est qu'il est le plus fort (*nāfir, ġālib*), et le plus fort dans l'absolu. Quelle meilleure image du plus fort, en effet, que celle d'un homme qui assouvit ses vengeances (*yanquḍu awtāra-hu*) tout en laissant derrière lui des victimes invengées ? Le terme de *witr* (ou *watr* pl. *awtār*, syn. *tira* et *watīra*) signifie une injustice ou un dommage (*ẓulm*) qui appelle une réparation, et désigne en particulier le mort assassiné qui doit être vengé (*al-qatīl allaḏī yağibu l-aḥḏ bi-ṯa'ri-hi / al-intiṣāf la-hu*). L'expression *al-nāqiḍ al-awtār* signifie que ʿĀmir obtient toujours vengeance, pour lui-même ou pour autrui (*yantaṣifu mimman yašā'u wa-li-man yašā'u*). De plus il est *wātir*, du verbe *watara yatiru fulānan*, qui peut signifier « causer un dommage, une perte ou une injustice à quelqu'un » au sens large, et plus étroitement « tuer un proche de quelqu'un, que cette personne est appelée à venger ». Dire de ʿĀmir qu'il est *wātir*, qu'il laisse ses victimes invengées, signifie donc qu'il verse le sang sans avoir à en payer les conséquences et sans permettre aux parents de ses victimes d'assouvir leur soif de vengeance ou de rédimer leur mort. Il s'agit là d'un maʿnā de la poésie médiévale, dont voici un exemple dans ce vers de Qays ibn Rifāʿa al-Wāqifī[709] :

وصاحِبُ الوِتْرِ ليس الدهرَ مُدرِكَهُ عندي وإني لَدَرَّاكٌ بأوتاري

Il n'assouvira jamais sa vengeance, celui qui veut se venger de moi,
tandis que, moi, j'assouvis toujours mes vengeances ![710]

Ce motif du *nāqiḍ al-awtār wa-l-wātir* renvoie à un *maʿnā* plus général de la poésie arabe médiévale qu'on pourrait appeler le thème de l'opprimant qui n'est pas opprimé, ou de l'injuste qui ne subit pas d'injustice (*al-ẓālim ġayr al-maẓlūm*), c'est-à-dire le plus fort, celui qui impose la loi du plus fort. En voici un exemple célèbre pris à la *muʿallaqa* de Zuhayr b. Abī Sulmā :

وَمَن لم يَذُدْ عن حَوضِهِ بسِلاحِهِ يُهَدَّمْ ومَن لم يَظلِمِ الناسَ يُظلَمِ[711]

Qui ne défend son puits les armes à la main
sera écrasé, et qui ne se montre injuste subira l'injustice.

En voici un autre exemple, chez ʿAntara ibn Šaddād :

وإذا ظُلِمْتُ فإنَّ ظُلْمِي باسِلٌ مُرٌّ مَذاقتُه كطَعْمِ العَلْقَمِ

Si je subis l'injustice, mon injustice à moi est plus dure encore,

---

[709] Poète *muḫaḍram* de la tribu des Aws.
[710] Abū l-Ḥasan al-Baṣrī, *Al-Ḥamāsa l-baṣriyya*, éd. ʿĀdil Sulaymān Ǧamāl, Le Caire, Maktabat al-Ḫānǧī, 1999, p. 105.
[711] Al-Tibrīzī, *Šarḥ al-muʿallaqāt al-ʿašr,* Beyrouth, Dār Ṣādir, 2009, p. 92.

et son goût est aussi amer que celui de la coloquinte ![712]

Dernier exemple, pris à une autre *muʿallaqa*, celle de ʿAmr ibn Kulṯūm :

أَلا لا يَجهَلَنْ أَحَدٌ علينا فَنَجْهَلَ فوقَ جَهْلِ الجاهِلِينَا

Que personne ne s'avise de nous traiter avec injustice (*yağhal* = de se montrer violent, brutal, inconséquent), dit le poète, car nous le traiterions avec plus d'injustice encore que des injustes ou plus de brutalités encore que des brutes. Ici, on peut être tenté de rétablir l'éthique : le *ğahl* ne vient, après tout, que répondre au *ğahl* ; le *ğahl* comme rétribution du *ğahl*, est-ce encore du *ğahl* ? Il semble pourtant bien que ce soit ce que le poète cherche à affirmer dans ce *maʿnā* : quand on soigne le mal par le mal, le mal n'en devient pas pour autant anodin, il faut qu'il soit un mal pour remédier au mal. ʿAmr ibn Kulṯūm menace ses ennemis d'une rétribution *sans commune mesure* avec l'affront ou le dommage subis, puisqu'elle consisterait en une brutalité ou une injustice superlatives.

Rétablir l'éthique dans ce *maʿnā* qui congédie l'éthique, ou réintroduire la justice dans ce motif qui vante l'injustice, c'est ce que tente de faire à plusieurs reprises al-Marzūqī dans son commentaire du *Dīwān al-ḥamāsa* d'Abū Tammām, comme l'a relevé Hachem Foda[713]. Ainsi, pour ces vers du deuxième poème de la *Ḥamāsa* :

وبَعْضُ الحِلْمِ عنـد الجَهْـــــــلِ لِلـذِلَّـةِ إذعـانُ

وفي الشـــرِّ نَجَـاةٌ حِيـ ـنَ لا يُنْجِيكَ إحسانُ

Se montrer magnanime quand on subit l'injustice,
c'est se livrer à l'abaissement ;
Le mal offre un secours quand
le bienfait n'est d'aucun secours ![714]

Al-Marzūqī explique, dans son commentaire : « Le poète a voulu dire "Repousser le mal est le seul recours" » (*arāda : "wa-fī dafʿ al-šarri nağātun"*). En effet, c'est le mot de *šarr* ici qui gêne le commentateur (et qu'il essaye donc de repousser, comme aurait dû vouloir le dire le poète selon lui) : le mal *ne devrait pas* rester un mal, si on y recourt par défaut. C'est pourtant bien le mal comme tel que semble viser le poète, un mal sans limite, qui ne serait plus retenu par aucun *ḥilm* (*baʿḍu l-ḥilmi iḏʿān* = conserver un peu de magnanimité, c'est s'abaisser).

[712] Abū l-Ḥasan al-Baṣrī, *op. cit.*, p. 78.
[713] Cette tendance d'al-Marzūqī dans son *šarḥ* a été relevée par Hachem Foda dans sa communication intitulée « Avoir le choix », prononcée lors de la journée d'étude « Les usages du vers : éthique et poésie dans la littérature arabe classique », org. Loïc Bertrand, Paris, Inalco, 25 avril 2017 (non publiée).
[714] Al-Marzūqī, *op. cit.*, p. 31. Les vers sont de Sahl b. Šaybān al-Zammānī, poète préislamique dont la notice figure dans les *Aġānī* (*KA*, XXIV, p. 91-96).

D'ailleurs, Marzūqī reconnaît que c'est peut-être ce que le poète a pu vouloir dire, de même que le proverbe « les coups rendent docile (*al-ṭaʿn yaẓ'ar*) »[715].

L'injuste qui ne subit pas d'injustice (*al-ẓālim ġayr al-maẓlūm*) est en effet le contraire du *ḥalīm* ; la logique de la loi du plus fort exclut la logique du *ḥilm* (la longanimité, le fait de ne pas s'emporter, opp. *ǧahl, safah*). C'est quand on est victime d'une injustice (*ẓulm*) qu'on peut faire montre de longanimité et de magnanimité (*ḥilm*). Comme le dit Zuhayr, un *ḥalīm* n'est *ḥalīm* qu'à prendre sur lui l'injustice (*ẓulm, ǧahl*), qu'à être *maẓlūm* :

هو الجَوَادُ الذي يُعْطِيكَ نَائِلَهُ عَفْوًا ويُظْلَمُ أَحْيَانًا ويَظَّلِمُ[716]

C'est un homme généreux qui distribue ses bienfaits
de bon cœur, et qui supporte l'injustice quand, parfois, il en est victime.

Ce vers de *madīḥ* vante la générosité (*ǧūd*) de Harim ibn Sinān. Le poète fait ici référence au modèle de l'homme généreux (*ǧawād, karīm*), qui donne facilement et volontiers dès qu'on le sollicite, s'exposant ainsi aux scélérats qui, parfois, lui adressent des demandes iniques. Dès lors que l'homme fait d'autant mieux la démonstration de sa générosité qu'il donne libéralement de ses biens, facilement et sans distinction, alors il donnera même à ceux qui ne devrait rien demander. En cela, l'homme généreux est nécessairement un homme qui souffre la possibilité d'être victime de l'iniquité ou de la cupidité, et qui supporte l'injustice (*yaẓẓalimu = yaḥtamilu l-ẓulm*). Cette magnanimité célébrée par Zuhayr et qui implique de s'abaisser et de subir l'injustice est précisément ce que le premier poète – anonyme – de la *Ḥamāsa* reproche à sa tribu. Dans cette pièce qui ouvre le chapitre consacré aux thèmes de la bravoure et de l'ardeur guerrière (*ḥamāsa*), le poète commence par se plaindre du vol de ses bêtes par des membres d'une autre tribu ; il célèbre l'ardeur guerrière (*ḥamāsa*) de la tribu de Māzin, qui n'aurait pas laissé l'un des siens subir un tel dommage, et vilipende la longanimité (*ḥilm*) de sa propre tribu, qu'il assimile à de la pusillanimité et de la faiblesse :

قَوْمٌ إذا الشـــرُّ أَبدَى ناجِذَيْهِ لَهُم طـاروا إلـيـه زَرَافـاتٍ وَوُحْـدَانا

لا يَســـألون أخاهم حين يَندُبُهم في النـائباتِ على مـا قـال بُرهَـانا

لكنّ قومي وإن كـانوا ذوي عـددٍ ليسوا من الشرِّ في شيءٍ وإن هانا

يَجْزُونَ مِنْ ظُلْمِ أهـلِ الظُلمِ مَغفِرةً ومِن إسـاءةِ أهل السُـوءِ إحسـانا

Ce sont des gens [= les Banū Māzin] qui, dès que le mal pointe le bout de son nez,

[715] Al-Marzūqī, *op. cit.*, p. 31. Pour l'explication de ce proverbe, voir al-Maydānī, *op. cit.*, II, p. 333.
[716] Karam al-Bustānī (éd.), *Dīwān Zuhayr b. Abī Sulmā*, Beyrouth, Dār Ṣādir, 2012, p. 91.

s'élancent contre lui, en groupes ou dispersés,
Et qui ne demandent pas de preuve à celui qui,
frappé par un malheur, les appelle au secours !
Mais les hommes de ma tribu, même s'ils sont nombreux,
ne veulent rien avoir à faire avec le mal :
Aux injustices des injustes ils répondent par le pardon,
et aux brutalités des brutes ils répondent par un bienfait ![717]

Le vers d'al-Aʿšā suffit donc à trancher puisqu'il vise le thème du plus fort : ʿĀmir impose la loi du plus fort, qui n'a donc rien à voir avec la justice, bien plus, qui exclut par définition la justice, qui n'y a pas sa place. En effet, si le mal est cela qui appelle une réplique, ce *qui ne peut être supporté à aucun prix*, ce à quoi il ne faut pas se soumettre, quoi qu'il en coûte, alors quoi de mieux, pour affirmer un pouvoir superlatif, que d'affirmer qu'on est celui dont le mal est irréparable (qu'on cause un mal sans réparation) ? Étrange éloge, qui affirme : « C'est un homme malfaisant, hyperboliquement mauvais et injuste » ; mais ce qu'il faut entendre, c'est que le *ẓulm* (qui est ce à quoi on doit résister et qu'on doit à tout prix contrer, effacer, rédimer), le *ẓulm* qu'il cause, lui, s'impose et perdure (*lā yudfaʿ*), et il reste sans réparation (*lā yuntaṣafu minhu*).

Ce que ce *maʿnā* exclut en effet, c'est l'équité (*inṣāf, le fait de reconnaître à chacun son dû*), comme le dit un vers d'Abū Ṯumāma ibn ʿĀrim qui relève encore du *maʿnā l-ẓālim ġayr al-maẓlūm* :

أَتَسْأَلُني السَوِيّةَ وَسْطَ زَيْدٍ أَلا إنّ السويّةَ أَنْ تُضامُوا[718]

Qu'on peut traduire : « Vous nous demandez de vous traiter avec justice et équité (*al-sawiyya = al-inṣāf*), mais la justice que vous méritez, c'est d'être traités injustement. »

Le terme d'*inṣāf* est dérivé de *niṣf*, « la moitié de quelque chose », mais qui peut aussi signifier l'équité[719] (*niṣf* est dans ce cas synonyme de *naṣaf* et surtout d'*inṣāf* et *naṣafa*, plus courants). *Anṣafa l-raǧula* s'emploie généralement au sens de « rendre impartialement à quelqu'un ce qui lui est dû » (*aʿṭā-hu l-naṣafa = aʿṭā-hu l-ḥaqq*), mais cet emploi serait dérivé, puisque la phrase peut également signifier : « Donner la moitié à quelqu'un, c'est-à-dire lui donner la même part qu'à soi » (*an tuʿṭiya-hu min nafsi-ka l-niṣfa, ay tuʿṭiya-hu min al-ḥaqq ka-llaḏī tastaḥiqqu li-nafsika*)[720]. Ce sont d'ailleurs les deux sens d'équité en français, qui

[717] Al-Marzūqī, *op. cit.*, p. 23-26.
[718] *Ibid.*, p. 413.
[719] Voir l'exemple donné par Ibn Manẓūr de cet emploi dans un vers de Farazdaq. Ibn Manẓūr, *Lisān al-ʿArab*, Beyrouth, Dār Ṣādir, 2011, IV, p. 3933.
[720] *Ibid.*

consiste soit à donner à chacun une part égale (une part identique), soit à rendre à chacun son dû (part qui peut donc varier selon certains critères, comme le droit ou le mérite). La logique de la surenchère dans l'injustice est au cœur de la notion de *tafḍīl* : dès lors qu'il y a *tafḍīl*, en un sens, il n'y a plus d'*inṣāf* (*naṣafa, niṣf*) : dès lors que les parties ne sont plus réunies par l'égalité la plus stricte, que l'une des deux reçoit davantage que le *niṣf*, l'*inṣāf* est *littéralement* compromis.

Commettre une injustice pour se prémunir de l'injustice, n'est-ce pas là ce que fait al-Aʿšā ? Il tranche là où le meilleur des juges n'a pas tranché, pour garantir ses biens et sa vie, et éviter d'être spolié ; il suivrait, somme toute, le conseil de Zuhayr (*yaẓlimu la'illā yuẓlam*). En déclarant ʿĀmir supérieur à ʿAlqama, le poète fait preuve de cette même injustice qu'il célèbre chez son *mamdūḥ*. S'il avait été honnête (*munṣif*), al-Aʿšā n'aurait pas versé dans le thème du *ẓālim ġayr al-maẓlūm*, mais ce serait contenté de vanter l'intelligence de l'énigme dont ʿĀmir a fait preuve, puisque c'est sur ce point que les rivaux se sont séparés – et cela aurait été ridicule. Il n'est donc pas question de justice, mais de l'affirmation d'une supériorité. Être capable d'injustice, de cela dont chacun cherche à se prémunir et que tous cherchent à repousser, c'est l'image superlative du vainqueur ou du plus fort (*nāfir*, *ġālib*).

Le poète, « préposé à l'injustice » (mawlā l-ẓulm)

Être capable d'injustice, c'est justement la condition que pose al-Farazdaq pour faire partie de l'élite des poètes. Alors que ʿUmar ibn Laǧa' et Ǧarīr s'échangent des vers de satire, Ǧarīr démasque son adversaire en devinant que les vers qu'il lui adresse ne sont pas de lui, mais de Farazdaq : et en effet, Farazdaq était venu en aide à ʿUmar ibn Laǧa' en lui cédant deux vers. Un témoin de la scène, un certain Ġunaym ibn Abī l-Raqrāq[721], va alors trouver Farazdaq et lui annonce que son allié s'est fait sévèrement humilier par Ǧarīr :

بينما جرير واقفٌ في المِربَد وقد ركبه الناس وعمر بن لجأ مواقفه فأنشده عُمَرُ جوابَ قولِه:

يا تَيْمُ تَيْمَ عَـدِيٍّ لا أبا لكم لا يَقْـذِفَنَّكمُ في سَـــوْأَةٍ عُمَرُ

أَحِينَ صِـــرْتُ سِمامًا يا بني لَجَأٍ وخـاطَرَتْ بِيَ عن أحسـابِها مُضَرُ

فقال عمرُ جواب هذا:

[721] Nous n'avons trouvé aucune autre occurrence de ce personnage ailleurs dans la littérature.

لقد كَذَبْتَ وشَـــرُّ القَولِ أَكذَبُهُ ما خاطَرَتْ بِكَ عن أحسابها مُضَرُ

أَلَسْـــتَ نَزْوَةَ خَوَّارٍ على أَمَـةٍ لا يَسْـــبِقُ الحَلَبَـاتِ اللُّؤْمُ والخَوَرُ

وقد كان الفرزدق رَفَدَه بهذين البيتين في القصيدة، فقال جرير لما سمعها: قبحًا لك يا بن لجأ، أهذا شعرك؟ كذبتَ واللهِ ولؤمتَ، هذا شعر حنظليّ، هذا شعر العزيز! يعني الفرزدق. فأبلس عمرُ فما ردّ جوابا. وخرج غنيم بن أبي الرقراق حتى أتى الفرزدق فضَحِكَ وقال: إيه يا بن أبي الرقراق، وإن عندك لخبرًا. قلت: خُزِيَ أخوك ابن قَتَب. فحدّثتُه، فضحك حتى فحص برجليه، ثم قال في ساعته:

مـا أنـتَ إنْ قَرْمَـا تميمٍ تَسَـــايَمَـا أَخا التَيمِ إلّا كالوَشِـــيظةِ في العَظْمِ

ولو كُنتَ مَولَى الظُلْمِ أو في ثِيابِهِ ظَلَمْتَ ولكن لا يَدَيْ لَكَ بالظُلْمِ

فلما بلغ هذان البيتان جريرًا قال: ما أنصفني في شعرٍ قط قبل هذا. يعني قوله:

إنْ قَرْمَا تَمِيمٍ تَسَايَمَا...

Alors que Ǧarīr, au Mirbad, se tenait au milieu d'une foule face à ʿUmar Ibn Laǧa', celui-ci répondit à ses vers :

Ô Taym, Taym des ʿAdī, misérables,

que ʿUmar ne vous précipite pas dans un mauvais pas !

[Oserait-on m'attaquer] alors que je suis un poison mortel,

et que Muḍar a mis sa gloire en jeu en m'en faisant le défenseur ?[722]

en disant ceci :

Tu as menti, et les pires paroles sont les plus mensongères !

Muḍar ne te compte pas au nombre de ses gloires :

N'es-tu pas le produit d'un homme sans nerfs et d'une servante ?

Or ni la bassesse ni la mollesse ne permettent de remporter les courses.

C'est Farazdaq qui avait composé ces deux vers et les avait cédés à ʿUmar Ibn Laǧa' pour l'aider dans sa joute contre Ǧarīr. Mais dès qu'il les entendit, Ǧarīr s'écria : « Maudit sois-tu, Ibn Laǧa' ! Ce poème est-il bien de toi ? Tu mens par Dieu, et tu es méprisable ; c'est le poème d'un Ḥanẓalite, c'est un poème de l'Imprenable ! » Il voulait parler de Farazdaq. ʿUmar fut stupéfait et ne sut que répondre. Sur ce, Ġunaym ibn Abī l-Raqrāq quitta le Mirbad et s'en fut

[722] Contrairement à ce qu'indique l'éditeur en note, ce vers n'est pas une suite du vers précédent (voir Abū ʿUbayda, *Naqā'id Ǧarīr wa l-Farazdaq*, éd. Antony Ashley Bevan, Leiden, Brill Publishers and Printers, 1905-1912, I, p. 350), il faut donc comprendre l'expression ajoutée entre crochets comme sous-entendue.

trouver Farazdaq. Comme il riait, Farazdaq demanda :

— Qu'y a-t-il, Ibn Abī Raqrāq ? Tu m'as l'air d'avoir une nouvelle à m'annoncer !

— Ton frère, Ibn Qatab, a eu le dessous et s'est fait humilier, lui dis-je[723].

Quand je lui eus raconté ce qui s'était passé, il rit tant que ses pieds creusèrent le sol, puis il dit sur-le-champ :

Quand les deux étalons de Tamīm rivalisent de gloire, qui es-tu, toi,
ô frère des Taym, si ce n'est une frêle brindille comparée à la poutre solide ?
Si tu avais été préposé à ce type d'injustice, ou si tu avais joué le jeu,
tu aurais été injuste ; mais tu n'es pas de force à causer une quelconque injustice !

Quand ce poème parvint à Ǧarīr, il dit : « Jamais auparavant Farazdaq n'avait été juste avec moi dans sa poésie. » Il songeait à ses vers : « *Quand les deux étalons de Tamīm rivalisent de gloire, etc.* ».[724]

Ka-l-wašīẓati fī l-ʿaẓmi signifie littéralement, « comme une excroissance sur un os » ; *wašīẓa* (excroissance) s'oppose à *ṣamīm* (l'os principal, qui donne sa forme au membre, et désigne par suite la partie principale d'une chose). La *wašīẓa* est l'excroissance ou le petit os additionnel qui ne donne pas sa forme au membre – la partie négligeable, donc. De là, on peut dire : *hum wašīẓatu qawmi-him*, « Ces gens sont les moins importants de leur tribu ».

Pour comble d'injustice, Farazdaq s'en prend à son allié malheureux après qu'il a été la victime de Ǧarīr. Car ici, pour Farazdaq, le poète doit être avant tout un « préposé à l'injustice » (*mawlā l-ẓulm*), qui est capable de dire qu'untel est avare même s'il est généreux, ou vil même s'il est noble – en un mot, qui est capable d'enjoliver le laid et d'enlaidir le beau (*taḥsīn al-qabīḥ wa-taqbīḥ al-ḥasan*), lieu commun valant souvent comme définition de l'éloquence (*balāġa*), en particulier pour l'éloquence poétique, dans laquelle on tolère plus facilement un certain cynisme inséparable des tours de force rhétoriques[725]. Le cynisme de Farazdaq, qui reproche à ʿUmar d'être incapable d'injustice, est d'autant plus appuyé que dans les deux vers qu'il lui avait donnés, il lui faisait dire à l'adresse de Ǧarīr : « Tu mens, et les pires paroles sont les plus mensongères ! » (*laqad kaḏabta wa-šarru l-qawli akḏabu-hu*). Louable adage, que le poète a beau jeu d'asséner à Ǧarīr quand qu'il s'avère, quelques lignes plus bas, que sa doctrine implique de n'en tenir aucun compte ! D'ailleurs, il dément lui-même ce qu'il disait de Ǧarīr

[723] Changement abrupt de narrateur, ce qui est monnaie courante dans ces récits et constitue peut-être un marqueur d'oralité.
[724] *KA*, XXI, p. 325.
[725] Un autre lieu commun traduisant la même idée fait de l'éloquence poétique la faculté de « donner au faux l'allure du vrai et au vrai l'allure du faux » (*taṣwīr al-ḥaqq bi-ṣūrat al-bāṭil wa-l-bāṭil bi-ṣūrat al-ḥaqq*). Voir Abū Manṣūr al-Ṯaʿālibī, *Taḥsīn al-qabīḥ wa-taqbīḥ al-ḥasan*, Beyrouth, Dār Ṣādir, 2014, p. 26 ; Ibn Rašīq, op. cit., p. 19.

dans ses vers prêtés. Alors qu'il attaquait la prétention de Ǧarīr au titre de *faḥl* (littéralement « étalon »), qui s'applique aux grands poètes, en affirmant en substance : « Les étalons qui remportent les courses ne sont ni de basse extraction (*luʾm*) comme ta mère, ni de caractère mou (*ḫawar*) comme ton père », les vers qu'il compose en apprenant ce qui s'est passé au Mirbad reconnaissent à Ǧarīr la qualité d'étalon (*qarm*), et donc son appartenance à l'élite des poètes (*fuḥūl al-šuʿarāʾ*). De cette élite, Ibn Laǧa' est exclu ; c'est peut-être à partir de là qu'il faut entendre le surnom que lui donne Ġunaym d'« Ibn Qatab », qui a l'air d'être un jeu de mot. Le terme de *qatab* désigne en effet la selle qui s'ajuste sur la bosse d'un chameau : s'étant immiscé entre les deux « étalons » (le même terme peut s'appliquer à des chevaux et des chameaux) en se faisant aider de Farazdaq pour se mesurer à Ǧarīr, et n'arrivant pas à la cheville de l'un ni de l'autre, Ibn Laǧa' n'aura été qu'une selle sur la bosse d'un étalon, où l'on peut entendre comme une traduction bédouine du « nain monté sur les épaules des géants ».

Enfin, pour Ǧarīr, la seule fois où Farazdaq n'aura pas été injuste avec lui, c'est ce jour où il l'aura appelé « *mawlā l-ẓulm* », quand il aura dit qu'il était capable d'injustice ! Ironiquement, la seule fois où Farazdaq aura été *munṣif*, cela aura été le jour où il l'a qualifié de *ẓālim*.

Nous avons dit qu'un jugement était d'autant plus nécessaire qu'il y avait peu de critères pour le rendre. C'est pourquoi tout jugement a besoin d'être étayé : il s'agit essentiellement d'une affirmation précaire. Il entre nécessairement dans tout jugement qui soit authentiquement un jugement – qui doit juger en l'absence de critère – une part d'arbitraire (et donc d'injustice, *ẓulm*). Dans les *Maqāyīs al-luġa*, Ibn Fāris note que le noyau sémantique de la racine [*ḥ.k.m*] est *al-manʿ* (l'obstacle, l'interdiction, le fait d'empêcher ou de barrer l'accès à quelque chose)[726] : ainsi, la bride est appelée *ḥakama* du fait qu'elle entrave la monture dans ses mouvements ; la *ḥikma* (sagesse) est ce qui empêche d'agir impulsivement et sans réfléchir (*tamnaʿ min al-ǧahl*) ; et le *ḥukm* (jugement) est « ce qui empêche le *ẓulm* » (*yamnaʿu min al-ẓulm*)[727]. S'il ne faut pas se hâter de traduire ces termes, c'est qu'il faut d'abord signaler qu'en arabe le *ḥukm* s'oppose au *ẓulm* non comme la justice à l'injustice, mais plutôt comme la règle à l'arbitraire. Le *ḥukm* entrave et réduit l'arbitraire comme la *ḥakama* (= *liǧām*) entrave la monture.

À cet égard, il faut enfin dire un mot des termes dans lesquels ʿUmar ibn al-Ḫaṭṭāb loue la sagacité de Harim, dans la prolepse qui clôt le récit de la *munāfara* elle-même.

[726] Ibn Fāris, *Maqāyīs al-luġa*, éd. ʿAbd al-Salām Muḥammad Hārūn, Dār al-fikr, 1979, II, p. 91.
[727] *Ibid*.

فعاش هرمٌ حتى أدرك السلطانَ عمر بن الخطاب رضي الله عنه، فسأله عمر فقال: يا هرم، أيَّ الرجلين كنتَ مفضِّلًا لو فضّلتَ؟ فقال: لو قلتُ ذاك يا أمير المؤمنين لَعَادَتْ جَذَعَة، ولَبلغتْ شِعاف هَجَر. فقال عمر: نِعمَ مستودَعُ السِرّ ومَسنَدُ الأمر إليه أنتَ يا هرم! مثلُ هذا فَلْيَسُدِ العشيرةَ. وقال: إلى مثلك فليستبضِعِ القومُ أحكامَهم.

Harim était encore vivant lorsque le pouvoir échut à ʿUmar ibn al-Ḫaṭṭāb – que Dieu l'agrée.

— Harim, lui demanda ʿUmar, si tu t'étais prononcé en faveur de l'un des deux rivaux, lequel l'aurait emporté ?

— Si je te le disais, commandeur des croyants, l'affaire repartirait de plus belle, pour ne plus s'arrêter[728].

— Quel remarquable dépositaire du secret tu fais, Harim, et quelle fiabilité ! C'est à un tel homme qu'il doit revenir de gouverner les siens.

Mais on rapporte aussi qu'il lui dit : « C'est à un homme comme toi que les gens doivent confier leurs jugements. »[729]

Pourquoi louer un juge ou un arbitre en le qualifiant de « dépositaire du secret » (*mustawdaʿ al-sirr*) ? Quel est ce secret qu'un excellent arbitre doit garder en dépôt (*wadīʿa*) ? Le calife loue évidemment ici l'honnêteté et la fiabilité (*amana*) du juge, mais étant donné la teneur de l'échange, on peut souligner que le secret qu'il s'agit pour l'arbitre de dissimuler paraît bien être le motif ou le critère décisif (ou leur absence) qui ont motivé le jugement, c'est-à-dire la raison dernière pour laquelle l'arbitre a tranché. Car s'il entre dans tout jugement une part d'arbitraire et d'injustice, la sagesse consistera à se passer autant que possible du recours à l'arbitre. En effet, aucun des deux arbitres dans cette *munāfara* n'a été juste avec les deux rivaux. Chacun d'eux a employé la force (*al-qahr, al-ẓulm*) : quant au poète, il a déclaré ʿĀmir vainqueur pour une qualité qu'il n'avait ni ne revendiquait pas (*madaḥa-hu bi-mā laysa fīhi*), et quand ʿAlqama a protesté, le poète l'a satirisé en dénonçant des défauts qu'il n'avait pas (*hağā-hu bi-mā laysa fīhi*).

[728] Littéralement : « L'affaire redeviendrait jeune et atteindrait les sommets de Hağar ». Il semble que l'expression *balaġa šiʿāf Hağar* soit une locution proverbiale employée pour désigner le bout du monde. Nous n'en avons trouvé aucune mention dans les dictionnaires, et qu'une seule autre occurrence dans la littérature, dans un récit dont certaines variantes mentionnent *šiʿāf*, et d'autres *siʿāf* ou *saʿafāt* (les palmes, métonymie des palmeraies). Voir Ibn al-Ǧawzī, *Ṣifat al-Ṣafwa*, éd. Ḫālid Muṣtafā Ṭarṭūsī, Beyrouth, Dār al-kitāb al-ʿarabī, 2012, p. 161 et n.1. ; sur le toponyme Hağar, voir Yāqūt, Muʿǧam al-buldān, Beyrouth, Dār Ṣādir, 1993, V, p. 393.

[729] *KA*, XVI, p. 293.

Le cas de Harim est sans doute plus gênant. Le récit ne nous épargne en effet aucune des manœuvres qu'il accomplit pour s'assurer de mettre un terme à la querelle. Surtout, il refuse de trancher entre ʿĀmir et ʿAlqama, alors qu'il a bel et bien une opinion sur celui des deux seigneurs qui devrait l'emporter, ainsi qu'il le laisse entendre au calife. Sa seule préoccupation est de contraindre les deux rivaux à se conformer à son jugement, en commençant par leur arracher la promesse d'accepter sa décision, puis en recourant à la ruse (*dahāʾ*) et à la menace. Si donc Harim passe pour un arbitre exemplaire, et même l'arbitre par excellence (le proverbe dit en effet *Aḥkam min Harim*, « être meilleur arbitre que Harim »)[730], peut-être est-ce parce que sa manière de couper court à la *munāfara* dit quelque chose d'une certaine conception de la justice à l'époque médiévale. Mathieu Tillier indique en effet que les récits d'arbitrages préislamiques démontrent une conception de la justice idéale consistant « moins à trancher, à déterminer laquelle des deux parties était dans son droit, qu'à trouver un compromis satisfaisant pour tous – ce que le *fiqh* qualifiera de *ṣulḥ* »[731].

Pour Harim comme pour al-Aʿšā, la question est celle de *l'affirmabilité* du jugement, et non pas celle de son contenu, c'est-à-dire de la possibilité d'affirmer un jugement en tant que tel – en tant qu'il tranche (*yaḥkumu, yafṣilu fī l-amr*), met fin à la querelle, et *fait loi* : ce que l'arabe appelle *qawl faṣl* (parole décisive, qui vide une affaire, un débat ou une querelle). Pour reprendre l'idée d'Ibn Fāris selon laquelle la sémantique de la racine [*ḥ.k.m.*] est commandée par l'idée de *manʿ*, nous pourrions avancer une autre interprétation du terme de *ḥukm* : le *ḥukm* est avant tout cela qui doit empêcher la réplique (la contradiction et la répétition), la prolifération des *aḥkām*. Un jugement, c'est avant tout une affirmation qui vise à mettre fin aux affirmations concurrentes, et cherche pour cette raison à se soustraire à l'infirmation.

L'attente fébrile d'un tel jugement qui nous est représentée dans le récit de la *munāfara* dit quelque chose de la poursuite du « dernier mot » (*al-qawl al-faṣl*) comme *leitmotiv* de la littérature arabe médiévale – d'un mot qui, en tranchant le sujet de la querelle, tranche avec elle le langage lui-même qui permettait d'en parler, comme si ce langage devait s'épuiser dans cette fin dernière (trancher). Interrogé un jour par son fils qui lui demande quel est le meilleur poète de l'Islam, Ǧarīr, lui répond que Farazdaq est la souche de la poésie (*nabʿat al-šiʿr*) et qu'al-Aḫṭal maîtrise parfaitement la description des rois et du vin. « Mais qu'as-tu donc gardé pour toi ? » lui demande son fils, étonné. « Quant à moi, répond Ǧarīr, j'ai abattu la poésie » (*innī*

[730] Al-Maydānī, *op. cit.*, I, p. 546-547.
[731] Mathieu Tillier, *L'invention du cadi. La justice des musulmans, des juifs et des chrétiens aux premiers siècles de l'islam*, Paris, Publications de la Sorbonne, Bibliothèque historique des pays d'islam, 2017, p. 451 et n. 438.

naḥartu l-ši ʿra naḥran)[732] – littéralement : « je l'ai égorgée », d'un coup (*naḥr*) qui, en lui supprimant l'appareil phonatoire, lui supprime la vie.

Plus généralement, c'est toute la littérature arabe médiévale qui traduit par *al-qawl al-faṣl* l'idéal ou le rêve d'une telle affirmation dernière, qui vide les querelles et impose, avec la paix du verbe, sa propre mort. Combien en effet compte-t-on d'ouvrages médiévaux comportant dans leurs titres des expressions telles *al-Kāmil*, *al-Kāfī* ou *al-Muġnī* ; ou encore *Muntahā l-ṭalab*, ou *Nihāyat al-arab*, et même *Faṣl al-maqāl* ? Titres qui prétendent tous vider l'affaire et ne rien laisser à dire après eux.

Conclusion

En conclusion, ce n'est peut-être pas un hasard si, dans la langue et la littérature arabes médiévales, la figure du meilleur des juges et de l'homme éloquent (*balīġ*, et donc du poète), se confondent sous les traits d'un boucher. Ǧāḥiẓ, dans le *Bayān*, rapporte en effet cette version des vers de Labīd à Harim :

يَا هَرِمَ ابنَ الأَكْرَمِينَ مَنْصِبَا * إنك قد أُوتِيتَ حُكْمًا مُعْجِبَا

فطَبِّقِ المَفْصِلَ واغنَمْ طَيِّبَا

*Ô Harim, descendant des hommes les plus illustres, * C'est un cas difficile qu'on t'a chargé de juger !*

Frappe à la jointure, tu en seras récompensé ![733]

Et Ǧāḥiẓ d'expliquer ainsi ce dernier vers :

يقول: احكمْ بين عامر بن الطفيل وعلقمة بن علاثة بكلمةِ فصلٍ، وبِأَمْرٍ قاطِعٍ، فتَفصِلَ بها بين الحقّ والباطل، كما يَفصِل الجزّار الحاذِقُ مَفصِلَ العَظْمَيْنِ.

> Il dit : « Départage ʿĀmir ibn al-Ṭufayl et ʿAlqama ibn ʿUlāṯa par un avis décisif et un jugement indiscutable, et sépare ainsi le vrai du faux comme le boucher adroit sépare deux os en frappant à leur jointure. »

Le lettré cite cet exemple afin d'expliquer l'origine de l'expression *qawl faṣl*. De celui qui prononce un jugement décisif qui vide l'affaire, on dit qu'il *tranche* (*yafṣīlu fī l-amr*, *ya'tī bi-l-qawl al-faṣl*) par analogie avec le boucher habile, donc, qui frappe à l'articulation et disjoint deux os qui étaient reliés ensemble. On dit *ṭabbaqa la-hu l-mafṣil* (litt. « il a sectionné sa jointure ») pour : « il a délivré un argument décisif qui a vidé l'affaire ». En suivant la logique

[732] *KA*, VIII, p. 34.
[733] Al-Ǧāḥiẓ, *op. cit.*, I, p. 109.

de cette analogie, il faudrait donc frapper d'autant plus fort que les os sont solidement attachés, que le cas est intranchable.

Or de quoi jugent les poètes, sinon de cela même qui est sans critère ? C'est ce que dit un disciple de Ḫalaf al-Aḥmar, dans un *ḫabar* figurant justement au début de la notice d'al-Aʿšā :

> قال خَلَّاد الأرقط: سمعت خَلَفا الأحمر يقول: لا يُعرف مَن أشعرُ الناس كما لا يُعرف مَن أشجع الناس ولا مَن كذا ولا مَن كذا، لأشياء ذكرها ونسيتُها أنا.

> Ḫallād al-Arqaṭ[734] dit : On ne peut savoir qui est le meilleur poète, ni qui est le plus courageux, ni qui est le plus ceci ou le plus cela, pour différentes raisons que Ḫalaf a dites, mais que j'ai oubliées.[735]

C'est une chance car, s'il s'en était souvenu et s'il avait pu les transmettre, peut-être la poésie arabe médiévale n'aurait-elle pas été possible.

[734] Ḫallād b. Yazīd al-Bāhilī l-Arqaṭ (fin VIIIe s. – début IXe s. ?), disciple et gendre du savant baṣrien Yūnus b. Ḥabīb (m. 798).
[735] *KA*, IX, p. 109.

III
L'amour, entre fiction et transgression

*L'amour est donc l'ombre de l'*adab.

Cette belle et énigmatique formule de Jean-Claude Vadet, que nous avons choisi de placer en exergue de ce chapitre, est celle par laquelle l'auteur de *L'esprit courtois en Orient* ramasse l'hypothèse qu'il avance pour expliquer la rareté des considérations sur l'amour dans un traité d'*adab* se voulant aussi complet que le *Muwaššā* d'Abū l-Ṭayyib al-Waššā' (m. 937)[736]. L'amour poserait à l'*adab* un problème auquel il ne saurait répondre, car il n'y a pas d'*adab* de la passion amoureuse, comme il y en a de la boisson ou de la conversation[737].

Il faut croire aussi que cette question de l'amour suit l'*adab* comme son ombre, pour qu'Ibn al-Muqaffaʿ (m. 756) s'y soit affronté dans *al-Adab al-kabīr*. Rappelons qu'il s'agit d'un recueil de conseils au souverain visant au bon gouvernement de soi et des autres, qui s'adresse plus généralement aux puissants et à leur entourage. Ce petit livre d'éthique pratique qui donnera notamment lieu au genre des conseils aux souverains (*naṣīḥat al-mulūk*) correspondant à celui des miroirs des princes dans la littérature médiévale européenne, est considéré comme l'un des ouvrages fondamentaux de la littérature d'*adab*, et son auteur, Ibn al-Muqaffaʿ, comme l'un des fondateurs de la littérature arabe en prose – et du concept même d'*adab*.

Que disait donc l'*adab* naissant de l'amour ? Le passage en question s'ouvre par ces termes :

[736] Jean-Claude Vadet, *L'esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l'hégire*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1968, p. 341.
[737] *Ibid*.

اِعلَمْ أنّ مِن أوقعِ الأمورِ في الدِينِ وأَنْهَكِها للجَسَدِ وأَتلَفِها للمالِ وأَقتَلِها للعَقْلِ وأَزرَاها للمُروءةِ وأَسرَعِها في ذَهَابِ الجَلالةِ والوَقارِ، الغَرامَ بالنساء.

Sache que l'amour des femmes est une menace des plus redoutables pour la religion, des plus nocives pour le corps, des plus ruineuses pour les biens, des plus nuisibles pour la raison, des plus néfastes pour la vertu, des plus immédiatement dommageables pour la respectabilité et la dignité.

Ibn al-Muqaffaʿ aborde le sujet vers la fin de son livre ; et pour cause, il engage tout l'édifice de l'*adab*, menaçant en même temps tous les aspects de la vie qu'un souverain se doit de maîtriser – et à la maîtrise desquels l'ouvrage est précisément consacré – : religion, corps, biens, raison, vertu, respectabilité et dignité. En un mot, comme l'indique l'accumulation des superlatifs qui doivent rendre sensible au lecteur l'ampleur du danger et de ses conséquences, l'amour est une des menaces les plus redoutables (*min awqaʿ al-umūr ; wa-anhaki-hā ; wa-atlafi-hā ; wa-aqtali-hā*… etc.) qui pèse sur le puissant – et sur son statut même de souverain – , une cause de dérèglement des mœurs (*aḫlāq*) dans leur ensemble, et que l'éthique (ou l'*adab*, ici) cherche à régler, à discipliner, à soumettre à une règle.

Mais de quel amour parle-t-on ici ? *Al-ġarām bi-l-nisā'* signifie l'amour des femmes au sens de la passion pour les femmes ; *al-muġram bi-l-nisā'* est celui que sa passion (*ġarām*) tenaille et pousse à aller à la recherche de l'objet de son désir (*al-mūlaʿ bi-hinna, al-muġrā bi-hinna*). L'expression ne désigne pas le libertin éprouvant indistinctement pour tout le genre féminin un désir déréglé, mais l'homme qui est accessible à l'amour des femmes – qui est susceptible d'éprouver de l'amour ou de la passion pour une femme. Or, celui-là que l'amour des femmes poursuit (*yulāzimu-hu wa-yulāzzu-hu wa-yuġrī-hi*) comme une possibilité toujours ouverte de succomber à l'amour se voit irrémédiablement poussé d'une femme à l'autre :

ومِن البَلاء على المُغرَمِ بِهِنّ أنهُ لا يَنفَكُّ يَأجِمُ ما عندهُ وتَطمَحُ عَيناهُ إلى ما ليسَ عندهُ مِنهُنَّ.

Le malheur de celui qui aime les femmes est qu'il finit toujours par se lasser de celles qui sont chez lui, tandis que ses yeux convoitent celles qui ne le sont pas.

Ce qui pose problème, la cause du dérèglement des mœurs dans l'amour des femmes, c'est donc *l'insatiabilité* du désir qu'éprouve le *muġram bi-hinna*, qui est source de convoitise. Et pourtant, aux yeux de l'auteur, cette convoitise n'a pas lieu d'être. En effet, il affirme :

إنّما النِساءُ أشباهٌ

les femmes sont toutes semblables.

Toutes les femmes sont pareilles, les femmes sont identiques les unes aux autres. Pour insister sur cette identité, Ibn al-Muqaffaʿ recourt à une analogie : celui qui s'éprend des femmes qu'il n'a pas, se détournant de celles qu'il a, est dans une situation analogue à la situation de celui qui désire la nourriture des autres, se détournant de celle dont il dispose :

> وإنما المرتغِبُ عمّا في رَحْلِهِ منهنّ إلى ما في رِحالِ الناسِ كالمرتغِبِ عن طعامِ بيتِهِ إلى ما في بيوتِ الناسِ: بل النساءُ بالنساء أَشبَهُ من الطعامِ بالطعامِ، وما في رحالِ الناسِ من الأَطعِمةِ أَشَدُّ تَفاضُلاً وتَفاوُتاً مما في رِحالِهم من النساء.
>
> Celui qui néglige les femmes de sa maison pour convoiter celles des autres est pareil à celui qui se détournerait de la nourriture qu'il a chez lui pour convoiter la nourriture des autres. Les femmes sont même plus semblables entre elles que les aliments entre eux ; il y a plus de variété et de disparité d'un aliment à l'autre que d'une femme à l'autre.

En effet, si les femmes sont identiques, sont toutes semblables (plus identiques encore entre elles que deux fruits ou deux légumes), alors il est absurde de désirer celles qu'on n'a pas, en délaissant celles dont on dispose : ce serait désirer ce qu'on a déjà, retrouver dans une autre femme la femme qu'on a chez soi. Ainsi, affirmer que « toutes les femmes sont semblables » (*innamā l-nisāʾ ašbāh*) implique deux conséquences majeures. La première, c'est que *posséder une femme, c'est posséder toutes les femmes* : il suffit d'en connaître une pour les connaître toutes, puisqu'on ne ferait jamais que retrouver les qualités de la première chez les autres. Deuxième conséquence, c'est que *peu importe la femme* : posséder l'une ou l'autre est égal, dès lors qu'il n'y a pas d'*autre* femme, mais une seule femme qui se répète dans toutes les femmes. Aimer telle femme ou telle autre, cela revient au même – mais c'est précisément ce dont il ne saurait être question pour l'amoureux.

On perçoit déjà ici la distance qui sépare telle conception de la femme et de l'amour avancée par l'*adīb* du discours poétique amoureux, qu'il s'agisse de *ġazal ibāḥī* (poésie érotique licencieuse) ou *ġazal ʿafīf* (poésie érotique chaste). D'une part, le poète galant, qui recherche sans cesse de nouvelles aventures amoureuses et célèbre ses exploits dans ses vers, est le type même du *muġram bi-l-nisāʾ* : or l'amour conquérant suppose que les femmes soient toutes singulières, qu'elles se distinguent les unes des autres, pour que certaines méritent d'être connues et aimées. D'autre part, le poète chaste, épris d'une seule femme qu'il chante et désire à l'exclusion de toute autre femme, affirme lui aussi la singularité et l'unicité de la femme : il aime follement telle femme (*yuġramu bi-hā*), et non les autres. Un *topos* des *aḫbār* des poètes chastes montre la famille de l'amant éploré tenter de lui faire épouser une autre femme, pour le

consoler ou lui faire oublier sa bien-aimée (cherchant donc à faire d'une autre femme le *substitut* à l'élue de son cœur), en vain : *aucune autre* femme ne peut remplacer, se substituer, à celle qu'il aime.

Il faut noter qu'Ibn Muqaffaʿ ne cherche pas tant à corriger ce défaut, qu'à démontrer son inanité ou son absurdité afin de mettre en garde son lecteur. Tel qu'il le détermine, l'amour passionnel n'a en effet aucun sens, ou plutôt aucune réalité :

وما يتزيَّنُ في العيونِ والقلوبِ من فَضلِ مجهولاتِهن على معروفاتِهن باطِلٌ وخُدعةٌ.

> La supériorité que les yeux et le cœur attribuent aux inconnues sur celles que l'on connaît n'est qu'illusion et tromperie.

Ainsi, pour Ibn al-Muqaffaʿ, l'amour passionnel est sans objet. Ce qui fait préférer une femme à une autre, une inconnue à une familière, n'est qu'une impression fausse (*bāṭil*, nulle et non avenue, fausse, qui n'a pas d'existence effective) et trompeuse (*ḫudʿa*, une tromperie, une duperie). En d'autres termes, la passion ou l'amour passionnel (*ġarām*) relève de ce que nous appellerions aujourd'hui la *fiction* ; c'est une représentation qui ne renvoie à rien dans la réalité. L'amour passionnel serait structurellement fictif ou, dans les termes d'Ibn al-Muqaffaʿ, il relèverait par nature de l'ineffectif (*bāṭil*) et de la tromperie (*ḫudʿa*). Et l'auteur d'insister sur le caractère fictif (faux, ineffectif, absurde) de cette tromperie à laquelle se prend l'amoureux malgré tout :

ومِن العجبِ أنّ الرجل الذي لا بأسَ بلُبِّهِ ورأيهِ يرى المرأةَ من بعيدٍ متلفِّفةً في ثِيابها، فيصوّر لها في قلبِهِ الحُسنَ والجَمالَ حتى تَعلَقَ بها نفسُهُ مِن غيرِ رؤيةٍ ولا خَبَرِ مُخبِرٍ، ثمّ لعلّهُ يَهجُمُ منها على أَقبَحِ القُبحِ وأدمِّ الدَمامةِ، فلا يَعِظُهُ ذلكَ ولا يَقطَعُهُ عن أمثالِها.

> On ne peut que s'étonner de voir un homme doué de raison et de jugement apercevoir de loin une femme enveloppée dans ses vêtements et lui prêter aussitôt de beaux traits et de belles formes, s'éprenant ainsi d'elle sans l'avoir jamais vue de ses yeux ni en avoir entendu la moindre description. Or s'il arrive que la belle se révèle être plus hideuse et laide que jamais, il n'en tirera aucune conséquence et cela ne le découragera nullement de recommencer avec une autre femme.

Dans sa démonstration, Ibn al-Muqaffaʿ souligne deux points. D'abord l'absence de raison concrète et sensible au désir ou à l'amour du *muġram bi-l-nisāʾ*, dont la passion s'embrase pour une femme entièrement indéterminée : dissimulée par ses vêtements (*mutalaffifa fī ṯiyābi-hā*), qu'il n'aura pas vue (*min ġayri ruʾyatin*) et dont il n'aura pas non plus entendu parler.

L'amoureux s'enflamme sans raison pour une parfaite inconnue, c'est-à-dire sans en avoir eu aucune expérience. Il n'a de cette femme ni l'expérience sensible (il ne l'a pas vue), ni l'expérience rapportée (personne, aucun *muḫbir*, ne la lui a décrite, ne lui a rapporté d'information à son propos), en d'autres termes : *yuġramu bi-hā min ġayri ḫubr wa-lā ḫabar*. Le désir (*ġarām*) ne vient ni de la connaissance sensible (*ḫubr, iḫtibār,* le fait de tester, d'éprouver, d'expérimenter quelque chose), ni de la connaissance rapportée (*ḫabar*). Il n'est qu'une impression (*taṣawwur*), un produit de l'imagination, un préjugé : s'il aperçoit une femme, aussi indéterminée soit-elle, l'homme qui est sujet au *ġarām* la détermine *a priori* (avant toute expérience, *dūna l-ḫubr*) comme une *belle* femme. Et, deuxième point sur lequel insiste Ibn al-Muqaffaʿ, c'est que la déception ne sert pas de leçon au *muġram*. Si jamais l'expérience contredit l'imagination (*in kaḏḏaba l-ḫabara l-ḫubru*), s'il se trouve que cette femme s'avère extrêmement laide, c'est-à-dire à l'exact opposé de ce qu'il s'imaginait, le *muġram* n'en tirera aucune conséquence.

C'est là ce qui fait de la passion des femmes une menace redoutable pour l'éthique. Non seulement l'amour, tel que le dépeint l'*adīb*, est une impression fausse, puisqu'il ne repose sur rien de sensible, ne renvoie à aucune réalité (il est *bāṭil*, ineffectif), et une tromperie (*ḫudʿa*, il peut tromper celui qui l'éprouve), mais il est aussi *absolu* : il survient sans cause, il ne dépend pas d'une raison particulière. Du moins, le *muġram* n'a qu'à penser avoir affaire à une femme pour s'éprendre d'elle : une vague silhouette enveloppée dans ses vêtements, un *semblant* de femme lui suffit, l'imagination fait le reste. *Al-ġarām bi-l-nisāʾ* est donc, aux yeux d'Ibn al-Muqaffaʿ, un effet sans cause : il survient effectivement, mais sans cause particulière. Ce qui fait son absurdité, pour l'*adīb*, c'est donc sa gratuité et son caractère absolu. Mais, dès lors que l'homme n'est que la proie de l'amour, que peut en dire l'éthique ?

L'amour est dangereux précisément parce qu'il ne dépend pas de celui qui l'éprouve ; le *muġram* ne peut décider de mettre fin au *ġarām* : il en est moins le sujet que l'objet, ainsi que le dénote le participe passif (*mufʿal*). Peut-être est-ce justement parce que l'absence de cause est constitutive de la passion que nombre des verbes et expressions idiomatiques qui signifient le *ġarām* (le fait de s'éprendre passionnément de quelque chose) s'emploient toujours au passif (le verbe est, comme on dit en arabe, *mabnī ʿalā l-maǧhūl*, littéralement « construit sur l'inconnu » : on ignore qui en est le sujet, la cause ou l'agent) : *uġrima bi-l-marʾa, ūliʿa bi-hā, šuġifa bi-hā, etc*. Ainsi, quand Ibn al-Muqaffaʿ s'étonne qu'une déception puisse ne pas servir de leçon au *muġram*, il faut y voir le signe de cette hésitation qui entoure *l'agent* de l'amour.

Tout son développement montre que le *ġarām* ne dépend nullement du *muġram*, mais l'auteur doit supposer que tel est bien le cas pour pouvoir proposer un remède ou une solution, pour pouvoir ramener l'amour dans le champ de l'éthique en proposant une règle à suivre : « *Innamā l-nisā'u ašbāh* ». On voit que la proposition de l'*adīb* cherche à enrayer la mécanique du désir : on ne désire jamais que ce dont on ne dispose pas, c'est pourquoi l'inconnu, la dissimulation, la mise hors d'atteinte l'exacerbe. Aussi l'affirmation « Toutes les femmes sont semblables », puisqu'elle revient à dire que ce que le *muġram* se figure comme inconnu est en réalité déjà connu de lui, qu'à connaître une femme on connaît toutes les femmes, implique aussi une opposition entre désir (*ġarām*) et besoin (*ḥāǧa*). Ibn al-Muqaffaʿ oppose en filigrane le besoin de la femme au désir des femmes : si l'on peut combler un besoin, le satisfaire, le *ġarām*, en revanche, est insatiable. C'est le sens de son exemple final, exemple extrême et fictif destiné à mettre en évidence l'absurdité du *ġarām* à son comble :

ولا يزالُ مشغوفاً بما لم يَذُقْ، حتى لو لم يَبقَ في الأرضِ غيرُ امرأةٍ واحدةٍ، لَظَنَّ أن لها شأناً غيرَ شأنِ ما ذاقَ. وهذا هو الحُمقُ والشَقاء والسَفَهُ.

> Il n'aura de cesse de raffoler de ce qu'il n'a pas goûté, si bien que s'il ne restait sur terre qu'une seule femme, il songerait encore qu'elle doit avoir une saveur différente de ce qu'il a pu goûter. C'est là la bêtise, la divagation et l'inconséquence mêmes !

Ibn al-Muqaffaʿ reprend ici l'analogie de la femme avec la nourriture, comparant le fait de s'éprendre d'une femme au désir de goûter (*ḏāqa*) un met, pour souligner que ce désir ne repose que sur l'illusion (la fiction) que les femmes sont différentes les unes des autres, qu'il y a des femmes connues et des femmes inconnues. S'il ne restait qu'une seule femme, c'est-à-dire si, ayant épuisé toutes les femmes, il n'en restait qu'une dont le *muġram* n'ait pas fait l'expérience, une femme qui lui resterait inconnue, il se figurerait encore qu'elle est différente de ce qu'il a pu connaître auparavant – si, ayant connu toutes les femmes, il en restait une, quelle qu'elle soit, il s'éprendrait d'elle inévitablement.

Un tel exemple expose tout autant l'absurdité du *muġram* que le caractère absolu et inépuisable du *ġarām*. La situation absurde du *muġram* tient en effet à ce qu'il est incapable de tirer leçon de ses expériences : il ne se rendra à l'évidence que les « femmes sont semblables » qu'à condition d'avoir totalement épuisé les femmes. Tant qu'il restera un semblant de dissemblance entre les femmes, tant qu'il restera une femme inconnue, le *ġarām* ne manquera pas de se produire. Il lui faudrait avoir eu une expérience totale du désir, pour mettre un terme au *ġarām* – situation incongrue, qui ne peut se produire qu'en fiction. À bien suivre Ibn al-

Muqaffaʿ, en effet, la seule condition pour que le *ġarām* n'ait pas lieu d'être serait que toutes les femmes du monde soient familières au *muġram*. Or le désir n'est pas totalisable : ainsi que le sous-entend l'exemple, il y aura toujours une femme qui reste – ou un reste de femme – à désirer. Que sont, par exemple, les vestiges du campement chantés dans le *nasīb* et qui réveillent la passion enfouie, sinon un reste de femme, la trace d'une bien-aimée ? Par ailleurs, dire que l'expérience n'enseigne rien au *muġram* signifie aussi que l'amoureux éprouve l'amour comme toujours inédit. Le *muġram bi-l-nisā'* aime ou désire chaque femme dont il s'éprend comme s'il n'avait jamais eu d'expérience de cet amour. L'amour qu'il conçoit est toujours l'amour singulier d'une femme singulière et unique. Femme, enfin, qu'il ne choisit pas. L'exemple fictif d'Ibn al-Muqaffaʿ nous dit que le *muġram* s'éprendrait encore de la dernière femme du monde, quelle qu'elle soit, sans qu'il l'ait choisie – mais un amoureux choisit-il jamais la femme dont il s'éprend ? Et si l'amour est une élection sans électeur, une élection absolue et arbitraire, qu'y peut le *muġram* ?

S'il est un effet sans cause, alors le *ġarām* est sans remède. Ibn al-Muqaffaʿ ne peut ramener l'amour dans le domaine de l'éthique qu'à l'exclure du domaine de l'éthique, en le dénonçant comme une fiction, et donc comme son dangereux extérieur. De là, il faut entendre sa proposition *Innamā l-nisā'u ašbāh* moins comme un constat que comme une exigence et un expédient, une *fiction morale*, si l'on nous permet cette référence à l'expression de « fiction légale », à savoir une convention nécessaire pour servir de fondement à une règle : les femmes *devraient* être toutes pareilles ; il faut agir *comme si* les femmes étaient toutes pareilles. Du reste, lui-même n'arrive pas à se tenir à sa propre maxime, quand il affirme « les femmes que l'on délaisse valent souvent mieux que celles que l'on désire », réintroduisant par là entre les femmes, supposées êtres identiques, une différence qui justifie d'aimer davantage ou de préférer les femmes connues aux inconnues (reconnaissant par là qu'il y a bien des femmes connues et des femmes inconnues).

En effet, s'il paraît clair qu'Ibn al-Muqaffaʿ vise exclusivement à dénoncer *al-ġarām bi-l-nisā'*, l'amour passionné des femmes, ce qui ne semble donc pas concerner toutes les autres formes d'amour, ni le simple fait d'aimer sa femme, la manière dont il le dénonce implique de se méfier de l'amour en tant que tel, depuis la simple affection jusqu'à la passion invétérée, depuis l'amour exclusif d'une femme à l'amour renouvelé dans de multiples aventures amoureuses. Avoir de l'affection pour quelque chose suppose de le préférer à autre chose, implique une distinction, et toute distinction suppose une différence, fût-elle imaginaire. Si un homme a pour sa femme ne serait-ce que de l'affection, cette affection ne serait pas moins absurde que la passion la plus folle puisque, comme la passion, telle affection ne reposerait sur

rien dès lors que toutes les femmes sont semblables. C'est donc bien l'amour en tant que tel qui, en fin de compte, pour notre auteur, relève de la fiction.

C'est cette assertion sous-entendue par Ibn al-Muqaffaʿ que nous prendrons comme problématique. D'emblée, dans l'un des plus anciens ouvrages d'*adab*, l'amour relève essentiellement de la fiction (ou, pour reprendre les termes d'Ibn al-Muqaffaʿ, de l'imagination, *taṣawwur*, de l'ineffectif, *bāṭil*, et de la tromperie, *ḫudʿa*) – qu'on y succombe victime d'une fiction absurde et délétère, ou qu'on s'en prémunisse par une autre fiction, nécessaire et morale, celle-là. On tombe amoureux par une fiction absurde ; on s'en garde par une fiction sage. Au-delà des raisons avancées par notre auteur – raisons qui, nous l'avons vu, sont éminemment problématiques –, ce que nous voulons retenir de ce développement, qui n'intéresse peut-être après tout que la morale pratique et l'entourage du puissant, c'est ce lien essentiel que l'un des premiers *udabāʾ* souligne entre amour et fiction ; car force est de constater, comme nous le verrons, que la question s'est souvent posée en ces termes pour les lettrés médiévaux. Trois siècles après Ibn al-Muqaffaʿ, le lettré andalou et théologien ẓāhirite Ibn Ḥazm (m.1064), dans son célèbre traité sur l'amour, *Le collier de la colombe* (*Ṭawq al-ḥamāma*), après une introduction générale sur l'amour et ses effets, expose les causes de l'amour dans des chapitres thématiques classés de la cause la plus invraisemblable (fiction incroyable pour qui ne l'a pas éprouvée, nous dit-il, mais pourtant vraie) à la plus banale : le premier de ces chapitres concerne le fait de tomber follement amoureux d'une femme qu'on a seulement vue en rêve ; le suivant, le fait de tomber amoureux d'une femme dont on a seulement entendu parler ; le suivant le fait de tomber amoureux d'une femme aperçue furtivement, *etc*.

Nous nous demanderons donc en quoi l'amour serait essentiellement un objet de fiction ? Plus précisément, en quoi, en quels termes et à quelle condition peut-on dire que l'amour a spécialement partie liée avec la fiction dans la littérature arabe classique ?

La littérature arabe ne déroge pas à la tendance peut-être universelle qui fait de l'amour une matière littéraire de premier plan. On ne prendrait guère de risque en affirmant que l'amour est sans doute le sujet fictif par excellence : de combien d'œuvres est-il le ressort, sinon le sujet, depuis l'*Iliade* jusqu'à *Belle du seigneur*, en passant par *La divine comédie* et *L'Idiot*, on serait bien en peine d'imaginer la littérature, et en particulier la fiction, sans amour – à se demander si la fiction de l'amour aurait quelque chose à voir avec l'amour de la fiction.

En poésie comme en prose, d'importants corpus ont été consacrés à l'amour. Il semble que très tôt, dès l'époque du *tadwīn*, des « romans » amoureux aient été composés par

agglomération de récits (*aḫbār*) autour d'un poète pour restituer ses romances avec une certaine continuité narrative : ainsi en va-t-il par exemple des poètes préislamiques al-Muraqqiš al-akbar et al-Muraqqiš al-Aṣġar, Waḍḍāḥ al-Yaman, etc. A l'époque abbasside, ce sont surtout des poètes de l'époque omeyyade qui deviennent des héros de l'amour, connus pour leurs romances : ʿUmar ibn Abī Rabīʿa (dont la notice est la plus longue du *Livres des chansons* consacrée à un poète), Maǧnūn Layla, Qays Lubnā, Jamīl Buṯayna… Cela, sans compter l'intérêt que certains courants théologiques ont porté à ce thème, ou encore la fortune singulière de la rhétorique et des motifs du *ġazal* dans les courants mystiques.

Or, quand il s'agit d'amour, en particulier dans les *aḫbār al-šuʿarā'*, une question revient souvent avec insistance : *est-ce vrai ?* Quand il s'agit d'amour, la question de la réalité, c'est-à-dire de la fiction, semble se poser avec une certaine urgence.

1. Les poètes « chastes » : l'incroyable amour

Les trois *ḫabar*-s qui vont nous occuper ici tournent tous autour du *topos* de la mise à l'épreuve de l'amoureux ou de l'amoureuse. Le simple fait qu'on puisse identifier un tel *topos* narratif en dit long sur la nature suspecte et douteuse de cet amour *ʿuḏrī*, qui affirme envers et contre tout le désir de se réunir à une femme inaccessible, soustraite au poète par des normes sociales dont il fait fi : que la bien-aimée soit refusée par ses parents, mariée à un autre ou divorcée puis remariée, cela n'empêche nullement le poète de célébrer son amour pour elle. Manifestement suspect aussi, cet amour, au regard des amants eux-mêmes qui, comme on va le voir, s'éprouvent, se somment de produire des preuves de cet amour qui prétend s'affranchir de la séparation, du passage du temps, et de l'espoir d'une réalisation du désir.

Ces trois récits concernent deux poètes bédouins emblématiques du genre, Ǧamīl et Kuṯayyir. Tous deux sont issus des Banū ʿUḏra et ont vécu dans la seconde moitié du VIIe siècle dans le Hedjaz et le Nedjd. Ǧamīl était l'amant de Buthayna (amant dans le sens classique en français, c'est-à-dire aimant une femme et étant aimé d'elle) et Kuṯayyir l'amant de ʿAzza. Ayant chanté les charmes de leurs bien-aimées avant de les demander en mariage en bonne et due forme, ils ont tous deux essuyé le refus des familles des jeunes femmes qui les marièrent à d'autres hommes pour éviter le scandale, ce qui n'empêcha nullement les poètes de continuer à proclamer leur amour pour elles et de se plaindre de la séparation.

Le fait que tous deux soient contemporains, appartiennent aux Banū ʿUḏra et soient séparés de leurs bien-aimées pour des raisons similaires, rend d'autant plus remarquable l'opposition que rapporte la tradition littéraire et dont le *Kitāb al-Aġānī* se fait l'écho :

أخبرنا أبو خليفة قال: حدّثنا ابن سلّام قال: كان كُثَيِّر مدَّعِياً ولم يَكُنْ عاشِقاً، وكان جميلٌ صادِقَ الصَّبابةِ والعِشْق.

أخبرنا أحمد بن عبد العزيز الجوهري وحبيب بن نصر المهلبي قالا: حدّثنا عمر بن شَبَّة قال: زعم إسحاق بن إبراهيم أنه سمع أبا عبيدة يقول: كان جميل يَصدُقُ في حُبّه، وكان كثيّر يَكذِب.

Abū Ḫalīfa nous rapporta ceci : Ibn Sallām nous raconta ceci : Kuṯayyir feignait d'être amoureux mais ne l'était pas réellement, alors que Ǧamīl était sincèrement épris et amoureux.

Aḥmad ibn ʿAbd al-ʿAzīz al-Ǧawharī et Ḥabīb ibn Naṣr al-Muhallabī nous rapportèrent ceci : ʿUmar ibn Šabba nous raconta ceci : Isḥāq ibn Ibrāhīm affirma qu'il avait entendu Abū ʿUbayda dire : Ǧamīl était sincèrement amoureux, tandis que Kuṯayyir mentait.[738]

Ces deux courts *ḫabar*-s nous rapportent l'opinion de deux savants, Ibn Sallām al-Ǧumaḥī (m. 845) et Abū ʿUbayda Maʿmar ibn al-Muṯannā (m. 824-6), qui jouèrent un rôle-clé dans la collation des traditions orales et la constitution du corpus écrit, en particulier des *aḫbār al-šuʿarā'*, à l'époque du *Tadwīn* (VIIIe-IXe siècles)[739]. Tous deux s'accordent sur la sincérité (*ṣidq*) de Ǧamīl et l'insincérité (*kaḏib*) de Kuṯayyir. L'amour du premier, nous disent-ils, était authentique, tandis que celui de l'autre était une feintise et un mensonge (*kaḏib*). Cette opposition, qui traduit le souci de trancher nettement la question de la sincérité de l'amant, tient peut-être à ce que la manière d'affirmer un amour incommensurable, « chaste » et exclusif est celle-là même qui en fait un amour invraisemblable, courant le risque de la fiction. Si tel est le cas, l'opposition de Ǧamīl et Kuṯayyir ne serait plus simplement une opposition anecdotique et ponctuelle, simplement historique, mais une question travaillant de l'intérieur la rhétorique amoureuse, dans la poésie et les récits des poètes.

Ǧamīl et Buṯayna : l'invraisemblable ʿiffa de l'amant

Ce premier récit nous donne à voir une scène qui n'aurait jamais dû se retrouver sous les yeux d'un lecteur :

[738] *KA*, VIII, p. 95.
[739] Sur leur place dans les sources d'al-Iṣfahānī, voir Manfred Fleischhammer, *op. cit.*, p. 92 et 98.

قال إسحاق وحدّثني أيّوب بن عَباية قال: سَعَتْ أَمَةٌ لِبُثَيْنةَ بها إلى أبيها وأخيها وقالت لهما: إنّ جميلًا عندها الليلة. فأتَيَاها مشتملَيْنِ على سَيفَيْنِ، فرأيَاهُ جالِسًا حَجْرةً منها يحدّثها ويَشكُو إليها بَثَّه، ثم قال لها: يا بُثينة أرأيتِ وُدِّي إياكِ وشَغَفِي بكِ ألَا تَجزِينيه؟ قالت: بماذا؟ قال: بما يكون بين متحابَّيْن. فقالت له: يا جميل أهذا تبغي! والله لقد كنتَ عندي بعيدًا منه، ولَئِنْ عاودتَ تعريضًا بريبَةٍ لا رأيتَ وَجْهِي أبدًا. فضحك وقال: والله ما قلتُ لك هذا إلّا لِأعلَمَ ما عِندَكِ فيه. ولو عَلِمتُ أنّكِ تُحِيبينَنِي إليه لَعَلِمْتُ أنّكِ تُجيبينَ غَيرِي، ولو رأيتُ منكِ مساعدةً عليه لَضربتُكِ بسيفي هذا ما استَمْسَكَ في يدي، ولو أطاعَتْني نفسي لَهَجَرْتُكِ هِجرةَ الأَبَدِ؛ أوَما سَمِعتِ قَولي:

وإنّي لَأَرضَى مِن بثينةَ بالذي ... لو أبْصَرَهُ الواشي لَقَرَّتْ بَلابِلُهْ

بِلَا وَبِأَنْ لا أستطيع وبالمُنَى ... وبالأمَلِ المَرْجُوِّ قد خابَ آمِلُهْ

وبالنَّظْرةِ العَجْلَى وبالحَولِ تَنقضي ... أواخِرُهُ لا نَلتقي وأوائلُهْ

قال: فقال أبوها لأخيها: قُمْ بنا، فما ينبغي لنا بعد اليوم أنْ نَمنَعَ هذا الرجل من لِقائها. فانصرفا وتركاهما.

Isḥāq dit : Ayyūb ibn ʿAbāya me rapporta le récit suivant : Une servante dénonça Buṯayna à son père et son frère, et les informa que Ǧamīl était avec elle cette nuit-là. Ils s'en furent la trouver ceints de leurs sabres, et la virent en compagnie de Ǧamīl, qui était assis à bonne distance. Il lui parlait et épanchait sa peine auprès d'elle, quand il lui dit :

— Buṯayna, vois-tu l'amour que je te porte et l'adoration que je te voue ? Ne m'en récompenseras-tu point ?

— Par quel moyen ? demanda-t-elle.

— Par ce que font entre eux deux amants.

— Est-ce donc là ce que tu veux, Ǧamīl ? se récria Buṯayna. Ma foi, je croyais que de telles pensées ne pouvaient t'effleurer ! Si tu refais des allusions douteuses, jamais plus tu ne reverras mon visage !

À ces mots, Jamil rit et dit :

— En vérité, je ne t'ai dit cela que pour t'éprouver. Si tu avais accédé à ma demande, j'aurais su que tu pourrais aussi bien céder à un autre. Et si je t'avais vue disposée à le faire, je t'aurais frappée de mon sabre que voilà, si tant est

que j'eusse pu le lever contre toi. Et pour peu que j'eusse été maître de ma volonté, je t'aurais quittée pour toujours. N'as-tu pas entendu mes vers :

De Buṯayna, je me contente de cela
qui, s'il le voyait, apaiserait les soupçons du délateur ;
[Je me contente] d'un « non » et d'un « je ne peux pas », de souhaits,
et de l'espoir que nourrit vainement le désespéré,
Et d'un regard furtif, et d'une année dont passent
le début et la fin, sans que nous nous rencontrions !

Le père de Buṯayna dit alors à son fils : « Allons-nous-en. Inutile désormais d'interdire à cet homme de la rencontrer. » Ils s'en retournèrent donc et les laissèrent ensemble.[740]

On aura reconnu la scène du tête-à-tête entre les amants (*ḫalwa*) qui se retrouvent en secret en pleine nuit. C'est une scène qui n'aurait jamais dû être l'objet d'un récit dans la mesure où la rencontre en secret entre les amants a précisément pour but de ne pas être ébruitée. D'ailleurs, est-ce encore une *ḫalwa*, dès lors qu'elle tombe sous les yeux du lecteur, qui du reste la découvre par les yeux d'autres témoins ? La scène nous est en effet racontée du point de vue de l'un de ces personnages qui, dans la poésie, menacent continuellement la rencontre des amants, qui doivent déjouer leur vigilance, leur indiscrétion ou leur malveillance pour ne pas être surpris ou dénoncés : *al-wāšī* (le délateur), *al-ṯaqīl* (le lourdaud), *al-raqīb* (le censeur, le surveillant), etc. Or les témoins par les yeux desquels le lecteur découvre la scène sont les plus redoutables qu'on puisse imaginer : il s'agit du père et du frère de Buṯayna, qui ont accouru après s'être saisis de leurs sabres pour mettre fin à la réunion et, si nécessaire, laver l'honneur bafoué. Ils n'interviennent pourtant pas immédiatement ; pourquoi ? Est-ce à dire que la rencontre clandestine, en elle-même, n'est pas encore une faute en soi méritant un châtiment, une souillure sur l'honneur nécessitant d'être lavée ?

Peut-être se demandent-ils eux-mêmes s'ils assistent bien à un tête-à-tête amoureux : loin de trouver les amants enlacés, ils découvrent Ǧamīl assis à distance de Buṯayna (*ra'ayā-hu ǧālisan ḥaǧratan min-hā*), observant encore dans l'intimité une bienséance qui serait de mise en public. Nous avons ici le motif inverse au *maʿnā* poético-narratif de la pénétration dans le *ḫidr*[741], tel qu'on le trouve, par exemple, chez al-Munaḫḫal al-Yaškurī :

---

[740] *KA*, VIII, p. 105.

[741] Le *ḫidr* (littéralement « voile », *sitr*, *ḥiǧāb*) est un mot-clé de la poésie amoureuse ; il désigne une partie de la tente réservée aux femmes, qui les dérobe à la vue de tout un chacun et est donc inaccessible aux étrangers ; qui donc non seulement *cache*, mais *interdit*. De là, l'expression *bayḍat ḫidr*, littéralement « œuf du *ḫidr* », désigne une jeune vierge, non seulement belle, comme l'indique la connotation de la blancheur (*bayāḍ*) associée au mot d'œuf (*bayḍa*), mais *intacte*, immaculée (autre connotation de la blancheur) et intouchable (gardée dans le *ḫidr*). L'intouchabilité ou l'inaccessibilité de la belle est soulignée par l'expression, dans le vers d'Imru' l-Qays, *lā*

وَلَقَد دَخَلتُ على الفَتَاةِ الـ ـخِدْرَ في اليَومِ المَطِيرِ

J'ai pénétré, pour y rejoindre la jeune fille,

la partie interdite de la tente, par un jour de pluie ![742]

ou Imru' l-Qays :

وبَيضَةِ خِدْرٍ لا يُرامُ خِباؤُها تَمَتَّعْتُ مِن لَهْوٍ بها غَيرَ مُعْجِلِ

Il est m'arrivé, réuni à une jeune vierge dans sa tente inviolable,

de me livrer sans hâte avec elle à de délicieux divertissements ![743]

Dans le thème du *duḫūl fī l-ḫidr*, le poète se réunit à sa bien-aimée, dérobé aux yeux des gardes par le voile même censé interdire cette réunion, portant ainsi la transgression au cœur de l'interdit. Dans notre récit en revanche, l'interdit est respecté au cœur même de la transgression. En se retrouvant seul à seule, Ǧamīl et Buṯayna commettent une infraction à l'éthique religieuse et morale, mais cette transgression est l'occasion d'une observation scrupuleuse de l'interdit en vue duquel la *ḫalwa* est interdite : l'interdit sexuel (*al-zinā*, la fornication, les rapports sexuels illicites).

Ǧamīl est en train d'épancher son cœur auprès de Buṯayna (*yaškū ilay-hā baṯṯa-hu* = il se plaint à elle de son chagrin, *baṯṯ*, par quoi il faut entendre les peines qu'il endure à cause de son amour pour elle), quand il lui demande si elle serait prête à récompenser son amour et son attachement pour elle par « ce qu'il y a entre deux personnes qui s'aiment » (*mā yakūn bayna mutaḥābbayn*), c'est-à-dire l'union sexuelle (*ǧimāʿ*). Cette demande s'avère être une mise à l'épreuve (litt. « pour savoir ce que tu en pensais vraiment », *li-aʿlama mā ʿinda-ki fī-hi*), épreuve remarquable à plusieurs égards.

À première vue, Buṯayna passe cette épreuve avec succès, puisqu'elle ne reçoit pas le coup de sabre qui lui était promis si jamais elle avait mal répondu. Mais qu'est-ce que Ǧamīl cherchait à éprouver ici ? Quand il lui dit :

ولو عَلِمتُ أنّكِ تُجيبينَني إليه لَعَلِمْتُ أنّكِ تُجيبينَ غَيرِي

Si tu avais accédé à ma demande, j'aurais su que tu pourrais aussi bien céder à un autre.

---

yurāmu ḫibāʾu-hā, litt. « sa tente n'est pas désirable » ; il s'agit là d'une allusion au fait qu'elle est si jalousement gardée que nul ne songerait à en défier les gardes pour y pénétrer. Que le poète affirme s'être diverti avec la belle sans hâte (*ġayra muʿǧil*) est une autre allusion à la présence de gardes et à l'habileté du poète qui a su déjouer leur surveillance : personne ne soupçonne sa présence dans le *ḫidr*.

[742] *KA*, XXI, p. 3.

[743] Al-Tibrīzī, *Šarḥ al-muʿallaqāt al-ʿašr,* Dār Ṣādir, Beyrouth, 2009, p. 24.

il ne s'agit pas tant d'éprouver la fidélité de Buṯayna à Ǧamīl, que cette qualité que l'arabe appelle *ʿiffa* : souvent traduit par « chasteté, abstinence », *al-ʿiffa* signifie le fait de s'abstenir de commettre toute immoralité ou tout interdit, et en particulier l'adultère (*zinā, fuǧūr*) – qui peut servir à son tour d'hyperonyme pour tout ce que la morale religieuse réprouve. Si c'était la fidélité de Buṯayna qui avait été en cause, on ne voit pas pourquoi le fait de céder à Ǧamīl aurait signifié qu'elle aurait nécessairement cédé à un autre. En revanche, avoir avec lui des relations sexuelles illégitimes, illicites et immorales, n'aurait rien changé à leur immoralité : qu'elle s'y livrât avec Ǧamīl ou un autre reviendrait au même du point de vue éthico-religieux. Et si la morale est une limite qu'elle ose franchir avec Ǧamīl, rien ne l'empêche de la franchir avec un autre. En s'offusquant, Buṯayna fait non seulement la preuve de sa *ʿiffa*, mais laisse entendre que la condition de ces réunions clandestines avec Ǧamīl est qu'elle pense qu'il est lui-même *ʿafīf* (*Wa-llāhi la-qad kunta ʿindī baʿīdan min-hu*). Tous deux ne se départissent d'ailleurs à aucun moment de cette pudeur qui est ici la moralité même ; *al-ʿiffa fī l-fiʿl* (agir moralement, le fait de s'abstenir de commettre toute immoralité) est redoublé dans ce dialogue par *al-ʿiffa fī l-qawl* (le fait d'employer un langage châtié, de ne pas prononcer de mots obscènes et de ne pas tenir de propos grivois ou licencieux) : on ne fait référence à l'union sexuelle que par périphrase d'abord (*mā yakūn bayna mutaḥābbayn*), puis par le pronom suffixe de troisième personne, le « pronom de l'absent » (*ḍamīr al-ġāʾib*), comme on l'appelle en arabe : *mā ʿinda-ki fī-hi ; tuǧībīna-nī ilay-hi ; musāʿada ʿalay-hi*.

Pourtant, Ǧamīl reproche encore à Buṯayna d'avoir pris la demande au sérieux, de s'être laissée prendre au jeu, et de ne pas avoir tenu compte de ses vers (*a-wa mā samiʿti qawlī*, n'as-tu donc pas entendu ce que j'ai dit ?) :

وإنّي لَأَرضَـــى مِن بثينـةَ بالـذي لو أبْصَـــرَهُ الواشـــي لَقَرَّتْ بَلابِلُهْ

بِلَا وَبِأَنْ لا أستطـــيع وبالمُنَى وبالأمَلِ المَرْجُـوِّ قد خـــابَ آمِلُهْ

وبالنَّظْرةِ العَجْلَى وبالـحَولِ تَنقضي أواخِـرُهُ لا نَـلـتـقـي وأوائـلُـهْ

De Buṯayna, je me contente de cela
qui, s'il le voyait, apaiserait les soupçons du délateur ;
[Je me contente] d'un « non » et d'un « je ne peux pas », de souhaits,
et de l'espoir que nourrit vainement le désespéré,
Et d'un regard furtif, et d'une année (al-ḥawl = al-sana) dont passent (tanqaḍī)
le début (awāʾilu-hu) et la fin (awāḫiru-hu), sans que nous nous rencontrions (lā naltaqī) !

Dans ses trois vers qui consistent en une accumulation (*arḍā bi-llaḏī… wa-bi-… wa-bi-…. wa-bi…* = Je me contente de cela… et de… et de… et de…), Ǧamīl affirme en somme qu'il se contente d'un rien. Ce qu'il accumule, dans ces vers, ce sont les stigmates de la séparation (*bayn, firāq*), ce sont des riens : des réponses négatives (*lā* ; *lā astaṭīʿ*), de vains espoirs, des déceptions (*munā ; ḫaybat amal*), un regard furtif (*naẓra ʿaǧlā*, c'est-à-dire un regard qui ne permet pas vraiment de regarder, à peine un regard), et enfin la séparation même (une année sans se rencontrer). De Buṯayna, dit-il littéralement, je me contente d'un rien ; la part que je reçois d'elle et dont je me satisfais confine au néant. L'amour qu'il éprouve, affirme-t-il, ne se nourrit de rien, et il est parfaitement désintéressé (il n'a aucun espoir de le réaliser). C'est à cet amour incroyable (dans les deux sens du terme : incommensurable, et difficile à croire) que Buṯayna aurait dû ajouter foi. Si donc Buṯayna a passé avec succès l'épreuve au premier degré (l'épreuve comme épreuve de la *ʿiffa*), elle paraît bien avoir échoué à l'épreuve au second degré (l'épreuve du crédit qu'elle accorde aux vers de l'amoureux). À bien suivre Ǧamīl, Buṯayna aurait dû croire à ses vers et non à sa prose : à ces vers de poésie, célébrant un amour invraisemblable, et non à sa demande provocatrice, autrement plus vraisemblable.

Enfin, le récit joue sur une mise en abyme de l'épreuve : l'épreuve que fait passer Ǧamīl à Buṯayna est une réplique de celle à laquelle le père et le frère de Buṯayna soumettent Ǧamīl, sans qu'il n'en sache rien non plus. Lui aussi risque un coup de sabre selon le comportement qu'il adoptera : c'est d'ailleurs en constatant que le poète est assis à distance de Buṯayna que les deux hommes s'arrêtent et observent la scène. L'épreuve à laquelle Ǧamīl soumet Buṯayna est ainsi l'occasion, pour ce poète emblématique du *ġazal ʿafīf*, de faire la démonstration d'une *ʿiffa* irréprochable.

À cet égard, comment interpréter la décision finale du père ?

فقال أبوها لأخيها: قُمْ بنا، فما ينبغي لنا بعد اليوم أنْ نَمنَعَ هذا الرجل من لِقائها. فانصرفا وتركاهما.

Le père de Buṯayna dit alors à son fils : « Allons-nous-en. Inutile désormais d'interdire à cet homme de la rencontrer. » Ils s'en retournèrent donc et les laissèrent ensemble.

Que peut-il bien avoir vu ou entendu dans cette scène pour faire machine arrière (pour revenir sur ses pas, et pour revenir sur sa décision d'empêcher la rencontre des amants) ?

On peut considérer que le poète donne en effet au père la preuve de sa moralité (*ʿiffa*) irréprochable. Le poète s'applique à lui-même la censure qui pèse sur les relations entre les amants. En d'autres termes, le père n'a point à surveiller Ǧamīl, puisque ce dernier joue lui-même le double rôle de l'amant et du père : s'étant réuni à Buṯayna, il reste séparé d'elle, assis

à distance comme sous le regard d'un tiers. Et comme son père, il la frapperait d'un coup de sabre si elle s'aventurait à enfreindre les bonnes mœurs.

Mais ne peut-on considérer également que si le père renonce à interdire à Ǧamīl de rencontrer sa fille, c'est parce qu'il ne peut empêcher cette rencontre, dès lors que pour le poète la séparation ne se laisse plus distinguer de la rencontre ? En effet, si les circonstances font des vers de Ǧamīl une preuve de sa *ʿiffa*, ces vers visent d'abord à affirmer son amour pour Buṯayna ; il fait de cette chasteté et de cette continence le moyen d'affirmer un amour incommensurable, qui ne peut être réduit à des circonstances ou des satisfactions déterminées. Ne rien avoir de Buṯayna, dit-il, c'est tout avoir. Dès lors, comment interdire l'accès à Buṯayna ? Si l'amant se contente de rien, s'il se satisfait (*yarḍā*) de la séparation même, cela signifie que l'amour qu'il éprouve est antérieur à la séparation et à la réunion. Complètement séparé de sa bien-aimée, le poète reste uni à elle ; uni à elle, il en reste séparé. Pour affirmer un amour infini, il faut qu'il soit essentiellement fini : en se réduisant à rien, en ne laissant rien à désirer que la perpétuation du désir, en s'affranchissant des réalisations momentanées et particulières du désir, cet amour s'affirme d'autant plus absolu et sublimee – par opposition à une relation amoureuse circonstancielle et intéressée. Dire que le père constate la *ʿiffa* du poète, c'est dire qu'il ne constate rien : le père incarne dans le *ḫabar* le « *wāšī* » du premier vers : si le soupçonneux pouvait poser les yeux sur ce qui entretient l'amour de Ǧamīl pour Buṯayna, ses soupçons s'apaiseraient aussitôt, car il ne verrait *rien* (rien de répréhensible, et un amour si parfait qu'il se réduit à rien).

Kuṯayyir et ʿAzza : ʿāšiq malgré lui.

Les deux récits suivants sont cités dans le *Kitāb al-Aġānī* dans la notice de Kuṯayyir pour illustrer le fait qu'il était réputé insincère (*kāḏib*, menteur), qu'il n'éprouvait pas réellement l'amour qu'il disait porter à ʿAzza dans ses poèmes (par opposition à Ǧamīl, amoureux sincère, *ṣādiq al-ʿišq*). L'insincérité de Kuṯayyir est matière à débat : Iṣfahānī cite ces récits parce que ceux qui soutiennent que Kuṯayyir n'était pas sincère les citent comme arguments.

À l'instar du récit de Ǧamīl et Buṯayna, ces deux récits tournent autour d'une épreuve : la sincérité de l'amour de Kuṯayyir est mise à l'épreuve par ʿAzza elle-même, à dessein et par jeu dans le premier récit, par hasard et en profitant des circonstances, dans le second. Ces deux épreuves sont-elles donc concluantes, nous permettent-elles de trancher la question de la sincérité de l'amour de Kuṯayyir ? Iṣfahānī, pour sa part, ne se prononce pas explicitement, et

nous verrons que ces deux récits démontrent peut-être moins l'insincérité de Kuṯayyir qu'ils n'exposent le problème de la sincérité du poète amoureux (*al-šāʿir al-ʿāšiq*). Lisons le premier :

أخبرني عمّي قال: حدّثني ابن أُبَيّ قال: حدثني الحِزامي عمن حدثه من أهل قُدَيد:

أن عزة قالت لبثينة: تَصَدَّيْ لِكُثَيِّر وأَطْمِعِيه في نفسِكِ حتى أسمَعَ ما يُجِيبُكِ به. فأقبلتْ إليه وعزةُ تَمشي وراءها مختفيةً، فعرضت عليه الوَصلَ، فقارَبَها ثم قال:

رَمَتْني على عَمْدٍ بُثَيْنَةُ بَعْدَمَا تَوَلَّى شَبابي وارْجَحَنَّ شَبابُها

وذكر أبياتاً أُخَرَ سقط من الكتاب ذِكرُها. فكشفتْ عزة عن وجهها، فبادَرَها الكلامَ ثم قال:

ولكنَّما تَرمِينَ نَفساً مَريضةً لِعَزَّةَ مِنْهَا صَفْوُها ولُبَابُها

فضَحِكَتْ ثم قالت: أولَى لَكَ بها قَدْ نَجَوْتَ، وانصرفَتَا تتضاحَكان.

Mon oncle me rapporta ceci : Ibn Ubayy me raconta ceci : Al-Ḥizāmī me raconta ceci qu'il tenait d'un habitant de Qudayd[744] *qui le lui avait raconté :*

ʿAzza dit à Buṯayna : « Aborde Kuṯayyir et séduis-le, afin que j'entende la réponse qu'il te fera. » Buṯayna alla donc le trouver tandis que ʿAzza la suivait en cachette, et proposa au poète de lier une relation. S'approchant d'elle, il dit :

Buṯayna me vise de ses traits alors que
ma jeunesse est déjà loin, tandis que la sienne est éclatante !

Il récita d'autres vers que le récit ne cite pas. ʿAzza découvrit alors son visage, mais avant qu'elle ne dît quoi que ce fût, il ajouta :

Mais l'âme malade que tu vises de tes traits n'appartient
qu'à ʿAzza ; le cœur et l'essentiel de mon âme sont à elle !

Entendant cela, ʿAzza rit et dit : « Prends garde, tu l'as échappé belle ! » Puis toutes deux partirent en riant.[745]

Dans ce récit, ʿAzza demande à Buṯayna de faire des avances à Kuṯayyir (*aṭmiʿī-hi fī nafsi-ki = pousse-le à te convoiter, fais en sorte qu'il puisse te désirer, pousse-le à croire qu'il a une occasion*) ; ces deux bien-aimées célèbres s'accordent pour jouer un tour au poète afin d'éprouver la sincérité de son amour prétendument absolu (indépendant des circonstances), sublime (au-delà des désirs charnels) et exclusif (qu'il éprouve pour ʿAzza à l'exclusion de toute autre).

[744] Localité proche de la Mecque.
[745] *KA*, IX, p. 36.

Buṯayna lui propose donc d'entamer une relation amoureuse (*ʿaraḍat ʿalay-hi l-waṣl*). Le *waṣl* est un terme souvent difficile à cerner. Dans le contexte des relations amoureuses, le mot de *waṣl* (réunion) s'oppose à *hiǧrān, bayn, firāq* (séparation) :

وَصَلَ الحبيبةَ ≠ هَجَرَها وفارقها

Le terme de *waṣl* s'emploie aussi dans l'expression « lier une relation », par opposition à « rompre une relation » :

وَصَلَ حَبلَها (= وصلها) ≠ صَرَمَ حَبلَها (= هَجَرَها)

Trancher son lien ≠ Nouer son lien

(= rompre avec elle) (= nouer une relation avec elle)

Quand les poètes soupirent après le *waṣl*, ils soupirent après la réunion avec la bien-aimée. Dans le *ġazal*, ils célèbrent et décrivent éhonément le plaisir du *waṣl* : aussi le terme peut-il recouvrir différents degrés de la relation amoureuse, depuis la réunion des amants, le fait qu'ils soient tous deux engagés dans une relation amoureuse, jusqu'à l'union intime.

En guise de réponse à cette proposition de Buṯayna, question fermée qui appelle un accord ou un refus, un « oui » ou un « non », il récite des vers dont le récit n'aurait conservé que le premier :

رَمَتْني على عَمدٍ بُثَيْنَةُ بَعْدَمَا تَوَلَّى شَبابي وارْجَحَنَّ شَبابُها

Buṯayna me vise de ses traits alors que

ma jeunesse est déjà loin, tandis que la sienne est éclatante !

Pour y entendre une réponse, il faut être sensible au topos poétique (*maʿnā šiʿrī*) du regard comparé à un arc, dont les flèches atteignent une cible (le cœur du poète). Mais ʿAzza se dévoile – dévoilant l'épreuve avec elle – trop tôt : Kuṯayyir enchaîne aussitôt par un autre vers, composé sur la même rime et le même mètre, réaffirmant l'amour exclusif qui l'attache à ʿAzza, lui permettant de se rattraper :

ولكِنَّمَا تَرمِينَ نَفْسًا مَرِيضَةً لِعَزَّةَ مِنْها صَفْوُهَا وَلُبَابُها

Mais l'âme malade que tu vises de tes traits n'appartient

qu'à ʿAzza ; le cœur et l'essentiel de mon âme sont à elle !

Au fond, rien ne permet de conclure définitivement à la sincérité ou à l'insincérité : on peut penser qu'il a improvisé ce vers, ou qu'il avait prévu de le dire. Le fait même qu'il s'agisse d'un vers lui confère une certaine nécessité : il s'aligne sur le précédent selon des règles prosodiques et thématiques. Le *ḫabar* est plutôt la mise en scène de cette ambiguïté, qu'il fait précisément tenir à la qualité de poète de Kuṯayyir. Figure emblématique du poète amoureux,

Kuṯayyir, dans ce récit, était peut-être poète (seulement éloquent, assez talentueux pour improviser un vers adéquat), ou peut-être amoureux (sincèrement amoureux : le vers allait être déclamé, que ʿAzza se dévoile ou non).

Le récit est placé sous le signe du jeu. ʿAzza semble éprouver son amant par jeu, grâce à Buṯayna qui se prête au jeu : le fait qu'elles s'en aillent toutes deux à la fin en riant peut laisser entendre non seulement que l'enjeu n'était pas très sérieux, qu'il était sans conséquence, mais qu'elles ne sont pas dupes de la réponse du poète, qui s'en est somme toute bien tiré. Moins que sa fidélité, c'est sa rouerie qui paraît avoir été éprouvée. Mais on peut dire que le récit se place sous le signe du jeu surtout parce qu'il nous dépeint ce qu'il y a de jeu, c'est-à-dire de règles conventionnelles et temporaires (le temps d'une partie), dans le phénomène même de la poésie d'amour. Il nous découvre le *ġazal ʿafīf* comme une convention plaisante, qui ne peut pas ne pas être soupçonné d'insincérité dès lors qu'il s'énonce en vers.

Aussi original que puisse être le poète, parler d'amour en poésie implique de se glisser dans les codes de genres déterminés (*nasīb*, *ġazal*, *ġazal ʿafīf*). Dans le premier vers, le poète exploite l'image courante de la femme décochant ses traits sur le cœur du poète, puis le thème de la vieillesse et de la jeunesse (*al-šayb wa-l-šabāb*) : le poète amoureux se dépeint comme un vieil homme que l'amour qu'il éprouve pour une jeune femme pousse à agir inconsidérément, comme un jeune homme (ce qui lui attire les reproches des siens) ; il s'agit d'une rhétorique convenue dans la poésie d'amour. Souvenons-nous par exemple d'Imru' l-Qays, affirmant dans sa *muʿallaqa* :

إلى مِثلِها يَرْنُو الحَليمُ

« C'est par une femme comme elle que le *ḥalīm* (l'homme impassible, qui n'est pas prompt à s'emporter) est fasciné, attiré, séduit (perd la tête). » Autre exemple chez Abū Nuwās :

شِبْتَ يا هذا وما تَنْـ ـرُكُ أخلاقَ الغُلامِ

Eh, toi ! Tes cheveux ont blanchi mais

Tu ne cesses de te comporter en jeune homme !

Dans le second vers, en faisant référence à « une âme malade », Kuṯayyir fait référence à la maladie d'amour, c'est-à-dire, dans cette poésie, au fait que l'amour inconsolable d'une femme inaccessible produit sur le corps les mêmes effets qu'une maladie : le poète amoureux se dépeint volontiers comme amaigri, émacié, affaibli à l'extrême.

Aussi Kuṯayyir fait-il figure d'« amoureux malgré lui » en ce que les codes de la poésie d'amour, le jeu du *ġazal ʿafīf*, qu'il soit ou non sincère, implique d'affirmer et de célébrer un amour sublime et exclusif, de même que le poète se languissant d'amour doit se dépeindre sous

les traits d'un homme éreinté par la peine, maigre et affaibli – de même que le poète, pour dépeindre un amour formidable, qui emporte tout, a à sa disposition, dans l'attirail du *ġazal*, le thème du vieil homme que l'amour pousse à agir inconsidérément, risquant sa réputation et celle de sa famille pour l'amour d'une belle femme (pour un amour qui n'est plus de son âge). Ces motifs poétiques (*maʿānī l-šiʿr*) sont conventionnels : ni vrai, ni faux, ils font partie intégrante de la langue des poètes et déterminent l'horizon d'attente du genre érotique. Dès lors qu'on parle d'amour en poésie, on le traduit dans les codes et la rhétorique de la poésie : il se conforme au jeu de la poésie, et est nécessairement suspect et incroyable – difficile à croire. Ces codes, ces motifs et thèmes convenus traduisent nécessairement l'amour en termes fictifs, ni vrai, ni faux.

Le deuxième récit a l'air plus concluant :

ومما وجدناه في أخباره ولم نسمعه من أحدٍ أنّه نظر إلى عَزّةَ ذاتَ يومٍ وهي مُنْتَقِبةٌ تَمِيسُ في مِشْيَتِها، فلم يعرفها كثيّر فاتَّبَعَها وقال: يا سَيِّدَتي! قِفِي حتّى أُكَلِّمَكِ فإنّي لم أرَ مِثلَكِ قَطّ، فمَن أنتِ وَيْحَكِ؟ قالت: وَيْحَكَ! وهل تَرَكَتْ عزّةُ فيكَ بَقِيّةً لِأَحَدٍ؟ قال: بأبي أنتِ! واللهِ لو أنّ عزّةَ أَمَةٌ لي لَوَهَبْتُها لكِ. قالت: فهل لَكَ في المُخالَّة؟ قال: وكيف لي بذلك؟ قالت: أَنَّى وكيف بما قلتَ في عزة؟ قال: أقلّبه فأحوّله إليكِ. فسفَرتْ عن وَجهِها ثم قالت: أغدراً يا فاسق وإنك لَهكذا! فأَبْلَسَ ولم يَنطِق وبُهِتَ. فلما مَضَتْ أنشأ يقول:

أَلَا لَيْتَني قَبلَ الذي قُلتُ شِيبَ لي ... مِن السُمِّ جَدحاتٌ بِماءِ الذَرارِحِ

فمِتُّ ولَم تُعلَمْ عَلَيَّ خِيَانَةٌ ... وكَمْ طالِبٍ لِلرِّبْحِ لَيْسَ بِرابِحِ

أَبُوءُ بِذَنْبِي إِنَّنِي قَدْ ظَلَمْتُها ... وَإِنَّنِي بِبَاقِي سِرِّها غَيْرُ بَائِحِ

Voici un autre récit que nous avons trouvé à son propos, bien que personne ne nous l'ait rapporté de vive voix : Ce jour-là, Kuṯayyir vit ʿAzza qui marchait d'un pas gracieux, le visage dissimulé par un voile. Ne l'ayant pas reconnue, il la suivit et dit :

— Ma dame ! Arrête-toi, que je puisse te parler, car jamais je n'ai vu de femme semblable à toi. Qui es-tu donc ?

— ʿAzza aurait-elle laissé dans ton cœur de la place pour une autre ? demanda ʿAzza.

— Ô toi qui m'es aussi chère que mon père, sache que si ʿAzza était ma servante, je te la livrerais et ferais de toi sa maîtresse !

— Veux-tu que soyons amis ? dit-elle.

— Que dois-je faire pour cela ?

— Mais comment donc serait-ce possible, après ce que tu as dit de ʿAzza [dans tes poèmes] ?

— Je modifierai mes vers et te les adresserai, à toi !

À cet instant ʿAzza découvrit son visage :

— Tu me trahis espèce de débauché ! s'écria-t-elle, car c'est bien ce que tu es ! Kuṯayyir, mort de honte, ne trouva que dire et resta stupéfait. Lorsqu'elle fut partie, il dit :

Ah, si seulement, avant de lui dire ce que je lui ai dit, j'avais pu boire
du poison mêlé à du venin de cantharides,
Et mourir sans qu'une trahison ne m'ait jamais été reprochée !
Nombreux sont ceux qui, partis chercher fortune, sont revenus apauvris !
J'avoue ma faute : je l'ai traitée avec injustice,
mais, du reste de son secret, je ne laisserai plus rien échapper ![746]

Notons d'abord que ce récit illustre exactement la situation du *muġram bi-l-nisā'* que déplorait Ibn al-Muqaffaʿ : apercevant une femme entièrement voilée (*muntaqiba* : portant le *niqāb*, qui dissimule le visage), une inconnue dans laquelle il ne reconnaît pas ʿAzza, Kuṯayyir l'aborde. ʿAzza en profite pour mettre à l'épreuve son amour pour elle, cet amour qu'il célèbre dans ses poèmes (*li-taʿlam mā ʿindā-hu fī-hā*, pour savoir ce qu'il pense vraiment d'elle, pour reprendre les termes de Ǧamīl).

Le dialogue est une gradation : Kuṯayyir aggrave son cas à chaque réponse. ʿAzza lui demande d'abord :

وهل تَرَكَتْ عزّةُ فيكَ بَقِيّةً لِأَحَدٍ؟

ʿAzza a-t-elle donc laissé dans ton cœur de la place pour une autre ?

Littéralement : « ʿAzza a-t-elle laissé en toi un reste (*baqiyya*) pour quiconque ? » Cet amour obsédant et exclusif appelle en effet une fidélité à toute épreuve, une fidélité de fait : l'amant devrait avoir sa bien-aimée pour seul souci.

قال: بأبي أنتِ! واللهِ لو أنّ عزّةَ أَمَةٌ لي لَوَهَبْتُها لكِ.

[746] *KA*, IX, p. 32.

Ma chère (*bi-abī anti wa-ummī* = tu m'es aussi chère que mon père et ma ma mère, formule de déférence, de respect et d'affection), sache que si ʿAzza était ma servante, je te la livrerais et ferais de toi sa maîtresse.

Réponse cruelle qui revient à dire : comparée à toi, ʿAzza n'est rien. La trahison est double. Non content de comparer ʿAzza à cette inconnue, ce qui signifie que la valeur de ʿAzza est toute relative (et non absolue et sans commune mesure, comme la poésie implique de l'affirmer), il recourt à une analogie : tu es à ʿAzza ce que la maîtresse est à l'esclave. *Wahabtu-hā la-ki* = Je te la livrerais, je mettrais son sort entre tes mains. L'expression est notamment souvent à propos de quelqu'un qu'on remet au pouvoir d'un autre, qui décidera de sa grâce ou de son châtiment. Deuxième question de ʿAzza :

قالت: فهل لَكَ في المُخالَّة؟

Veux-tu donc que soyons amis ? dit-elle.

Al-muḫālla ou *al-muḫālala* est le *maṣdar* du verbe *ḫālla yuḫāllu*, qui signifie entretenir des relations d'amitié, prendre quelqu'un pour ami (*ḫalīl*), c'est-à-dire ici pour amant. Kuṯayyir s'empresse d'acquiescer (*kayfa lī bi-ḏālika ?* Comment l'obtenir, que dois-je faire pour cela ?) Troisième question de ʿAzza :

قالت: أَنَّى وكيف بما قلتَ في عزة؟

Mais comment donc serait-ce possible, après ce que tu as dit de ʿAzza ?

L'emploi des deux interrogatifs *annā* et *kayfa* signifie qu'il s'agit d'une question rhétorique. Tes vers témoignant de ton amour pour ʿAzza sont un obstacle à toute autre relation, lui dit-elle en somme. Qu'à cela ne tienne, il est prêt à la trahison suprême :

قال: أقلّبه فأحوّله إليكِ.

Je modifierai mes vers et te les adresserai, à toi !

« *Uqallibu-hu* » (*uqallibu mā qultu*), je les retournerai, c'est-à-dire je les tournerai vers toi, « *fa-uḥawwilu-hu ilay-ki* », je les transformerai de sorte à ce qu'ils te soient adressés. Toute honte bue, non seulement le poète renie tout ce qu'il a dit de ʿAzza, mais il fait la promesse douteuse de modifier ses poèmes pour les adresser à cette inconnue : il ne lui promet pas de nouveaux poèmes, mais de changer simplement le nom de la bien-aimée dans ses poèmes. Promesse douteuse : promesse de mauvais goût, et promesse qui dénonce sa poésie comme un mensonge, un simple jeu, une simple fiction à laquelle le nom du personnage principal (de la bien-aimée) ne change rien. C'est dire que ʿAzza est substituable, et c'est dire aussi à cette inconnue qu'elle est un substitut, qui se substituerait à ʿAzza dans son cœur – et dans ses vers. La bien-aimée

serait indispensable à sa poésie, mais son nom, en fin de compte, importe peu : il dirait la même chose d'une ʿAzza, d'une Buṯayna ou d'une Asmā'.

Le récit ne donne aucune excuse à l'hypocrisie de Kuṯayyir. Détrompé, le poète est mort de honte et ne sait que répondre (littéralement : il fut plein d'embarras, *ablasa*, ne dit rien, *lam yanṭiq*, et resta stupéfait, *buhita*). Lui-même reconnaît sa faute :

أَبُوءُ بِذَنْبي إِنَّنِي قد ظَلَمتُها

J'avoue ma faute : je l'ai traitée avec injustice

Mais faisons-nous l'avocat du diable (du *fāsiq*, du débauché, en l'occurrence) : ce récit est-il un bon argument ? Suffit-il à prouver l'insincérité de Kuṯayyir ?

L'hypocrisie est indubitable. Il faut pourtant prendre en compte que c'est toujours à ʿAzza qu'il parle, c'est précisément de ʿAzza qu'il est (re)tombé amoureux, en ne la reconnaissant pas dans la rue. Le récit montre certes Kuṯayyir prêt à tromper ou rompre avec ʿAzza, mais ce ne serait que pour retrouver ʿAzza – malgré lui, en somme. Le récit montre aussi bien que l'amour qu'il porte à ʿAzza est d'autant plus pur, d'autant plus véritable que, même s'il devait tomber amoureux d'une autre femme, ce serait encore de ʿAzza. Quel amour serait en effet plus effectif qu'un amour qui se sauvegarderait *malgré l'amoureux* ? Une fidélité absolue en amour serait une fidélité qui s'affranchit de ses conditions de possibilité, une fidélité qui se conserve jusque dans l'insincérité. Un amour pur ou absolu est un amour qui ne dépend plus de l'amoureux, et c'est bien ce qu'illustre, au fond, ce récit. Kuṯayyir, dans ce récit, est certes prêt à tromper ʿAzza, mais c'est de ʿAzza qu'il est amoureux : s'il devait tromper ʿAzza, ce serait encore avec ʿAzza. Ici encore Kuṯayyir fait figure d'amoureux malgré lui : décidé à tromper ʿAzza, c'est vers ʿAzza que l'amour le ramène.

Une telle illustration de l'amour est nécessairement entachée de fiction – l'affirmation de l'amour le plus pur, le plus absolu, conduit à l'affirmation d'un amour affranchi de ses conditions de possibilité (qui se nourrit de rien, comme chez Jamīl ; qui, cherchant à se renier, se confirme, comme chez Kuṯayyir), ce qui est la fiction même. L'illustration d'un tel amour, amour extrême, pur ou absolu, puisqu'il conduit à dépeindre ou affirmer un amour détaché de ses conditions de possibilité, entraîne nécessairement la question de la sincérité ou de l'insincérité, de la vérité ou de la fausseté (*ṣidq* / *kaḏib*) – il est, structurellement, un objet de fiction.

2. ʿUmar ibn Abī Rabīʿa : la rencontre inaccomplie

Jusqu'ici, nous avons fait différents emplois du terme de fiction, quand nous avons cru avoir affaire dans nos textes à ce qu'il recouvre. Nous l'avons parfois employé dans un sens courant (fiction, produit de l'imagination, par opposition à réalité) et qui peut être connoté péjorativement (synonyme de mensonge, fausseté, par opposition au vrai ou à la sincérité) ; et parfois dans un sens plus technique, par référence à son emploi dans la critique littéraire moderne. La fiction est couramment définie depuis Frege comme discours à dénotation nulle[747], c'est-à-dire qu'est fiction ce qui ne renvoie à rien dans la réalité. À cette définition s'en ajoute une autre, non moins célèbre : est fiction un récit qui n'est ni vrai ni faux, c'est-à-dire auquel on ne demande nullement d'être vrai, et cela *par convention* : parce qu'il s'inscrit dans des genres littéraires qui se signalent eux-mêmes comme fictionnels, qui ne prétendent pas décrire des évènements et des personnages réels (mais fictifs).

La notion de fiction est capitale dans la théorie et la critique littéraires occidentales. Le terme (dérivé étymologiquement du verbe latin *fingere*, feindre ou façonner) est étroitement lié à la notion de *mimésis* (imitation, représentation), par quoi se définit depuis Aristote l'œuvre littéraire qui se destine au jugement que la modernité nommera esthétique et qui n'est ni vraie ni fausse en vertu de conventions culturelles et de critères thématiques et formels (les genres littéraires) : prêter l'oreille aux fictions appelle une « suspension volontaire de l'incrédulité ». La notion de fiction implique (ou est impliquée) dans de nombreuses problématiques soulevées par la poétique moderne et contemporaine (le vraisemblable et l'invraisemblable, la fonction cognitive de la littérature, le statut des narrateurs, le récit comme mise en intrigue, etc.), pour la bonne raison que la fiction est, surtout, le critère thématique de littérarité le plus fréquemment invoqué depuis Aristote, ainsi que le signale Gérard Genette dans *Fiction et diction*[748] : la littérature occidentale, et singulièrement la littérature moderne, se conçoit massivement comme fictionnelle.

Nous avions dit que la notion de fiction n'existait pas comme telle dans la littérature arabe classique, et que l'arabe ne disposait pas de terme équivalent. Cela tient pour une large part au fait que le statut de ces textes est pensé sur des bases radicalement différentes : nos *aḫbār* ne se conçoivent pas – du moins pas explicitement – comme des représentations (imitations, simulacres, fictions) de personnages et d'évènements, et il n'y a pas dans la

[747] Jean-Marie Schaeffer et Oswald Ducrot, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, Points, 1995, p. 373 *sqq*.
[748] Plus précisément, la « fictionnalité ». Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 88.

littérature d'*adab* de catégorie littéraire se destinant en premier lieu au plaisir esthétique (plus ou moins désintéressé), se faisant valoir *avant tout* comme œuvre visant au beau et au divertissement. Au contraire, ces *aḫbār*, en l'occurrence tirés du *Livre des chansons,* se donnent comme des relations authentiques d'évènements bel et bien advenus dans le passé. Chercher la fiction, dans la littérature arabe classique, c'est d'abord faire le cruel constat que la littérature d'*adab* ne correspond pas à ce que nous appelons littérature en français.

Cela ne veut bien sûr pas dire que le phénomène de la fiction lui est étranger : nous avons vu que la question pouvait se poser, à condition d'être attentif aux termes et aux problématiques dans lesquels elle se manifeste, d'abord pour les lettrés arabes médiévaux eux-mêmes. Comme support de notre enquête, nous avons choisi de nous pencher sur le thème de l'amour, en éprouvant cette assertion implicite d'Ibn al-Muqaffaʿ : l'amour est un phénomène essentiellement fictif (faux, trompeur, nul, *bāṭil*). Chez lui déjà, le *ġarām bi-l-nisā'* semblait relever d'une catégorie échappant au vrai et au faux (puisqu'il le décrit comme un effet sans cause, dont on ne peut que reconnaître l'advenue, mais qui ne devrait jamais se produire, au double sens logique et éthique de « devrait » : évènement qui « arrive » mais comme de nulle part – et dont on ne se prémunit que par une autre fiction). Nous avons vu avec Ǧamīl et Kuṯayyir que les manifestations et l'expression de l'amour chaste en faisait un amour douteux (sujet à caution, qui doit être éprouvé précisément parce qu'on doute qu'il puisse être réellement éprouvé), voire incroyable : parce qu'il prétend s'affranchir des normes sociales, de ses conditions de possibilité et de sa matérialité, et parce qu'il doit se conformer en poésie à des normes convenues, mais aussi parce que, en toute logique, un amour incommensurable et absolu ne demande plus rien ni à la belle (ne rien avoir, c'est tout avoir), ni à l'amoureux (il ne dépend plus de sa sincérité).

Le cas de ʿUmar ibn Abī Rabīʿa et du récit que nous nous proposons de lire maintenant, nous donne une autre illustration de la possibilité de la fiction dans la littérature arabe classique, et dans les *aḫbār al-šuʿarā'* en particulier.

À bien des égards, ʿUmar est le type même du *muġram bi-l-nisā'* volant d'une passion à l'autre que nous décrivait Ibn al-Muqaffaʿ. Sa notice dans le *Livre des chansons,* la plus longue consacrée à un poète[749], nous rapporte les nombreuses aventures amoureuses que la tradition littéraire lui prête, et les poèmes célébrant ses bien-aimées successives. On parle parfois de cet agglomérat de récits et de poèmes comme du « roman de ʿUmar », par référence aux romans

[749] Près de 200 pages dans l'édition égyptienne de référence, quand la taille moyenne des notices est de 17 pages.

courtois de la littérature médiévale européenne[750].

Ici encore, la tradition littéraire manifeste l'urgence de cette question de la réalité de l'amour relaté, question qui se pose de façon à la fois plus sérieuse, plus abrupte et plus évasive que chez Ǧamīl et Kuṯayyir :

> [قال الزبيري] حدّثني أبي عن سُمرةَ الدُومانيّ من حِميَرَ قال: إنّي لَأَطوفُ بالبيت فإذا أنا بِشَيْخٍ في الطَوَاف، فقِيل لي: هذا عمرُ بن أبي ربيعة. فقَبَضتُ على يَدِه وقلتُ له: يا ابنَ أبي ربيعة. فقال: ما تَشاء؟ قلت: أَكُلَّ ما قلتَه في شِعرِكَ فعلتَه؟ قال: إليكَ عَنّي. قلت: أسألُكَ بالله! قال: نعم، وأَستَغفِر الله.
>
> [al-Zubayrī dit] : mon père me raconta ceci, qu'il tenait de Sumra al-Dūmānī de Ḥimyar : Je tournais autour de la Kaʿba quand je vis un vieil homme qui tournait aussi. On me dit que c'était ʿUmar ibn Abī Rabīʿa, alors je lui empoignai la main et lui dis :
> — Ibn Abī Rabīʿa !
> — Que veux-tu ?
> — As-tu vraiment fait tout ce que tu dis dans ta poésie ?
> — Laisse-moi. — Je te le demande au nom de Dieu !
> — Oui, dit-il, et j'en demande pardon à Dieu.[751]

La question est manifestement assez urgente pour que le narrateur retienne le poète par la main durant le *ṭawāf* ; et peut-être la proximité avec « la maison » (la Kaʿba) arrache-t-elle à ʿUmar un aveu. Vous aurez reconnu dans cette question la référence à l'assertion coranique (ils disent ce qu'ils ne font pas, *yaqūlūn mā lā yafʿalūn*)[752] : ʿUmar, lui, aurait bien fait ce qu'il dit dans sa poésie, il aurait bel et bien rencontré clandestinement ses belles et passé des nuits en charmante – et illicite – compagnie. Mais ce récit est bientôt suivi de celui-ci :

> ذكر محمد بن إسماعيل الجعفري عن أبيه عن خاله عبد العزيز بن عبد الله بن عَيّاش بن أبي ربيعة قال: (...) ولَمَّا مَرِضَ عمرُ مَرَضَه الذي مات فيه جَزِعَ أخوه الحارث جَزَعًا شديدًا. فقال عمر: أحسَبُكَ إنّما تَجزَعُ لِما تظنّه بي، والله ما أَعلَمُ أنّي رَكِبتُ فاحِشةً قَطّ! فقال: ما كنتُ أُشفِقُ عليك إلّا من ذلك، وقد سَلَّيتَ عَنّي.

750 Jean-Claude Vadet, *op. cit.*, p. 119 et 353.
751 *KA*, I, p. 79.
752 Cor, 26 (*al-Šuʿarāʾ*), 226.

> Muḥammad ibn Ismāʿīl al-Ǧaʿfarī mentionna ceci, qu'il tenait de son père, qui le tenait de son oncle maternel ʿAbd al-ʿAzīz ibn ʿAbd Allāh ibn ʿAyyāš ibn Abī Rabīʿa : (…) Lorsque ʿUmar contracta la maladie qui devait l'emporter, son frère al-Ḥāriṯ montra la plus grande affliction.
>
> — Je suppose que tu t'affliges à cause de ce que tu t'imagines à mon sujet, lui dit ʿUmar. Par Dieu, je puis t'affirmer que jamais je n'ai commis d'ignominie.
>
> — C'était en effet ce que je craignais, mais tu m'as rassuré.[753]

A-t-il commis ce qu'il rapporte dans sa poésie ? Question encore une fois assez urgente et lourde de conséquences pour tourmenter son frère qui le veille sur son lit de mort. « *Mā aʿlamu annī rakibtu fāḥišatan qaṭṭ* » : Je ne sache pas avoir jamais commis de *fāḥiša* (turpitude, ignominie, action immorale) c'est-à-dire : Je puis t'affirmer que je n'ai jamais commis de grand péché (d'adultère, *al-zinā*).

La notice de ʿUmar multiplie ces témoignages contradictoires et qui nous laissent dans l'expectative : les aventures galantes de ʿUmar sont-elles fiction ou réalité ? Pour approcher cette énigme ou tenter une réponse, il faut d'abord remarquer que la question ne porte pas simplement sur la moralité de ʿUmar (s'il ne s'agissait que du sort qui l'attend dans l'Au-delà, on ne voit pas bien l'urgence qui presse l'étranger de s'adresser à lui comme s'il le connaissait intimement, pour lui poser une question des plus intimes), mais elle engage le problème du statut de sa poésie, de ce qu'il est permis ou non d'attendre et d'entendre dans cette poésie à laquelle on a pu prêter un pouvoir corrupteur (qu'il ne faudrait pas, d'après un *ḫabar*, mettre sous les yeux des jeunes filles[754]). Le point commun de ces deux anecdotes est précisément qu'il ne saurait être question de fiction au sens strict : l'étranger comme son frère ont entendu dans sa poésie une *information*, ils se rapportent à ses poèmes comme à des assertions qui ne peuvent qu'être vraies ou fausses (et non pas « ni vraies ni fausses », comme l'impliquerait d'emblée la notion de fiction, dont la conséquence est qu'on ne peut mettre au compte du poète ce que « *je* » dit avoir fait dans le poème).

Deuxième remarque : ces deux anecdotes sont-elles vraiment contradictoires ? Si dans la première anecdote ʿUmar dit « oui, j'ai bien fait ce que j'ai dit avoir fait », dans la seconde en revanche il ne dit pas exactement « non, je ne l'ai pas fait » ; il affirme simplement ne pas avoir commis de faute grave. Ne peut-on considérer que tout en ayant fait ce qu'il dit avoir fait, ʿUmar n'a effectivement jamais rien commis de grave ? Cette lecture est elle-même un peu licencieuse, c'est-à-dire qu'elle paraît s'autoriser des libertés abusives (car elle semble faire fi de

[753] *KA*, I, p. 81.
[754] *Ibid.*, I, p. 82.

l'inquiétude de ʿUmar qui demande pardon à Dieu, du caractère éminemment immoral du tête-à-tête clandestin, et du fait que ces récits ont effectivement été lus comme contradictoires par les lettrés), mais elle nous ouvre pourtant une piste : où la fiction ne serait plus le caractère « réel ou non », ou « ni vrai ni faux » de l'événement rapporté mais tiendrait à son statut *à la fois* accompli et inaccompli. Mais lisons d'abord le texte, qui nous raconte la rencontre du poète avec Fāṭima, la fille du calife omeyyade ʿAbd al-Malik ibn Marwān :

أخبرني محمد بن خَلَف بن المَرزُبان قال: حدّثني أبو عليّ الأسديّ – وهو بِشْرُ بن موسى بن صالح – قال: حدّثني أبي موسى بنُ صالح عن أبي بكر القُرَشي قال: كان عمر بن أبي ربيعة جالسًا بِمِنًى في فِناء مِضْرَبِهِ وغِلمانُه حولَه، إذ أقبلَت امرأةٌ بَرْزَةٌ عليها أثرُ النِعْمَةِ، فسلَّمتْ فردَّ عليها عمرُ السلامَ، فقالت له: أنت عمر بن أبي ربيعة؟ فقال لها: أنا هو، فما حاجتُكِ؟ قالت له: حَيَّاكَ اللهُ وقَرَّبَكَ! هل لك في محادثة أحسن الناس وجهًا وأَتَمِّهم خَلْقًا وأكملهم أدبًا وأشرفهم حَسَبًا؟ قال: ما أحبَّ إليَّ ذلك! قالت: على شرطٍ. قال: قولي. قالت: تُمكِنُني مِن عينيك حتى أَشُدَّهما وأقودَك، حتى إذا توسَّطْتَ الموضع الذي أريد حَلَلْتُ الشَّدَّ، ثم أفعل ذلك بك عند إخراجك حتى أنتهي بك إلى مِضرَبك. قال: شأنَكِ. ففعلتْ ذلك به. قال عمر: فلمّا انتهَتْ بي إلى المِضرَب الذي أرادتْ، كشفتْ عن وجهي. فإذا أنا بامرأة على كرسيّ لم أرَ مِثلَها قطُّ جمالاً وكمالاً فسلَّمتُ وجلستُ فقالت: أأنت عمر بن أبي ربيعة؟ قلت: أنا عمر. قالت: أنت الفاضح للحرائر؟ قلت: وما ذاك جعلني الله فداءك؟ قالت: أَلَستَ القائل:

قالت وعَيْشِ أخي ونِعمةِ والِدي ... لَأُنَبِّهَنَّ الحَيَّ إنْ لَمْ تَخرُجِ

فخرجتُ خَوْفَ يمينِها فتبسَّمَتْ ... فعَلِمتُ أنَّ يمينَها لم تَحرَجِ

فتناوَلَتْ رأسي لِتَعرِفَ مَسَّهُ ... بمُخَضَّبِ الأطرافِ غَيرِ مُشنَّجِ

فلَثِمتُ فاها آخِذًا بِقرُونِها ... شُرْبَ النَزِيفِ ببَردِ ماءِ الحَشرَجِ

ثم قالت: قُمْ فاخرُجْ عَنِّي، ثم قامت من مجلسها. وجاءَت المرأةُ فشَدَّتْ عَيْنَيَّ، ثم أخرجَتْني حتى انتهَتْ بي إلى مِضرَبي، وانصرفتْ وتركتني. فحللتُ عينيّ وقد دخلني من الكآبة والحزن ما الله به أعلم. وبتُّ ليلتي فلما أصبحتُ إذا أنا بها، فقالت: هل لك في العَوْد؟ فقلتُ: شأنَكِ. ففعلتْ بي

مثلَ فِعْلِها بالأمس، حتى انتهَتْ بي إلى الموضع. فلما دخلتُ إذا بتلك الفتاة على كرسيّ. فقالت: إيهِ يا فَضّاحَ الحرائر! قلت: بماذا جعلني الله فداءَكِ؟ قالت: بقوله:

وَناهِـدَةِ الثَـدْيَيْنِ قلـتُ لهـا اتَّكِي على الرَملِ مِن جَبّانةٍ لم تَوَسَّـــدِ

فقالَتْ على اسْـمِ اللهِ أمرُكَ طاعَةٌ وإنْ كنتُ قَدْ كُلِّفتُ ما لَمْ أُعَوَّدِ

فلمَّا دَنَا المِصبَاحُ قالتْ فَضَـحْتَني فَقُمْ غَيرَ مَطرودٍ وإن شِئْتَ فازْدَدِ

ثم قالت: قُم فاخرُجْ عنّي. فقُمتُ فخرجتُ ثم رُدِدْتُ. فقالت لي: لو لا وَشْكُ الرَحِيلِ وخَوفُ الفَوْتِ ومَحَبَّتِي لِمُنَاجَاتِك والاستكثارُ من مُحادَثَتِكَ، لَأَقصَيتُكَ. هات الآن كلِّمْني وحَدِّثْني وأَنشِدْني. فكلَّمتُ آدَبَ الناسِ وأَعلَمَهم بكلّ شيء. ثم نهضَتْ وأبطَأَت العَجُوزُ وخَلا لي البيتُ، فأخذتُ أنظُر، فإذا أنا بتَوْرٍ فيه خَلُوقٌ، فأدخلتُ يدي فيه ثم خَبَأْتُها في رُدْني. وجاءت تلك العَجُوزُ فشَدَّتْ عينيّ ونهضتْ بي تَقُودُني. حتى إذا صِرْتُ على باب المِضرَب أخرجتُ يدي فضربتُ بها على المِضرَب، ثم صرتُ إلى مِضرَبي، فدَعَوْتُ غِلْماني فقلتُ: أيُّكم يَقِفُني على باب مِضرَبٍ عليه خَلُوقٌ كأنه أثَرُ كَفٍّ فهو حُرٌّ وله خمسمائة درهم. فلم أَلبَثْ أنْ جاء بعضُهم فقال: قُمْ. فنَهَضتُ معه فإذا أنا بالكَفِّ طَرِيّةً، وإذا المِضرَبُ مِضرَبُ فاطمةَ بنتِ عبد الملك بن مروان. فأخذَتْ في أُهْبةِ الرحيل. فلمّا نَفَرَتْ نفرتُ معها، فبَصُرَتْ في طريقها بقِبابٍ ومِضرَبٍ وهيئة جميلة، فسألَتْ عن ذلك فقيل لها: هذا عُمَرُ بنُ أبي ربيعةَ. فساءها أمرُه وقالت للعَجوز التي كانت تُرسِلُها إليه: قولي: "نَشَدتُكَ اللهَ والرَحِم أن تَصحَبَني ويحك! ما شَأْنُكَ وما الذي تريد؟ اِنصَرِفْ ولا تَفضَحْني وتُشِيطَ بدَمِك." فسارت العجوز إليه فأدَّتْ إليه ما قالت لها فاطمةُ. فقال: لستُ بمُنصرِفٍ أو تُوجِّهَ إليَّ بقميصها الذي يَلِي جِلْدَها. فأخبرتْها ووَجَّهَتْ إليه بقميصٍ من ثيابها، فزاده ذلك شَغَفًا. ولم يَزَلْ يَتبَعُها لا يُخالِطُهم حتى إذا صاروا على أميالٍ من دِمَشقَ انصرف وقال في ذلك:

ضاقَ الغَدَاةَ بِحاجَتي صَدْرِي ويَئِسْتُ بَعْدَ تَقارُبِ الأَمْرِ

وذَكَرْتُ فـاطِمةَ التي عُلِّقتُها عَرَضًا فَيَـا لَحَوادِثَ الدَهْرِ

Muḥammad ibn Ḫalaf ibn al-Marzubān me rapporta : Abū ʿAlī al-Asadī — il s'agit de Bišr ibn Mūsā ibn Ṣāliḥ — me raconta : Abū Mūsā ibn Ṣāliḥ me raconta ceci, qu'il tenait d'Abū Bakr al-Qurašī :

ʿUmar ibn Abī Rabīʿa était assis à Minā devant sa tente d'apparat, entouré de ses serviteurs, quand il vit passer une femme qui se mêlait librement aux hommes et respirait la richesse. Elle le salua et il lui rendit son salut.

— Tu es ʿUmar ibn Abī Rabīʿa ?

— Lui-même. Que puis-je pour toi ?

— Que Dieu te prête vie et te favorise ! Voudrais-tu parler à la plus belle personne qui soit, la mieux faite, la plus éduquée et la plus distinguée ?

— Et comment !

— Il y a une condition.

— Parle.

— Tu me laisseras te bander les yeux et te guider jusqu'à ce que nous parvenions à l'endroit voulu. Alors, je te débanderai les yeux. Nous procéderons de la même manière quand tu seras congédié, jusqu'à ce que nous parvenions à ton pavillon.

— Comme il te plaira.

C'est donc ainsi qu'elle le traita.

ʿUmar dit[755] *:* Quand nous fûmes parvenus à la tente où elle voulait me mener, elle me découvrit le visage. Je me vis en présence d'une femme sur un trône ; jamais je n'avais vu de créature si belle et si parfaite. Je la saluai et pris place.

— Tu es ʿUmar ibn Abī Rabīʿa ? me demanda-t-elle.

— Lui-même.

— Celui qui compromet les femmes respectables ?

— Et en quoi donc ? puissé-je donner ma vie pour toi !

— N'est-ce pas toi qui dis :

« Sur la vie de mon frère et la fortune de mon père, dit-elle,
je vais réveiller tout le campement si tu ne sors sans délai ! »
Je sortis par peur de son serment mais elle sourit
et je sus que son serment n'avait rien d'irrévocable.
Elle prit ma tête pour en éprouver le contact
avec des doigts déliés et teints au henné.
La saisissant par les cheveux, je baisai ses lèvres

[755] Changement de narrateur : le récit passe brusquement à la 1ère personne, au point de vue d'un narrateur homodiégétique : c'est ʿUmar qui raconte. Ces changements inattendus de narrateur en cours de récit ne sont pas rares dans les *aḫbār* et sont souvent interprétés comme une marque d'oralité.

comme un voyageur assoiffé se désaltère à l'eau fraîche de la montagne.

— Lève-toi et sors d'ici, reprit-elle avant de se retirer.

La femme qui m'avait amené vint, me banda les yeux et me fit sortir pour me mener jusqu'à mon pavillon. Puis elle se retira et me laissa seul. Je me débandai les yeux, en proie à une tristesse et une mélancolie infinies. Le lendemain matin, je trouvai à nouveau ma guide :

— Veux-tu recommencer ? me demanda-t-elle.

— Comme il te plaira.

Elle procéda comme la veille et me ramena à l'endroit. J'entrai et me retrouvai à nouveau face à cette jeune femme sur son trône.

— Eh bien, qu'as-tu à nous dire, toi qui n'a de cesse de compromettre les femmes respectables ?

— Et en quoi donc ? puissé-je donner ma vie pour toi !

— Par ces propos :

Une fille nubile qui, lorsque je lui dis : « Étends-toi
sur le sable du désert ! », ne réclama pas de coussins.
« À la grâce de Dieu, tes désirs sont des ordres, me dit-elle,
bien que ce soient là des choses dont je n'ai pas l'habitude. »
Et quand l'aube fut proche, elle s'écria : « Tu fais mon déshonneur !
Lève-toi sans me forcer à te chasser — mais si tu veux, recommence encore ! »

—Lève-toi et sors d'ici, reprit-elle.

Je m'exécutai et sortis, mais on me rappela aussitôt.

— Mon départ est imminent, me dit-elle. N'eussent été la peur de laisser passer l'occasion et mon désir de te parler en tête à tête tout à loisir, je t'aurais chassé. Alors maintenant, fais-moi la conversation, raconte-moi des histoires et récite-moi des vers.

Je devisai alors avec la personne la mieux éduquée et la plus savante qui fût.

Quand elle se fut levée pour se retirer, sa vieille messagère tarda à arriver et je restai seul un moment sous le pavillon. Regardant plus attentivement, je vis un petit pot de *ḫalūq*[756]. J'y trempai ma main puis la cachai dans ma manche. La vieille messagère arriva me banda les yeux puis se disposa à me guider jusqu'à l'entrée de ma demeure. En sortant, j'appliquai ma main sur la toile de la tente. Quand je parvins chez moi, j'appelai mes gens et leur dis : « Celui d'entre vous qui me trouvera un pavillon avec sur la porte du *ḫalūq* figurant la trace d'une main sera affranchi et gagnera cinq cents dirhams. » Je

[756] Parfum à base de safran, de couleur jaune ou rouge, essentiellement utilisé par les femmes.

n'eus pas longtemps à attendre avant que l'un d'entre eux ne vienne me trouver et me dise : « Viens ! » Je le suivis, et il me montra la trace encore fraîche. Le pavillon était celui de Fāṭima bint ʿAbd al-Malik ibn Marwān.

Elle faisait ses préparatifs pour son départ. Quand elle se mit en marche, j'en fis autant. Elle vit, chemin faisant, qu'on transportait des tentes et un pavillon dans un splendide appareil et s'en enquit. « C'est ʿUmar ibn Abī Rabīʿa » lui répondit-on. Elle en fut contrariée et demanda à la vieille qui lui servait de messagère de lui[757] porter ce message : « Au nom de Dieu et de notre parenté, je t'adjure de ne pas me suivre. Misérable ! Que veux-tu et qu'espères-tu ? Va-t'en ! Ne me compromets pas, car tu t'exposerais à la mort ! »

La vieille se rendit auprès de lui et transmit le message de Fāṭima. « Je ne partirai pas, à moins qu'elle ne m'envoie la chemise qu'elle porte sur sa peau. » La vieille rapporta ces propos. Fāṭima s'exécuta et lui fit envoyer l'une de ses chemises, ce qui accrut encore la passion de ʿUmar. Il continua donc de les suivre, sans se mêler aux voyageurs, jusqu'à ce qu'ils parvinssent à quelques milles de Damas. Alors, il s'en alla et dit :

Aujourd'hui, ma poitrine peine à contenir mon désir
et désormais je désespère alors que nous étions si proches.
Je me souviens de Fāṭima, dont je me suis épris
sans m'y attendre. Tels sont, hélas ! les coups du sort.[758]

Ne va-t-on pas trop vite en affirmant que ce récit est le récit de la rencontre entre ʿUmar et Fāṭima bint ʿAbd al-Malik ? On peut sans doute légitimement affirmer que ce récit est en effet celui de la rencontre entre ʿUmar et la fille du calife, mais ce serait là une réponse « historique » : qui ne tiendrait compte que de l'histoire et non du récit – nous faisons ici référence à la distinction littéraire entre *histoire* (ce qui est raconté) et *récit* (le texte qui raconte), pour reprendre les termes de Genette. Toute histoire nous est communiquée par un récit, aussi minimal soit-il, qui implique donc une détermination formelle, une mise en forme de l'histoire. Quelle conséquence tirer du fait que le récit, ici, diffère la révélation de l'identité de la femme – différant le fin mot de l'histoire, sans lequel le récit ne pourrait débuter ? Le procédé est d'autant plus remarquable que dans de nombreux *aḫbār* jouant sur la non-reconnaissance d'un des personnages, le récit précise d'emblée son identité : c'était le cas dans le deuxième *ḫabar* de Kuṯayyir, où le récit nous précise que la femme *mutanaqqiba*, silhouette inconnue et

[757] Nouveau changement abrupt de narrateur : le récit reprend à la 3ème personne, du point de vue d'un narrateur hétérodiégétique.
[758] *KA*, I, p197-202. *Cf. ibid.*, p. 203.

séduisante pour le poète, est en réalité ʿAzza.

ʿUmar a bien rencontré Fāṭima, mais cela, on ne le sait (comme ʿUmar) qu'à la fin du récit, et surtout *après* la rencontre avec la riche inconnue, qui n'est pas encore Fāṭima (ni pour ʿUmar, ni pour le lecteur). Il faut donc être attentif à ceci que le récit ne nous raconte jamais à strictement parler la rencontre de ʿUmar et de Fāṭima. Ce *ḫabar* est le récit d'une rencontre qui, tout en ayant eu lieu, n'a pas eu lieu.

Suivons les jalons de ce récit qui prend la forme d'un jeu de piste – suivons ʿUmar sur la piste de Fāṭima. Quand la vieille femme vient trouver ʿUmar, elle lui propose :

هَل لَكَ فِي مُحَادَثَةِ أَحسَنِ الناسِ وَجْهًا وَأَتَمِّهِم خَلْقًا وأَكمَلِهِم أَدَبًا وَأَشْرَفِهِم حَسَبًا؟

> Voudrais-tu (*hal la-ka fī* qqc = as-tu envie de qqc) parler à la plus belle personne qui soit, la mieux faite, la plus éduquée et la plus distinguée ?

Cette énigmatique vieille femme qui sera son *dalīl* (son guide) et qui est l'incarnation d'un *dalīl* (elle se réduit à un indice, *dalīl*, *aṯar*, elle dont on sait seulement qu'elle respire la richesse, littéralement qu'elle « porte la trace de la richesse », *ʿalay-hā aṯar al-niʿma*, indice qui annonce le fait qu'elle est au service d'un riche personnage) lui fait une proposition non moins énigmatique : la personne qu'elle lui propose de rencontrer se réduit à une accumulation d'attributs (*ṣifāt*, attributs, qualités), en l'occurrence une accumulations d'élatifs avec spécificatifs (*tamyīz*), qui ne permettent même pas de savoir si la personne en question est un homme ou une femme.

D'emblée, Fāṭima se présente à lui comme une énigme, elle lui dissimule à dessein son identité (*taktumu-hu nafsa-hā*) en multipliant les intermédiaires, le premier d'entre eux étant la vieille femme, qui lui parle par énigme (*tulġizu fī kalāmi-hā*) en décrivant une personne qu'elle dissimule par sa description même. Ces intermédiaires ont expressément le double rôle contradictoire de permettre la rencontre avec ʿUmar et de l'interdire : non seulement d'interdire au poète de prendre l'initiative de la réunion, mais surtout de lui interdire de savoir avec qui il s'est réuni – de sorte que si on lui demandait avec qui il s'est réuni, il ne pourrait que répondre, comme Polyphème aveuglé par Ulysse : « avec Personne ! ». Ce qui réunit ʿUmar et l'inconnue est également ce qui doit empêcher une réunion, les moyens du *waṣl* (réunion) sont les moyens mêmes du *faṣl* (séparation).

Pour rencontrer cette mystérieuse personne, il faut en passer par une condition (autre intermédiaire) :

قالت: على شرطٍ. قال: قولي. قالت: تُمكِنُني مِن عينيك حتى أَشُدَّهما وأقودَك

> — Il y a une condition, dit-elle.

— Parle.

— Tu me laisseras te bander les yeux et te guider (jusqu'à l'endroit voulu).

Tumkinu-nī min ʿaynay-k ḥattā ašudda-humā : l'expression en arabe n'est pas anodine ; sans doute la messagère aurait-elle pu dire « laisse-moi te bander les yeux » de différentes manières, *daʿ-nī* (*afʿal kaḏā*) par exemple, mais elle emploie le verbe :

أَمكَنَ يُمكِنُ فلانًا مِن شيءٍ (أو مِن فلانٍ)

= جَعَلَ لِفُلانٍ على شيءٍ سُلْطَاناً وقُدْرَة

Donner à *qqn* un pouvoir sur *qqc* ou *qqn,* laisser *qqc* au pouvoir de *qqn*

Ce verbe s'emploie couramment dans des contextes forts ; un homme qui réclame vengeance pourra dire par exemple : « *amkin-nī min-hu* », littéralement « Donne-moi pouvoir sur lui », c'est-à-dire « mets-moi en mesure de me venger, fais qu'il soit à ma merci, donne-moi l'opportunité de le tuer ». La vieille femme lui demande littéralement : « Abandonne-moi tes yeux pour que je te les bande ». La condition de la rencontre est l'abandon des yeux, et avec eux le renoncement au regard : le poète doit s'aliéner son regard s'il veut rencontrer la dite personne. Renoncement momentané, car elle lui promet de dénouer le bandeau une fois sur place (*ḥalaltu l-šadd*, de *ḥalla yaḥullu*, dénouer, contraire de *šadda yašuddu*, nouer). Pourtant, une fois sur lieu de la rencontre, en dénouant le bandeau, elle ne fait que le nouer plus sûrement encore :

كشفتْ عن وجهي. فإذا أنا بامرأة على كرسيّ لم أرَ مِثلَها قطُّ جمالاً وكمالاً

Elle me découvrit le visage. Je me vis en présence d'une femme sur un trône ;
jamais je n'avais vu de créature si belle et si parfaite.

En lui débandant les yeux, la messagère ne fait que le mettre face à l'énigme. En posant ses yeux sur la femme, loin de se résoudre, le mystère ne fait que s'épaissir. Pour ʿUmar, cette femme est une question : non seulement il ne sait pas à qui (*man ?*) il a affaire, mais toutes ses répliques sont des questions (questions qui englobent même le poème, puisqu'elle le cite en lui demandant : « N'es-tu pas celui qui dit [*les vers*] ? ») ; quand le discours cesse d'être interrogatif, il prend fin (*qum fa-ḫruǧ ʿannī*, lève-toi et sors d'ici).

Au moins le poète aura-t-il pu voir de ses yeux à la fois la richesse de la femme et sa beauté. Mais, ayant vu sa richesse, son visage et sa beauté, qu'aura-t-il vu sinon des attributs encore inattribuables, des attributs sans sujet ? ʿUmar se trouve ici dans le cas inverse à celui de Ǧamīl dans le *ḫabar* que nous avons vu. Pour Ǧamīl, l'accès à Buṯayna est en principe interdit mais, disposant de son nom, il dispose de Buṯayna comme il l'entend, il a toujours accès à elle et peut en dire ce qu'il veut. Ici au contraire, ʿUmar a un accès autorisé exceptionnel à la

femme, mais il ne peut disposer d'elle sans son nom, il ne peut rien en dire. Comme le faisait sentir scandaleusement Kuṯayyir en proposant à une inconnue (en fait ʿAzza) de lui adresser ses poèmes au sujet de ʿAzza, le nom de la bien-aimée est tout, les attributs ne sont rien, soit parce que l'amour est absolu, soit parce que ces qualités ne sont pas propres, puisqu'elles peuvent être partagées, et puisque les codes de la poésie font en sorte que toutes les belles femmes se ressemblent. Alors que Buṯayna pourrait être, pour ainsi dire, une femme sans qualités (sans particularité autre que d'être la Buṯayna de Ǧamīl), Fāṭima n'est encore pour ʿUmar qu'un faisceau d'attributs ou de qualités, mais qui n'appartiennent à personne (ou Personne), qui s'accumulent dans le vide, même après s'être entretenu avec elle (*kallamtu ādaba l-nās wa-aʿlama-hum bi-kulli šay'*, je devisai alors avec la personne la mieux éduquée et la plus savante qui fût) : aussi éduquée et savante soit-elle, elle reste « personne ». Sans le nom de l'inconnue, que peut en dire ʿUmar, que peut-il raconter ? En occultant son nom, Fāṭima fait en sorte que la rencontre ne puisse pas être racontée (il ne sera pas dit que ʿUmar s'est réuni avec Fāṭima), comme si la rencontre n'avait jamais existé.

Vient le moment où ʿUmar redevient maître de son regard :

وخَلا لي البيتُ، فأخذتُ أنظُر

« Je restai seul dans la tente, alors je me mis à regarder. »

Ce moment où il se retrouve seul, l'inconnue étant partie et la vieille femme pas encore arrivée, est un moment de latence. « *Aḫaḏtu anẓuru* », qui peut se comprendre dans le contexte par « je regardai plus attentivement autour de moi », se dit ici littéralement : « Je me mis à regarder », comme si ce regard avait été jusqu'ici empêché. Empêché par la vieille, qui lui bande les yeux au sens propre, et par la belle qui le fascine, gardant son regard captif ; on pense au mot de Starobinski, dans l'introduction de son célèbre essai consacré au thème du regard : « Être fasciné, c'est le comble de la distraction. C'est être prodigieusement inattentif au monde tel qu'il est. »[759] ; étonnante cécité de celui qui est aveugle parce qu'il voit. En l'absence de l'inconnue, ʿUmar commence vraiment à retirer le bandeau, c'est-à-dire à quitter la fascination : il reprend ses esprits.

فأخذتُ أنظُر، فإذا أنا بتَوْرٍ فيه خَلُوقٌ

Regardant plus attentivement, je vis un petit pot de *ḫalūq*

Le *ḫalūq* est un parfum à base de safran, utilisé particulièrement par les femmes. Ce parfum qu'il aperçoit (au lieu de le sentir), il le détourne de son usage habituel et, d'un signe de

[759] Jean Starobinski, « Le voile de Poppée », in *L'œil vivant*, éd. Gallimard, coll. Tel, p.11.

reconnaissance olfactive qu'il est souvent dans la poésie érotique, il en fait un signe de reconnaissance visuelle, en appliquant sa main sur la tente *à l'aveugle* – donnant une remarquable illustration à la célèbre synesthésie citée par Starobinski « les mains veulent voir, les yeux souhaitent caresser »[760]. La main de ʿUmar veut voir, elle tient lieu du regard, sans se substituer à lui : elle permettra de reconnaître la tente, mais plus tard : elle se fait regard différé, et diffère la reconnaissance en la permettant. Trop tard. Fāṭima se prépare à partir, elle est déjà partie.

Il convient de remarquer que le récit de la rencontre avec l'inconnue, depuis l'arrivée à la tente (*lammā ntahat bī ilā l-miḍrab*) jusqu'à la découverte du nom et le départ à la suite de Fāṭima (*lammā nafarat nafartu maʿa-hā*), est un récit à la première personne, dont le narrateur est ʿUmar lui-même. Il s'agit d'un long passage à la 1ère personne dans un récit à la 3ème personne qui lui sert de cadre. Les changements abrupts de narrateur, d'un narrateur hétérodiégétique (absent du récit qu'il raconte) à un narrateur homodiégétique (présent comme personnage du récit) sont monnaie courante dans les *aḫbār* et sont souvent interprétés comme une marque d'oralité : confusion du texte, à mettre au compte du narrateur initial, d'un transmetteur ou d'un éditeur. Souvent, ils ne sont même pas signalés, ou de manière très succincte, comme c'est le cas ici, par un sobre et suspect « *Qāla ʿUmar* » (le retour à la 3ème personne n'est d'ailleurs pas signalé). Mais de tels changements de narrateurs, qu'ils soient ou non intentionnels ou authentiques, manifestent aussi la nécessité, dans le récit, d'avoir parfois accès aux états intérieurs d'un personnage, ou à ce qu'il a vu à l'exclusion de tout autre. Qui d'autre que ʿUmar pouvait raconter la rencontre avec l'inconnue ? Surtout, qui d'autre pouvait raconter la scène du pot de *ḫalūq*, sans témoin ? Ou décrire la tristesse infinie qui s'empare de lui ? On peut bien sûr imaginer que ʿUmar, ayant lancé ses nombreux esclaves entre les tentes des pèlerins à la recherche de la trace de sa main, aurait ainsi révélé son subterfuge et que celui-ci nous serait raconté par la suite de son point de vue : cela n'en resterait pas moins une « mise en fiction » de l'histoire. La nécessité d'une « transparence intérieure »[761], d'une focalisation interne, ou d'une omniscience du narrateur ayant accès aux états d'âmes et aux motivations des personnages, marqueur typique de fictionnalité – et peut-être le seul, en toute rigueur –[762], déborde jusque dans le récit à la 3ème personne : qui donc serait en mesure d'affirmer

[760] *Ibid*. p.12.
[761] Dorrit Cohn, *La transparence intérieure : Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. Alain Bony, Éditions du Seuil, Poétique, Paris, 1981.
[762] Gérard Genette, *op. cit.*, p.153 et p.166.

factuellement, à propos de Fāṭima s'apercevant que ʿUmar est sur ses traces, « Elle en fut contrariée » (*fa-sāʾa-hā amru-hu*) ?

Que pourrait donc bien répondre ʿUmar à son frère, s'il lui demandait : « As-tu rencontré Fāṭima bint ʿAbd al-Malik ? »

Si l'on s'en tient à ce qui nous est raconté, on conçoit qu'à cette question il puisse répondre tantôt oui, tantôt non : l'une des réponses ne serait pas moins vraie ou mensongère que l'autre. « Je ne suis pas sûr » serait une réponse peut-être plus juste. Le lecteur, pas plus que ʿUmar, n'est sûr qu'il a rencontré Fāṭima. Une rencontre a eu lieu, mais était-ce avec Fāṭima ? Comme nous l'avons dit, en dissimulant son nom Fāṭima peut se permettre d'approcher ʿUmar qui ne pourra rien raconter, du moins rien qui la concerne elle plus qu'une autre, comme si la rencontre n'avait jamais eu lieu. C'est si vrai que nous avons besoin d'une caution extérieure pour nous assurer que la femme était Fāṭima : le narrateur hétérodiégétique, qui nous dit que Fāṭima est fâchée, qu'elle menace ʿUmar, puis qu'elle donne sa chemise. Ce que savent ʿUmar et le lecteur, c'est que la tente où il se trouvait était celle de Fāṭima fille de ʿAbd al-Malik, mais comment s'assurer qu'il s'agissait vraiment de Fāṭima, et non par exemple d'une jolie servante cultivée qui aurait pris sa place tandis que la véritable Fāṭima assistait à la scène derrière un rideau ?

C'est que le récit le veut : avant la confirmation implicite par la voix d'un narrateur étonnamment omniscient, le récit avait répandu des indices : « *aṯar al-niʿma* » (la marque de la richesse sur la servante), *al-kursī* (le trône), et même l'accumulation de superlatifs (qui miment dans l'ordre des valeurs la place de Fāṭima dans l'ordre social : si elle est la fille du calife et si la valeur érotique de la femme dépend pour ʿUmar de son appartenance à une élite socio-culturelle, il est naturel qu'elle lui ait paru, d'après son témoignage, au sommet). Mais toutes ces preuves sont indirectes : elles nous rapprochent au plus près de Fāṭima sans pour autant confirmer hors du doute raisonnable qu'il s'agissait bien d'elle – hors de l'intervention du narrateur hétérodiégétique qui prétend dissiper arbitrairement le doute.

« Je n'en suis pas sûr » serait donc la réponse la plus honnête que ʿUmar pourrait répondre à qui lui demanderait s'il a jamais rencontré Fāṭima, car la rencontre a bien lieu sans vraiment avoir lieu ; la rencontre est accomplie quoiqu'elle reste inaccomplie : ʿUmar s'est approché au plus près de Fāṭima sans le savoir ; quand il sait qui elle est, il la poursuit mais en reste séparé. Aussi pourrait-il citer son propre vers comme réponse à la question :

ضاقَ الغَدَاةَ بِحاجَتي صَدْرِي ويَئِسْتُ بَعْدَ تَقارُبِ الأَمْرِ

Aujourd'hui, ma poitrine peine à contenir mon désir

et désormais je désespère alors que nous étions si proches.

Ce que nous traduisons ici par « désir » est *ḥāǧa* (besoin) : mon désir (besoin nécessairement insatisfait, qui n'a pas obtenu satisfaction) déborde de ma poitrine (littéralement, ma poitrine est trop étroite pour lui, *ḍāqa ṣadrī bi-ḥāǧatī*) – tout en le contenant, elle ne le contient pas. « Et je désespère alors que nous étions si proches » : il faut noter que le vers dit littéralement *ya'istu* (je désespère) *baʿda taqārubi l-amr*, « après la proximité de la chose, après que la chose (*al-amr*) fut proche, à portée de la main ». *Taqāraba l-amr* signifie littéralement « la chose/l'affaire était proche ». Quelle chose ? Sans doute celle qui est l'objet de son désir (*ḥāǧa*) qui, pour rester désir, désir insatisfait, ne l'aura pas obtenu tout en s'en étant approché, il aura manqué l'obtenir, il l'aura *presque* obtenu.

On peut reconnaître ici un premier facteur qui concoure à cet « accomplissement inaccompli » de l'évènement de la rencontre : la proximité, l'imminence de l'évènement, qui finalement n'a pas lieu, mais qui aura été si proche qu'on dirait (qu'il paraît et qu'on pourrait dire) qu'il a bel et bien eu lieu. Cette imminence de l'évènement (ce *taqārub al-amr*), qui aura été très près de s'accomplir, est marquée tout au long du récit – elle en est le sujet principal –, en particulier une fois de manière explicite. La *muḥādaṯa* (la rencontre et la discussion) promise à ʿUmar a lieu comme une exception, sur une limite :

لو لا وَشْكُ الرَحِيلِ وخَوفُ الفَوْتِ ومَحَبَّتِي لِمُنَاجَاتِك والاستكثارُ من مُحادَثَتِكَ، لَأَقصَيتُكَ. هات الآن كَلِّمْني وحَدِّثْني وأَنشِدْني.

Mon départ est imminent. N'eussent été la peur de laisser passer l'occasion et mon désir de te parler en tête à tête tout à loisir, je t'aurais chassé. Alors maintenant, fais-moi la conversation, raconte-moi des histoires et récite-moi des vers.

Law lā wašku l-raḥīl (…) : l'imminence du départ est la première raison qui permet à ʿUmar d'avoir la conversation (*muḥādaṯa*) promise. Le *wašk al-raḥīl* (proximité, imminence, menace du départ) est la condition *sine qua non* de la rencontre (de la *muḥādaṯa*, qui s'approche plus d'une véritable rencontre que l'entrevue précédente), condition qui entraîne les autres : l'envie de s'entretenir avec le poète n'aura pas été une condition suffisante pour donner lieu à l'entretien, pas avant que le départ menace, c'est-à-dire pas avant d'être menacée de n'avoir pas lieu par l'imminence du départ. Le départ (*raḥīl*), tout proche, qui est près de se produire, a déjà un effet : celui de presser la rencontre. La discussion se déroule sous la menace et dans l'imminence du départ, dans un temps suspendu où l'évènement qui n'est pas arrivé commence

néanmoins à arriver. En un sens, elle est déjà partie : ce *waṣl* qu'elle lui accorde est presque un *hağr* (*bayn, firāq*), cette réunion est tout près d'être une séparation. *Hiya ʿalā wašk al-raḥīl*, elle va bientôt partir, elle est près de partir, peut s'entendre aussi comme « elle est presque partie ». Fāṭima aura retardé la rencontre (la *muḥādaṯa*) jusqu'au dernier moment, jusqu'au moment limite où la chose qui se produit manque ne pas se produire. Ainsi, ʿUmar aura failli ne pas s'entretenir avec elle (*awšaka ʿUmar allā yuḥādiṯa-hā*).

Il faut donc souligner le rôle de l'imminence, de la proximité (*wašk, taqārub, dunuww*), imminence de l'acte qui le rend « déjà accompli quoique inaccompli », mais aussi du temps exceptionnel et transitoire. La rencontre a lieu au moment du pèlerinage, c'est-à-dire à dans un moment exceptionnel, et juste avant le départ – à l'extrême limite de ce temps exceptionnel.

Trois remarques pour conclure. La première, c'est que nous avons repris l'idée de « l'accomplissement inaccompli » à Maurice Blanchot[763], ou plus exactement à l'usage qu'en fait Hachem Foda pour aborder la question de la fiction dans la littérature arabe classique[764]. Cette idée que Blanchot ne ressaisit jamais schématiquement (comme souvent : c'est ce qui rend sa lecture difficile) bien qu'il y revienne à plusieurs reprises dans ses œuvres, offre une possibilité de penser la fiction à nouveaux frais. Le statut *accompli quoique inaccompli* d'un évènement n'a plus grand-chose à voir avec la fiction de la critique formaliste, telle que peut en parler Gérard Genette : un évènement accompli quoique inaccompli ne s'oppose pas comme la fiction au réel, ni comme le « ni vrai ni faux » (ou indifféremment vrai et faux) au « vrai *ou* faux », mais plutôt comme un évènement douteux à un évènement sûr (qui soit clairement accompli, ou clairement inaccompli) ; en toute rigueur, ce phénomène peut donc englober des évènement ou des récits réels comme fictifs. Là où cette idée touche à la fiction, c'est qu'un tel évènement ne peut qu'excéder le récit factuel (cela implique nécessairement une « mise en fiction », dirait Genette). Voici par exemple une autre rencontre (factuelle) qui, pour s'être produite, n'en reste pas moins inaccomplie. Blanchot écrit, à propos de Michel Foucault :

> Je ne l'ai jamais rencontré, sauf une fois dans la cour de la Sorbonne, pendant les évènements de Mai 68, peut-être en juin ou en juillet (mais on me dit qu'il

[763] Il emploie l'expression notamment dans *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, Folio Essais, p. 197.
[764] Voir notamment ses articles : « Portrait du poète en pèlerin impénitent », dans *Alif*, n°26, Le Caire, 2006, p. 220-272. ; « La notion de quasi-acte et la naissance de la fiction dans la poésie arabe médiévale », dans *Fiction et cultures*, Poétiques comparatistes, Société française de littérature générale et comparée, 2010, p. 73-91. ; « La part de *bāṭil* : Pourquoi parler d'*adab* et de poésie classique aujourd'hui ? », dans *L'arabe, langue du monde*, L'Harmattan, Paris, 2018, p. 42-60.

n'était pas là), où je lui adressai quelques mots, lui-même ignorant qui lui parlait (…).[765]

Comme ʿUmar a presque rencontré Fāṭima, Blanchot a presque rencontré Foucault : tout proche de lui, il l'a pourtant manqué. Tout en l'ayant rencontré, il ne l'a pas vraiment rencontré. « Je ne l'ai jamais rencontré, *sauf une fois*, mais ce n'était pas vraiment une rencontre » : c'est ce que pourrait dire, au fond, ʿUmar de Fāṭima.

Deuxième remarque, nombres d'aventures de ʿUmar adviennent durant le pèlerinage ; le pèlerinage, évènement qui se déroule dans un temps et un lieu déterminés, qui fait exception au temps habituel et se distingue de tout autre lieu, est leur occasion. Blanchot explique sa rencontre manquée avec Foucault par le moment extraordinaire (hors de l'ordinaire, du temps et du monde habituel) de la rencontre : « quoi qu'en disent les détracteurs de Mai, ce fut un beau moment, lorsque chacun pouvait parler à l'autre, anonyme, impersonnel, homme parmi les hommes ». Ce qui s'est passé en « Mai », cette rencontre qui n'en était presque pas une, était un évènement propre à « Mai ». Nous pourrions dire de même que les amours du pèlerinage appartiennent au pèlerinage. Ou, plutôt, pour imiter un célèbre slogan lancé dans les années 2000 par une entreprise publicitaire américaine : « *What happens in Vegas stays in Vegas* » : « Ce qui se passe à Minā, reste à Minā », comme ʿUmar le laisse entendre ailleurs dans sa notice du *Livre des chansons* :

فكَمْ مِن قَتِيلٍ مَا يُبَاءُ بِهِ دَمٌ وَمِن غَلَقٍ رَهْناً إِذا لَفَّهُ مِنَى

Nombreux sont les tués dont le sang restera invengé,
nombreux, à Minā, les cœurs perdus aussitôt que gagés ![766]

« Les tués » (*qatīl*, plur. *qatlā*), c'est-à-dire les victimes des « traits » des femmes (leurs regards, leurs avances ou leurs semblants d'avance, image que nous avons vue chez Kuṯayyir) : les amoureux. « Que d'amoureux enfouis à Minā ! » (*Kam qatīlin laffa-hu Minā*) s'exclame ʿUmar dans ce vers. C'est dire aussi que les amours de Minā sont destinées à y être enfouies : ce qui se passe durant le pèlerinage, pour se dérouler dans un moment à l'écart et limité, a déjà quelque chose de fictif – d'exceptionnel.

Dernière remarque : ne peut-on ajouter une troisième lecture au don du linge intime ? En un sens, cette chemise représente à la fois l'enjeu du récit et la part de ʿUmar. En demandant et en recevant la chemise, ʿUmar demande et reçoit peu, ou pas assez – contrairement à Ǧamīl qui, n'ayant rien, a tout, parce qu'il se satisfait d'un rien. Ayant laissé Fāṭima s'échapper, ʿUmar

[765] Maurice Blanchot, « Michel Foucault tel que je l'imagine », dans *Une voix venue d'ailleurs*, Gallimard, Folio Essais, p. 111.
[766] *KA*, I, p. 151.

n’a plus que sa chemise : ce qui était au plus près d’elle, « la chemise qui suit sa peau » (*al-qamīṣ allaḏī yalī ǧilda-hā*) c’est-à-dire « contre sa peau ». Le don, de la part de la fille du calife, n’a pas de prix : toucher la chemise qu’elle a portée, c’est presque la toucher. Et cependant ce n’est pas la toucher. « Ayant laissé échapper l’essentiel, il poursuit sa trace », pour parler dans les termes du proverbe :

طَلَبَ أَثَرًا بَعْدَ عَيْنٍ

« Il a recherché la trace, après la chose elle-même » (*ʿayn al-šay’/al-šay’ bi-ʿayni-hi* = l’essentiel de la chose, la chose elle-même), qui équivaut au proverbe français « lâcher la proie pour l’ombre » : laisser échapper la proie, la chose elle-même (*al-ʿayn*), pour poursuivre son ombre, sa trace (un reste d’elle, qui n’est pas elle), c'est-à-dire délaisser l’essentiel pour l’accessoire. La chemise, accessoire le plus intime, accessoire qui est le plus proche de l’essentiel, à son contact même, figure d’une part ʿUmar lui-même : si proche qu’il soit d’elle, il n’est pas réuni à elle ; il la suit (*yalī-hā*), comme sa chemise. Elle figure d’autre part l’enjeu du récit, et peut-être son sujet principal : l’imminence d’une rencontre, la proximité qui réunit et néanmoins sépare. Car cette imminence est à double tranchant : tout ce mystère, toutes ces précautions que prend Fāṭima et qui diffèrent ou suspendent la réunion du point de vue de ʿUmar, ont pour but de permettre à Fāṭima de se réunir à ʿUmar sans risque, c'est-à-dire en écartant l’imminence du danger, la menace du *tašbīb* et de la *faḍīḥa* (*faḍaḥa* = révéler, mettre au jour ce qui devrait rester caché – par exemple un péché) qui s’annoncent dans la présence de ʿUmar lui-même. S’exposer à ʿUmar, c’est s’exposer au scandale (*faḍīḥa*). Parodiant l’usage lui-même parodique qu’un film américain fait de la célèbre formule : « *What happens in Vegas stays in Vegas (except for herpes, this shit will comme back with you)* », nous pourrions dire que « ce qui se passe à Minā reste à Minā (sauf le poème de ʿUmar, *etc*.) ».

IV

Mauvaises langues :

La menace du *hiǧā'* dans la littérature arabe médiévale

(…) ne fût-ce que l'ombre d'une corne de taureau.[767]

Quand il parla, je vis sa langue effilée et sa mâchoire très large.[768]

Au vizir Yaḥyā ibn Ḫālid[769] qui tardait à accomplir sa promesse, et voyant que ses premiers vers de mise en demeure (*istinǧāz*) étaient restés sans effet, le poète Ašǧaʿ al-Sulamī adressa ce distique :

رُوَيْـدَكَ إنَّ عِزَّ الفَقْرِ أَدنَى إليَّ مـن الـثَّـراءِ مـع الهَـوانِ

ومــاذا تَـبـلُـغُ الأيّامُ مـنّي بِرَيْبِ صُـرُوفِها ومَعِي لِسـاني

فبلغ قولُه جعفرًا فقال له: وَيْلَك يا أشجع! هذا تهدُّدٌ فلا تَعُدْ لمثله. ثم كلّم أباه فقضى حاجتَه.

Point de hâte ! Mieux vaut rester pauvre et honorable
que de vivre riche, mais à plat ventre !
Que peuvent contre moi les revers
de fortune, tant que je dispose de ma langue ?

Lorsque ces vers parvinrent aux oreilles de Ǧaʿfar[770], il lui dit : « Par ma foi, Ašǧaʿ ! Mais c'est une menace ! Ne refais jamais cela. » Puis il parla à son père, qui lui accorda ce qu'il voulait.[771]

---

[767] Michel Leiris, *De la littérature considérée comme une tauromachie*, dans *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, Folio, 1973, p. 14.
[768] *KA*, III, p. 137.
[769] Yaḥyā b. Ḫālid (m. 805), vizir de Hārūn al-Rašīd, chef de la famille des Barmakides.
[770] Ǧaʿfar b. Yaḥyā (m. 803), fils du précédent, homme d'État et vizir barmakide.
[771] *KA*, XVIII, p. 229. La traduction est adaptée de celle de Mathias Hoorelbeke, « Oblicité et connivence : La négociation de la distance entre les poètes et leur patron au début de l'époque abbasside (750-811) », dans *Arabica*, 62, 2015, p. 487.

Le poète obtient donc, par la menace, ce qu'il n'a pu obtenir par une mise en demeure encore courtoise. Quelle est donc cette menace qu'entend Ǧaʿfar dans ces vers à la teneur très générale, et où le poète ne fait que rappeler que sa langue le met à l'abri du besoin en lui permettant de gagner sa vie – ce qui jusqu'alors n'était rien moins qu'évident ? Certainement, la menace de se tourner vers un autre mécène. Mais puisqu'un premier billet est resté lettre morte et que le poète ne se fait entendre qu'en évoquant sa langue, qui termine le distique comme sa pointe, c'est à la menace du *hiǧā'* que d'abord on songe. En vérité, le *hiǧā'* a déjà commencé : le poète, qui prend la peine d'écrire à son patron, ne fait pas que sous-entendre qu'il pourrait en changer, il affirme qu'il en a déjà changé : ce n'est plus Yaḥyā qui le protège des coups du sort, mais sa langue. Le poète se fait ici entendre en formulant la menace inouïe (qu'il aurait dû ne pas faire et qu'on lui passe une fois, comme si elle n'avait pas eu lieu) d'un poème inouï (un *hiǧā'* possible), dans un distique qui restera inouï de son destinataire, puisque Yaḥyā ibn Ḫālid ne l'entendra pas : c'est son fils Ǧaʿfar qui, ayant entendu les vers, intercédera pour Ašǧaʿ.

Si nous avons choisi d'introduire le présent chapitre consacré au rapport du *hiǧā'* à la menace par ce récit, c'est qu'on y voit le poète se faire entendre au moyen d'une menace qui lui attire une menace, puisque Ǧaʿfar lui intime l'ordre de ne pas réitérer – Ašǧaʿ rétractera d'ailleurs sa menace, avec sa langue, dans un distique de louange destiné à annuler le premier, comme l'explique Mathias Hoorelbeke[772]. Or, il n'est pas indifférent que ce soit au moment où sa poésie atteint sa finalité et produit un effet concret que le poète s'attire une menace de la part du vizir, ni que cet effet actuel du poème, ce soit en se faisant *menace de poème* qu'il le produit. Il y a là, entre ces deux menaces, quelque chose de « l'ombre de la corne de taureau » que disait rechercher Michel Leiris dans la prière d'insérer à *L'Âge d'homme*. Le désir de s'exposer à un danger effectif, quelque chose qui fût pour l'écrivain l'équivalent de la corne du taureau pour le *matador*, traduit chez Leiris le désir de « faire un livre qui soit un acte »[773]. En effet, seul un acte effectif peut s'exposer à quelque chose comme un danger ou une sanction – c'est la possibilité de la rétribution (de la sanction) qui confère le statut d'acte à ce qui n'aurait pas été considéré auparavant comme un acte véritable.

Le *hiǧā'*, en effet, revendique une effectivité et une efficace dont le *ḫabar* d'Ašǧaʿ est une singulière illustration, et dont les vers suivants d'Ibn al-Rūmī pourraient être la paraphrase poétique :

رُبَّ عِرْضٍ مُنَزَّهٍ عن قَبِيحٍ دَنَّسَـــهُ مُعَرِّضـــاتُ الهِجَاءِ

[772] Mathias Hoorelbeke, « Oblicité et connivence », *art. cit.*, p. 488.
[773] Michel Leiris, *op. cit.*, p. 14.

(…)

لا لِأَجْلِ المديحِ بَلْ خِيفَةَ الهَجْـ ـوِ أَخَذنـا جَـوائِـزَ الخُلَفـاءِ

Il arrive qu'un honneur sans tache, garanti de toute souillure,
puisse être pollué par la satire et ses perfidies.
(…)
Ce n'est pas la louange mais la crainte de la
satire qui nous obtient les bienfaits des califes ![774]

Ces deux vers sont les premier et dernier d'un poème dévolu à l'éloge du *hiǧā'* et de son efficace (si bien qu'il a pu dénigrer la lune, comparant par excellence de la beauté ou d'un rang illustre). Le premier vers affirme que même un honneur (*ʿirḍ*) ne laissant aucune prise à la satire peut être entamé par elle : l'efficacité de la satire coïncide avec son indignité, elle peut porter atteinte au *ʿirḍ* sans justification et souiller ce qui est en principe garanti contre elle. Cette immoralité qui fait fi des principes assure son effectivité : comme un acte réel, dit-il, elle peut s'accomplir sans attendre de permission, son effet ne dépend pas d'une convention, d'un protocole ou d'un rituel. Le dernier vers conclut : c'est en vertu de cette efficace de la satire, capable d'avilir effectivement en flétrissant l'honneur, que les plus puissants distribuent leurs bienfaits. Quand un puissant donne, ce ne serait ni l'effet de la générosité ni la récompense de la louange, mais par crainte de la satire, conséquence de son efficace. De ce pouvoir effectif de coercition prêté à la satire, Baššār ibn Burd tire une règle :

قيل لبشار: إنك لكثيرُ الهجاء! فقال: إني وجدتُ الهجاءَ المؤلِمَ آخَذَ بِضَبُعِ الشاعر من المديح الرائع، فمَن أراد من الشعراء أن يُكرَمَ في دَهرِ اللِئامِ على المديح فليَستَعِدَّ للفَقر وإلّا فلْيُبالِغْ في الهجاء لِيُخافَ فيُعطَى.

— Tu fais trop de satires ! dit un jour quelqu'un à Baššār.
— C'est qu'une satire mordante est d'un plus grand secours au poète qu'un bel éloge, répliqua-t-il. Le poète qui veut être récompensé et honoré en pratiquant l'éloge à une époque où tous les hommes sont vils ferait bien de se préparer à la pauvreté, à moins de faire de nombreuses satires afin d'être craint et comblé de présents.[775]

Baššār tire ici la conséquence des vers d'Ibn al-Rūmī : si c'est la crainte de la satire qui pousse les mécènes à donner, s'ils ne donnent que sous la menace du *hiǧā'*, alors c'est le genre poétique

[774] *Dīwān Ibn al-Rūmī*, éd. Aḥmad Ḥasan Basağ, Beyrouth, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, 2002, I, p. 76.
[775] *KA*, III, p. 207.

le plus utile à cultiver. L'expression *al-hiǧā' āḫaḏ bi-ḍabuʿ al-šāʿir* signifie littéralement « la satire soutient mieux le bras (*ḍabuʿ*, *ʿaḍud*) du poète », l'image est celle d'une main qui agrippe le bras pour aider à avancer : la satire soutient mieux, est d'un plus grand secours ou d'un meilleur appui. En somme, la satire fait mieux avancer la cause du poète, et ce en vertu du mal qu'elle fait (*al-hiǧā' al-mu'lim*) à celui qui ne s'en garantirait pas, mal moral figuré par un mal physique (la douleur, *alam*) comme pour souligner l'effectivité de la satire, dont l'aiguillon tourmente les auditeurs, par comparaison à la beauté sans conséquence du *madīḥ*, qui laisse libres les destinataires de l'apprécier ou non – destinataires vils (*li'ām*), sur la bonne volonté desquels il ne faut donc pas compter.

C'est sur ce thème de la menace du *hiǧā'* que nous nous pencherons dans ce chapitre, en faisant l'hypothèse que son rapport à la menace est peut-être ce qui le caractérise en propre parmi les autres genres poétiques (*aġrāḍ*).

Le rapport du *hiǧā'* à la menace (*waʿīd, tawaʿʿud, tahaddud*) est sans doute l'un des thèmes les plus courants des *aḫbār al-šuʿarā'*. L'emploi du *hiǧā'* comme menace ou de la menace dans le *hiǧā'* est régulièrement relevé par les chercheurs[776], sans toutefois qu'un sort particulier ne lui ait encore été fait, à notre connaissance. Pourtant, si le *hiǧā'* entretient un rapport privilégié avec la menace – et donc plus généralement avec la promesse – cela ne peut rester sans conséquence sur son statut et ses représentations.

À cet égard, une phrase de Charles Pellat dans l'article qu'il consacre au *hiǧā'* dans l'*Encyclopédie de l'islam*, mérite un commentaire :

---

[776] Ignaz Goldziher, *Abhandlungen Zur Arabischen Philologie*, Leiden, E. J. Brill, 1896, I, p. 83-105 ; Charles Pellat, « Hidjā' », *EI²* ; Régis Blachère, « Un problème d'histoire littéraire : Aʿšā Maymūn et son œuvre », dans *Arabica*, 10, 1963, p. 44 ; Geert Jan Van Gelder, *The Bad and the Ugly : Attitudes towards Invective Poetry (hijā') in Classical Arabic Literature*, Brill, Leiden, 1988, p. 2, 4, 16, 28, 38 ; Rina Drory, « The Abbasid Construction of the Jahiliyya », dans *Studia islamica*, 83, 1996, p. 37 ; Ali Ahmad Hussein, « The Rise and Decline of Naqā'iḍ Poetry », dans *Jerusalem Studies in Arabic and Islam*, 38, 2011, p. 335 ; Mathias Hoorelbeke, « Une évaluation en contexte de la poésie : le *Kitāb al-Muwaššāḥ* d'al-Marzubānī (m. 384/994), dans *Bulletin d'études orientales*, LX, 2021, p. 223-269, §23 ; « Rhétorique du don : Patronage, performance poétique et rétribution dans les premières décennies du califat abbasside », dans *Arabica*, 62, 2015, p. 104, 115 et n.50 ; *id.*, « Oblicité et connivence : La négociation de la distance entre les poètes et leur patron au début de l'époque abbasside (750-811) », dans *Arabica*, 62, 2015, p. 481 ; *id.*, « La joute satirique au début de l'époque abbasside (132/750-197/813) : un espace poétique autonome ? », dans *Arabica*, 66, 2019, p. 617 n. 33. Notons également qu'une tendance de la critique arabe moderne, à la suite de critiques médiévaux comme Ibn Rašīq, fait de la menace (*waʿīd*) un *ġaraḍ* à part entière, difficilement séparable du *faḫr* et du *hiǧā'* ; voir Aḥmad Maṭlūb, *Muʿǧam al-naqd al-ʿarabī al-qadīm*, Bagdad, Dār al-šu'ūn al-ṯaqāfiyya l-ʿāmma, 1989, II, p. 444 ; ʿAbd al-Karīm Ḫuḍayr al-Saʿīdī et Sihām Rašīd Ḫallāwī, « Al-Tahdīd wa-l-waʿīd fī l-šiʿr al-ǧāhilī », dans *Maǧallat Mīsān li-l-dirāsa l-akādimiyya*, 31, 2017.

> (…) autre forme de *hidjāʾ*, sordide s'il en est, qui prend naissance dès les débuts de l'Islam : il consiste, pour le poète, à se faire une réputation de mauvaise langue afin de pouvoir pratiquer un véritable chantage auprès des mécènes en puissance.[777]

Cette phrase de Pellat n'est pas sans faire écho à l'avis de Baššār que nous avons lu, et elle doit nous arrêter pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il identifie la *menace* de *hiǧāʾ* à une forme de *hiǧāʾ*. Si tel était le cas, ce serait une forme de *hiǧāʾ* qui ne relèverait plus à strictement parler du *hiǧāʾ*, ni d'ailleurs d'aucune « forme » puisque qu'elle consisterait à ne pas dire de *hiǧāʾ*, la réputation de mauvaise langue dispensant d'y recourir. Mais comment s'attirer une telle réputation, si ce n'est en faisant de nombreuses satires, ainsi que le préconise Baššār ? Ainsi, chez les poètes qui cultiveraient cette forme sans forme de la satire, toutes les satires dites n'auraient d'autre finalité que d'alimenter la menace du *hiǧāʾ*, soit une réputation de « mauvaise langue », afin de n'avoir pas à faire usage du *hiǧāʾ*. Telle conception implique un rapport tout à fait singulier, dans la poésie arabe médiévale, entre *hiǧāʾ* actuel et *hiǧāʾ* virtuel, où le premier n'aurait pour finalité dernière que de rendre *possible* le second ; et qui serait aussi un rapport entre un *hiǧāʾ* effectif (qui s'énonce bel et bien) et un *hiǧāʾ* possible mais peut-être plus efficace, puisqu'il atteint sa finalité sans coup férir. Telle économie du *hiǧāʾ* ne concernerait-elle que les « mauvaises langues » auxquelles Pellat fait référence, c'est-à-dire les poètes tirant profit de la crainte qu'inspire leur langue, comme al-Ḥuṭay'a qu'il cite en exemple, dont l'arrivée à Médine fait trembler les notables, ou al-Ḥakam ibn ʿAbdal, qui se contentait de noter sa demande sur son bâton pour la voir exaucée ? Ou bien permet-elle de rendre compte de la rhétorique générale du *hiǧāʾ* et de ses représentations, ce qui ferait de tous les poètes qui le pratiquent des « mauvaises langues » ? Pire encore, comme nous le verrons.

Les limites incertaines du *hiǧāʾ* : « le moins poétique des genres poétiques »

Cette économie singulière du *hiǧāʾ* comme menace peut être mise en rapport avec la difficulté d'assigner au *hiǧāʾ* des limites aussi nettes que d'autres *aġrāḍ*, en particulier le *madīḥ* dont il est traditionnellement considéré comme l'antithèse. Contrairement au *madīḥ*, le *hiǧāʾ* ne cesse d'être plus et moins que le poème d'invective ou sa finalité. Il y a un en-deçà du *hiǧāʾ* : c'est toute une gamme de formes atténuées de reproche (*ḏamm*) qui fleurissent notamment dans la société policée de la première époque abbasside et qui sont autant de moyens pour les poètes, pour reprendre l'expression de Mathias Hoorelbeke, de « retenir leurs coups » dans leur relation

[777] Charles Pellat, « Hidjā' », *EI*[2].

aux patrons. Or ces formes atténuées de *ḏamm*, synonyme de *hiǧā'* dans la critique médiévale, sont glissantes. Ibn Rašīq en brosse une typologie célèbre ; tout en distinguant la mise en demeure (*istinǧāz, iqtiḍā'*), de la remontrance (*ʿitāb*) puis de l'avertissement et de la menace (*inḏār, waʿīd*) puis du *hiǧā'*, il concède que nombre de lettrés confondent mise en demeure et remontrance, et que cette dernière a tôt fait de verser dans le *hiǧā'*[778] ; quant à la menace, il s'agit bien sûr d'une menace de *hiǧā'*, donc déjà du *hiǧā'*, mais d'un *hiǧā'* en suspens[779].

Il y a également un au-delà du *hiǧā'* : le risque de dégénérer en affrontement physique, aussi bien avec des quidams et des puissants qu'avec des poètes. Cas célèbre mais trop excessif pour ne pas être historiquement suspect, le chef de guerre al-Ǧaḥḥāf ibn Ḥukaym aurait été poussé à attaquer la tribu du poète al-Aḫṭal, lors du « combat (*yawm*) d'al-Bišr » (692-3), à cause d'une satire[780]. Ailleurs, Ḥassān ibn Ṯābit reçoit un coup de sabre en réponse à des vers vexatoires[781]. Même dans la joute poétique (*tahāǧī*) supposée codifiée, les récits nous montrent des poètes en venir aux mains[782]. Ce risque pour le *hiǧā'*, comme violence verbale, de tomber dans la violence physique, les récits médiévaux le dépeignent avec une complaisance qui éveille la méfiance des chercheurs, et qui surtout entraîne la question du rapport du *hiǧā'* à la violence en général : est-il un préliminaire ou un substitut à la violence physique, s'interroge Van Gelder à la suite de Goldziher, Farès et Blachère, entre autres[783] ? Autre interrogation : quand des coups sont portés en réponse au *hiǧā'*, est-ce une infraction à son régime propre, « une sortie de jeu » ? Que même des provocations amicales[784] ou des jeux entre *muǧǧān*[785] puissent susciter des malentendus et dégénérer donnerait à penser plutôt que le *hiǧā'* serait le nom de c*ela qui, dans la poésie, est antérieur à la division jeu / sérieux* (et à celles qui la rendent possible en rendant possible règles et limites : poésie / prose ; discours / action). Ce sont ces limites particulièrement incertaines du *hiǧā'* qui le mettent en contact et risquent de le confondre avec tout autre chose que la poésie (insulte, prose, violence physique, *etc.*) qui conduisent d'ailleurs Muḥammad Ḥusayn à affirmer que le *hiǧā'* est « le moins poétique des genres poétiques »[786].

Demandons son avis à un expert de la chose. La notice d'al-Farazdaq dans le *Kitāb al-Aġānī* rapporte le récit suivant :

---

[778] Ibn Rašīq, *Al-ʿUmda fī ṣināʿat al-šiʿr wa-naqdi-hi*, Beyrouth, Dār Ṣādir, 2012, p. 436 et 438.
[779] *Ibid.*, p. 445
[780] *KA*, XII, 198.
[781] *Ibid.*, IV, p. 157 et 160. Voir également d'autres cas cités dans Mathias Hoorelbeke, « Oblicité et connivence », *art. cit.*, p. 491.
[782] Mathias Hoorelbeke, « La joute satirique », *art. cit.*, p. 615.
[783] Geert Jan Van Gelder, *op. cit.*, p. 6-7.
[784] Mathias Hoorelbeke, « La joute satirique », *art. cit.*, p. 616-617.
[785] *Ibid.*, p. 618.
[786] M. Muḥammad Ḥusayn, *Al-Hiǧā' wa-l-haǧǧā'ūn fī l-Ǧāhiliyya*, Maktabat al-ādāb bi-l-Ǧamāmizt, 1947, p. 45.

مرّ الفرزدق يومًا في الأزد، فوثب عليه ابن أبي علقمة لينكحه، وأعانه على ذلك سفهاؤهم. فجاءَت مَشايخ الأزد وأُولُو النُهَى منهم، فصاحوا بابن أبي علقمة وبأولئك السفهاء، فقال لهم ابنُ أبي علمقة: ويلكم! أطيعوني اليوم واعصوني الدهر، هذا شاعرُ مُضَر ولسانها، قد شتم أعراضَكم وهَجَا ساداتِكم، والله لا تنالون من مضر مثلها أبدا! فحالوا بينه وبينه. (...)

Un jour, Farazdaq passa chez les Azd, et Ibn Abī ʿAlqama se jeta sur lui pour le violer, et les plus écervelés d'entre eux s'empressèrent de l'y aider. Mais les cheikhs des Azd leur en intimèrent l'interdiction, et s'époumonèrent contre Ibn Abī ʿAlqama et les écervelés qui voulaient lui prêter main forte. « Pour une fois, faites ce que je vous dis, malheureux ! s'écria Ibn Abī ʿAlqama. Quitte à ne plus jamais prendre en compte mon opinion ! Il est le poète et la langue de Muḍar ; il a insulté votre honneur, il a satirisé vos seigneurs, par ma foi vous n'aurez jamais d'autre occasion d'infliger à Muḍar une pire humiliation ! » Mais ils s'interposèrent entre lui et Farazdaq. (…) [787]

Interrompons ici la lecture pour souligner qu'une autre version du récit également rapportée dans la notice de Farazdaq insiste davantage encore sur le fait que le viol du poète a pour but d'empêcher la satire :

دخل الفرزدق مع فِتْيانٍ من آل المهلَّب في بِرْكة يتبرَّدون فيها، ومعهم ابنُ أبي علقمة الماجِن، فجعل يتلفَّت إلى الفرزدق، فيقول: دعوني أَنكِحه، حتى لا يَهجوَنا أبدا!

Farazdaq entra dans un bassin pour se rafraîchir en compagnie de jeunes gens de la famille d'al-Muhallab. Ibn Abī ʿAlqama le débauché, qui était parmi eux, se mit à se faufiler en direction de Farazdaq en disant : « Laissez-moi l'enculer, ainsi jamais il ne nous satirisera ! » (…)[788]

Or voici comment s'achève notre récit :

فكان الفرزدق يقول بعد ذلك: قاتله الله، لقد كان أشار عليهم بالرأي.

Par la suite, Farazdaq disait : « Que Dieu l'anéantisse ! son conseil était, ma foi, excellent ! »

Ainsi, pour Farazdaq, le viol était en effet la chose à faire pour lui supprimer la possibilité de la satire. Pour l'un des plus redoutables satiristes de l'époque médiévale, le *hiǧāʾ* peut donc se régler en-dehors du *hiǧāʾ*, par une agression physique, comme s'il appartenait à un genre

[787] *KA*, XXI, p. 369-370. *Cf. ibid.*, XXI, p. 346-347.
[788] *Ibid.*, XXI, p. 346-347.

d'actions dont la finalité est d'avilir, souiller et déshonorer, et dont ne l'affranchit pas son appartenance à la poésie et à ses conventions.

De tous les genres poétiques, le *hiǧā'* serait le plus proche de l'action physique, en d'autres termes celui qui cherche le plus à s'identifier à un effet, c'est-à-dire à excéder l'ordre du discours pour avoir un effet positif. C'est l'hypothèse que formule Geert Jan Van Gelder, sans pourtant lui donner suite : le *hiǧā'* est peut-être l'acte de langage, dit-il, *le plus proche d'un acte physique*[789].

L'avis de Farazdaq est sans doute intéressé : il en va de son statut de poète. Une satire qui souille effectivement lui est d'un plus grand avantage qu'une satire qu'on pourrait se contenter d'ignorer sans conséquence – qui ne serait donc pas un acte. Ce qui empêche Van Gelder d'approfondir son hypothèse est sans doute que, comme il le remarque, les sanctions subies pour un *hiǧā'* sont rares, et plus rares encore si l'on tient compte du nombre de poètes qui aurait cultivé le genre satirique sans retenue[790]. Pourtant, les menaces de *hiǧā'* (et de sanctions, on en a vu un exemple) abondent, or on ne menace (et l'on ne se garantit) que de ce qui a un effet, et un effet nuisible. Nombre de menaces, peu de sanction : c'est le problème du statut historico-poétique du *hiǧā'*.

À partir de l'examen d'un certain nombre de récits dépeignant la menace du *hiǧā'*, nous chercheront donc à en cerner les représentations les plus déterminantes et ce qu'elles disent du statut du *hiǧā'* dans la littérature d'*adab*.

1. Entendre la menace du *hiǧā'*

Le *Livre des chansons* fourmillent de ces récits où tantôt le *hiǧā'*, tantôt sa menace, font également ressentir leurs effets. Du reste, seuls des récits peuvent rendre compte de l'efficace du *hiǧā'* pour nous en montrer les échecs ou les succès, et cela est plus vrai encore de la menace du *hiǧā'*, quand celle-ci n'est pas brandie dans des vers – quand la menace prend donc la forme de la réputation de mauvaise langue. Cette équivalente efficacité du *hiǧā'* et de la menace de *hiǧā'* est remarquablement illustrée dans le récit suivant :

كان الحارث بن ورْقَاء الصَّيْداوِيّ من بني أَسَد أغار على بني عبد الله بن غَطَفَان فغَنِمَ فاستاقَ إبلَ

زُهَير وراعيَهُ يَسَارًا. فقال زهير:

[789] « *of all speech acts,* hijā' *comes perhaps closest to a physical act.* » Geert Jan Van Gelder, *op. cit.*, p. 34-35.
[790] Geert Jan Van Gelder, *op. cit.*, p. 31.

لَئِنْ حَلَلْـتَ بِجَوٍّ في بَنِي أَسَـــدٍ في دَيْرِ عمرو وحالَتْ بيننا فَدَكُ

لَـيَـأْتِـيَـنَّـكَ مـني مَـنْـطِـقٌ قَـذِعٌ باقٍ كمـا دَنَّسَ القُبْطِيّـةَ الوَدَكُ

فارْدُدْ يَسـارًا ولا تَعْنُفْ عليه ولا تَمْعَكْ بِعِرْضِك إنّ الغـادِرَ المَعِكُ

ولا تَـكُـونَـنْ كـأقـوامٍ عَـلِـمْـتُـهُـمُ يَلْـوُونَ ما عندهم حتى إذا نُهِكُوا

طابَتْ نُفُوسُـهُمُ عن حَقِّ خَصْـمِهِمُ مَخافَةَ الشَّـرِّ وارتدُّوا لِمَـا تَرَكُوا

(...) قال: فلما أُنشِدَ الحارثُ هذا الشعرَ بعث بالغُلام إلى زهير. وقيل: بل أُنشِدَ قولَ زُهير:

تَعَلَّمْ أنَّ شَـرَّ الناسِ حَيٌّ يُنادَى في شِـعارِهم يَسَـارُ

ولو لا عَسْـبُـهُ لَرَدَدْتُموهُ وشَـرُّ مَنِيحَـةٍ أَيْرٌ مُعـارُ

إذا جَمَحَتْ نِسـاؤُكم إليه أشـظَّ كأنه مَسَـدٌ مُغارُ

يُبَرْبِرُ حِينَ يَعْدُو مِنْ بَعِيدٍ إليهـا وهو قَبْقـابٌ قُطـارُ

فردّه عليه.

Al-Ḥāriṯ ibn Warqā' al-Ṣaydāwī[791] des Banū Asad razzia les Banū ʿAbd Allāh ibn Ġaṭafān, puis repartit en emportant, dans son butin, les chameaux et le pâtre de Zuhayr, nommé Yasār. Alors Zuhayr dit :

Même si tu es installé à Ǧaww parmi les Banū Asad,
sous l'autorité de ʿAmr[792], et que Fadak nous sépare,
Tu recevras de ma part une parole mortifiante
aussi indélébile qu'une tâche de graisse sur du lin blanc d'Égypte ![793]
Ne violente pas Yasār et renvoie-le-moi sans tergiverser,
– tu le paierais de ton honneur, car aux indécis on ne peut se fier !
Et n'agis pas comme ces gens que j'ai connus,
qui tergiversèrent jusqu'à ce que, sous une pluie d'invectives,
Ils consentissent enfin à rendre ce qu'ils devaient,
rappelés à leurs obligations par la peur d'une sanction !

(…) Lorsque ces vers furent récités à al-Ḥāriṯ, il rendit au poète son pâtre. Mais on dit aussi que le poème récité à al-Ḥāriṯ fut celui-ci :

[791] Nous n'avons pu trouver d'informations sur ce personnage.
[792] ʿAmr b. Hind (r. 554-569), roi lakhmide.
[793] La traduction est adaptée de Hachem Foda, *L'hyperbole et la concession*, *op. cit.*, p. 196.

Sache que la pire des tribus est celle

qui a fait de « Yasār ! » un cri de ralliement :

Si vous n'en aviez à sa semence, vous l'auriez libéré ;

avoir besoin d'emprunter un phallus, cela fait peine à voir !

Quand vos femmes se bousculent pour être les premières,

il se dresse, solide comme une corde raide,

Et il se gargarise en galopant à leur rencontre,

le cou tendu et blatérant comme un chameau en rut !

À la suite de quoi al-Ḥāriṯ le lui renvoya.[794]

Ces deux versions concurrentes nous rapportent l'une que Zuhayr se serait contenté de menacer al-Ḥāriṯ dans ses vers, l'autre qu'il l'aurait effectivement satirisé. Dans les deux cas, le récit rapporte le même résultat, l'effet identique du *hiǧā'* et de la menace de *hiǧā'* : le voleur rend le pâtre que le poète réclame ; dans les deux cas le récit fait des vers la cause du renvoi des biens pillés. Notons d'abord l'écart entre les deux poèmes : le *hiǧā'* qu'aurait fait Zuhayr, centré sur le thème sexuel, opte pour le registre le plus ordurier du *hiǧā'* ; de plus sa signification figurée consiste en une insinuation redoutable : en comparant Yasār à un étalon reproducteur dont ses ennemis ne voudraient pas se séparer après l'avoir emprunté pour saillir leurs femmes, Zuhayr pollue virtuellement leur généalogie (*nasab*), menaçant par là de supprimer toute possibilité d'en tirer fierté : si son poème venait à être célèbre, quiconque rivaliserait de gloire avec eux pourrait faire référence comme à une vérité à la pollution de leur généalogie par un esclave. La pérennité de la satire, ici figurée par son indélébilité, menace la pérennité du nom.

Notons par ailleurs que l'enchaînement des deux versions n'est pas anodin – c'est le mot – : la première version, celle de la menace, est manifestement privilégiée, car elle est rapportée sous l'autorité d'un transmetteur, alors que la seconde est anonyme, rapportée par le même transmetteur sans qu'il ne cite ses sources. Du point de vue du lecteur, le second poème fait en quelque sorte entendre ce dont le premier poème est gros : il est la réalisation hypothétique de la menace du premier poème, les vers audibles d'une satire encore virtuelle dans le récit précédent.

Il est remarquable que le second récit n'introduise pas la version concurrente par « L'on dit aussi que Zuhar dit (le poème) », mais par : « L'on dit aussi qu'on récita à al-Ḥāriṯ ces vers de Zuhayr » (*wa-qīla bal unšida qawlu Zuhayr*), qu'on pourrait aussi traduire ainsi : « L'on dit aussi qu'al-Ḥāriṯ *s'entendit réciter* ces vers de Zuhayr ». Dans sa lettre, en effet, le récit nous informe de *ce qui a été récité* (*unšida*, passif) à al-Ḥāriṯ, et se place donc du côté de ce qu'al-

[794] *KA*, X, p. 307-309. Les remarques lexicographiques à propos du poème ont été supprimées pour alléger la lecture.

Ḥāriṯ a entendu. Et en effet, si l'on peut voir dans le second poème la menace hypothétiquement réalisée du premier poème, ne peut-on aussi voir, dans cette menace réalisée, cela précisément qu'a pu entendre al-Ḥāriṯ dans le premier poème ? Pour avoir été sensible à la menace, al-Ḥāriṯ a nécessairement dû entendre en avance le *hiǧā'* ordurier (*qaḏiʿ*) que lui promettait Zuhayr, et peut-être a-t-il entendu précisément ces vers : la semence (*ʿasb*) dont Yasār pollue l'honneur du clan, en la répandant à la ronde par un sexe bestial et monstrueux de lubricité, paraît le développement cauchemardesque de la tache douteuse sur le lin blanc d'Égypte. Être sensible à une menace, c'est en quelque sorte subir l'effet de ce qu'elle annonce sans ses conséquences ; être sensible à la menace du *hiǧā'*, c'est le voir *poindre* où il n'est pas encore présent : c'est entendre par avance la satire promise avant qu'elle ne s'énonce.

Zuhayr a-t-il ou non dit ces vers de *hiǧā'* orduriers ? On voit que c'est l'utilité de la menace que de rendre impossible, même à l'historien (ou au généalogiste !), la réponse à cette question.

Faire entendre la satire en avance, c'est la condition de l'efficace de la menace du *hiǧā'*. Si les gens dont Zuhayr cite l'exemple à al-Ḥāriṯ ibn Warqā' n'ont pas su l'entendre, et s'ils ne se sont corrigés qu'après avoir été effectivement avilis, d'autres ont eu le nez plus fin. Ainsi par exemple, dans ce *ḫabar* où Farazdaq se glorifie (*yaftaḫir*) de la peur qu'inspire sa poésie :

كان فتى في بني حرام بن سماك شويعر، قد هجا الفرزدق، فأخذناه، فأتينا به الفرزدق، وقلنا: هو بين يديك، فإن شئت فاضرب، وإن شئت فاحلق، لا عدوى عليك ولا قصاص، فخلّى عنه وقال:

فمَن يَكُ خائفًا لأذاة قولي فقـد أَمِنَ الهِجـاءَ بنو حَرامِ

هُم قادُوا سَـــفِيهَهُمُ وخافوا قلائـدَ مِثـلَ أطواقِ الحَمـامِ

Un jeune rimailleur des Banū Ḥarām ibn Samāk s'en prit à Farazdaq dans une satire, alors nous nous emparâmes de lui, l'amenâmes à Farazdaq et lui dîmes : « Il est à toi ; frappe-le si tu le souhaites, ou tranche-le, personne ne réclamera justice auprès du juge, ni vengeance pour le sang versé. » Mais il le laissa s'en aller et dit :

Que ceux qui redoutent les méfaits de ma poésie
sachent que les Banū Ḥarām se sont garantis de la satire :
Ils m'ont livré un jeune écervelé des leurs, par crainte
de poèmes qui les pareraient comme la colombe son collier.[795]

[795] *KA*, XXI, p. 397.

Ici aucun *hiǧā'* n'est prononcé. Du moins, aucun *hiǧā'* n'est prononcé en vue d'obtenir quelque chose : la réputation de *mauvaise langue* de Farazdaq est en elle-même une menace de *hiǧā'* qui dispense d'en émettre aucune. La crainte des Banū Ḥarām vient confirmer ce qu'on ne peut plus tant appeler la qualité de sa poésie, que sa force : c'est parce que ses poèmes durent qu'ils sont à craindre – en d'autres termes, un *hiǧā'* de Farazdaq est une promesse de perpétuité. Le poète joue sur le sens du terme *qalā'id* (sing. *qilāda*), qui signifient littéralement des « colliers » et au figuré des poèmes inoubliables (qui restent suspendus, *muqallada*, dans la mémoire comme une parure autour d'un cou) ou d'excellente facture (le collier étant un comparant habituel de la belle poésie, dont les vers s'enfilent comme des perles). Ainsi le poète fait-il une analogie entre ses « colliers » (ses poèmes) et le « collier de la colombe », expression proverbiale pour ce qui dure à jamais et dont on ne peut se séparer (sinon quand les colombes perdront leurs colliers – ou quand les poules auront des dents). Les Banū Ḥarām, affirme le vers, ont donc trouvé le moyen de se garantir « de poèmes inoubliables qui les marqueraient à jamais, comme la colombe son collier ».

L'autocélébration de Farazdaq qui se glorifie de l'ampleur de la menace qu'il exerce, est singulièrement secondée par le récit, raconté par un témoin qui en fut aussi un acteur. La gravité de la menace nous est en effet rendue sensible par la peur disproportionnée de ces gens, prêts à renoncer aux droits et devoirs de la loi et de l'honneur pour donner au poète un gage de soumission. Notons l'écart entre le caractère dérisoire de l'offense, et la réaction des Banū Ḥarām. Un « petit poète » anonyme (*šuwayʿir*) fait une satire du grand poète, et aussitôt les siens le renient (*yatabarra'ūna min-hu*). Ce sont les Banū Ḥarām qui non seulement reconnaissent d'eux-mêmes l'énormité de la faute mais qui, collectivement et d'un commun accord, comme si la menace était évidente aux yeux de tous, s'emparent du fautif et le livrent à Farazdaq, en affirmant qu'il peut lui faire ce qu'il veut, tout comme si le fautif n'était plus des leurs (nul ne réclamera justice ni vengeance : *hum barā' min-hu*, ils n'ont plus rien à voir avec lui). La menace que Farazdaq fait peser sur leur honneur est telle qu'ils considèrent moins déshonorant de sacrifier l'un des leurs en renonçant d'avance à le venger. Il faut croire que cet abaissement limité, dont ils prennent l'initiative, leur est préférable à l'abaissement sans limite que la menace du *hiǧā'* fait peser sur eux. Il n'est pas certain que le calcul soit beaucoup plus avantageux quand le poète, dans ses vers, brandit leur exemple de soumission – mais cela, pouvaient-ils le prévoir ?

En effet, cet empressement à réparer l'offense hypothétique que représenterait une satire médiocre, en vue de se garantir des conséquences d'une satire plus redoutable par des mesures *a priori* disproportionnées, peut aussi être la manifestation d'une certaine représentation de la

satire dans cette littérature. Comme les *muǧǧān* en butte à leurs jeux trop subtils pour eux-mêmes[796], comme al-Rabīʿ ibn Ziyād perdu dans l'estime du roi lakhmide à cause de la satire d'un enfant nommé Labīd[797], comme al-Aḫṭal pris le jour funeste d'al-Bišr dans sa chemise sale[798], ou Baššār irrité par les satires des enfants sans savoir qu'elles annoncent sa mort[799], nul ne sait les conséquences à quoi peut porter la satire. Le *hiǧā'* serait cette poésie dont les conséquences sont incalculables, c'est-à-dire imprévisibles, soustraites au calcul et à la prévision.

2. Le don menacé

Entendre par avance la satire pour s'en préserver, ce serait donc prévoir l'incalculable coût qu'une satire effective pourrait entraîner. La menace du *hiǧā'* serait ainsi la figure *pré*-visible par laquelle se laisse percevoir et appréhender ce qu'il y a dans la satire d'incalculable et d'imprévisible. Quel rôle joue donc cette menace dans la scène par excellence du calcul ou du « chantage », pour reprendre le terme de Pellat, que serait la scène de la demande (*su'āl*) où un poète réputé « mauvaise langue » sollicite des biens ou une faveur d'un puissant ? Les deux récits que nous allons lire maintenant montrent deux poètes en quémandeurs (*sā'il*)[800] dont l'arrivée est perçue comme une menace, et qui sont pourtant, quoique pour des raisons différentes, deux récits de l'échec du calcul.

Entendre la satire en avance pour s'en prémunir, c'est ce que fait très bien, dans notre premier récit, l'aristocratie de Médine, décidément mise à rude épreuve. En effet, ce récit qui nous montre l'inquiétude soulevée par l'arrivée de Farazdaq dans la ville sainte une année de disette est la réminiscence ou la variante du récit de l'arrivée d'al-Ḥuṭay'a dans cette même ville, provoquant un semblable émoi[801].

الفرزدق قدم المدينة في سنة مُجْدبة حصّاء فمشى أهل المدينة إلى عمر بن عبد العزيز فقالوا له: أيها الأمير، إن الفرزدق قدم مدينتنا هذه في هذه السنة الجدبة التي أَهْلَكَتْ عامّةَ الأموال التي لِأَهْلِ المدينةِ، وليس عند أَحَدٍ منهم ما يُعطِيه شاعِرًا، فلو أنّ الأمير بعث إليه فأَرْضَاهُ وتقدَّمَ إليه ألّا يَعرِضَ

[796] Mathias Hoorelbeke, *art. cit*., p. 616-618.
[797] *KA*, XV, p. 364-365.
[798] *Ibid*., XII, p. 201.
[799] *Ibid*., III, p. 195, puis 247.
[800] Voir sur ce thème l'article de Hachem Foda, « L'injustifiable demande », dans *Dédales*, n°11-12, Paris, Maisonneuve & Larose, 2000, p. 543-609, en particulier p. 550 *sqq*.
[801] *KA*, II, p. 164. Voir la lecture qu'en fait Hachem Foda, « L'injustifiable demande », *art. cit*., p. 597.

لِأحدٍ بِمَدْحٍ ولا هِجَاءٍ. فبعث إليه عمر: إنك يا فرزدقُ قدِمْتَ مَدِينَتَنا هذه في هذه السنة الجَدْبةِ، وليس عند أحد ما يعطيه شاعرًا، وقد أمرتُ لك بأربعة آلاف درهم، فخُذْها ولا تَعرِضْ لأحد بمدح ولا هجاء. فأَخَذَها الفرزدق، ومَرَّ بعبد الله بن عمرو بن عثمان، وهو جالِسٌ في سَقِيفة داره، وعليه مُطرَفُ خَزٍّ أَحمَر وجُبَّةُ خزٍّ أحمر، فوقف عليه وقال:

أَعبدَ اللهِ أنتَ أَحَقُّ ماشٍ ... وساعٍ بالجماهيرِ الكِبارِ

نَمَا الفاروقُ أُمَّكَ وابنُ أَرْوَى ... أَبوكَ فأنتَ مُنْصَدَعُ النَهارِ

هما قَمَرَا السَماءِ وأنتَ نَجْمٌ ... بِهِ في اللَيْلِ يُدْلِجُ كُلُّ سارِ

فخلع عليه الجبةَ والعِمامةَ والمطرفَ، وأمر له بعشرة آلاف درهم، فخرج رجلٌ كان حَضَرَ عبد الله والفرزدق عنده، ورأى ما أعطاه إياه، وسَمِعَ ما أَمَرَه عُمَرُ به مِن ألّا يَعرض لأحد، فدخل إلى عمر بن عبد العزيز فأخبره، فبعث إليه عمر: ألم أتقدَّمْ إليك يا فرزدق ألا تَعرضَ لأحد بمدح ولا هجاء؟ أُخرُجْ، فقد أَجَّلْتُك ثلاثًا، فإن وجدتُك بعد ثلاثٍ نكَّلْتُ بك. فخرج وهو يقول:

أَجَّلَني وواعَدَني ثَلاثًا ... كما وُعِدَتْ لِمَهْلَكِها ثَمُودُ

Farazdaq se rendit à Médine une année de dure famine, alors les habitants de Médine allèrent trouver ʿUmar ibn ʿAbd al-ʿAzīz[802] et lui dirent : « Seigneur, Farazdaq est arrivé dans notre ville, en cette année de famine qui a déjà dilapidé tous les biens des habitants. Aucun d'entre nous n'a de quoi donner à un poète. L'émir pourrait-il le satisfaire, et lui écrire de n'adresser à personne de panégyrique ou de satire ? » ʿUmar lui envoya donc ce message : « Farazdaq, tu es arrivé dans notre ville en cette année de dure famine, or personne n'a de quoi donner à un poète, alors j'ai ordonné qu'on te verse quatre mille dirhams. Prends-les, mais n'adresse de panégyrique ni de satire à personne. » Farazdaq prit l'argent, mais en croisant ʿAbd Allāh ibn ʿAmr ibn ʿUṯmān[803], qui était assis devant sa maison vêtu d'une robe et d'un manteau de soie rouge, le poète s'arrêta et dit :

ʿAbd Allāh ! Nul n'est plus digne d'éloge que toi,

parmi ceux qui guident les foules des nobles et marchent à leur tête !

[802] Petit-fils du calife Marwān b. al-Ḥakam, il est gouverneur de Médine pour ʿAbd al-Malik de 706 à 712. Il sera le cinquième calife marwānide entre 717 et 720.

[803] Petit-fils du calife ʿUṯmān.

Al-Fārūq a engendré ta mère, et le fils d'Arwā[804]
est ton ancêtre, tu es l'horizon où le jour paraît ;
Ils sont les deux astres du ciel, et tu es une étoile
dont la lumière guide les pas du voyageur nocturne !

Entendant cela, ʿAbd Allāh lui offrit sa robe, son turban et son manteau, et ordonna qu'on lui versât dix mille dirhams. Un homme, qui se trouvait chez ʿAbd Allāh alors que Farazdaq était avec lui, vit ce qu'il lui avait donné. Comme cet homme savait que ʿUmar avait ordonné au poète de ne solliciter personne, il se rendit aussitôt chez ʿUmar ibn ʿAbd al-ʿAzīz et l'informa de ce qu'il avait vu. ʿUmar écrivit à Farazdaq : « Ne t'avais-je pas ordonné, Farazdaq, de n'adresser à personne de louange ni de satire ? Je te donne trois jours pour quitter la ville. Après trois jours, si je te trouve encore là, il t'en coûtera. » Farazdaq quitta la ville en disant :

Il m'a accordé un délai de trois jours,
ainsi fut promis à Ṯamūd l'anéantissement[805] *!* [806]

Il est ici nécessaire de souligner d'abord les traits communs entre ce récit et celui d'al-Ḥuṭay'a auquel nous avons fait référence. Le poète se présente donc à Médine par une année de disette, où les notables n'ont pas les moyens de donner à un quémandeur, et moins encore à un poète. Comme le montre Hachem Foda, le poète passe, dans cette littérature, pour ce quémandeur dont la demande annonce un double danger : le danger d'y accéder et celui de la refuser[807], le risque de la ruine et celui du déshonneur. Répondre à sa demande, dit en effet un notable alarmé par l'arrivée d'al-Ḥuṭay'a, c'est se ruiner, car « le poète prend ses conjectures pour des réalités » (*al-šāʿir yaẓunnu fa-yuḥaqqiqu*)[808], il refusera de croire qu'un notable n'a pas les moyens de donner et le poussera donc à donner au-delà du supportable ; ne pas y répondre, c'est se déshonorer, car alors il ne manquera pas de satiriser (*haǧā*) celui qui lui aura opposé un refus.

Ici les notables s'en remettent donc au gouverneur, le futur calife ʿUmar ibn ʿAbd al-ʿAzīz, pour lui remettre une somme d'argent, tandis que dans le récit d'al-Ḥuṭay'a ils se consultent les uns les autres et prennent le parti de rassembler collectivement la plus grande somme d'argent possible et de la lui donner pour satisfaire par avance ses besoins. Dans les deux cas l'expédient revient au même : il s'agit de pallier la menace de la demande et de

[804] Al-Fārūq est le surnom du calife ʿUmar. Ibn Arwā désigne le calife ʿUṯmān.
[805] Référence à l'histoire coranique de l'anéantissement du peuple de Ṯamūd. Cor, 11 (*Hūd*), 65 (*tamattaʿū fī dārikum ṯalāṯata ayyāmin ḏālika waʿdun ġaryu makḏūb*) ; 7 (*al-Aʿrāf*), 77 (*fa-qālū yā Ṣāliḥu 'tinā bi-mā taʿidunā in kunta min al-mursalīn*).
[806] *KA*, XXI, p. 401-402.
[807] Hachem Foda, « L'injustifiable demande », *art. cit.*, p. 598-599.
[808] *Ibid.*, p. 597.

dispenser le poète de quémander. Dans les deux récits, cette solution – ou ce calcul – échoue, mais la forme de cet échec est différente de l'un à l'autre. Dans le récit d'al-Ḥuṭay'a, la somme d'argent remise à son arrivée est pour ainsi dire une ruse : les Médinois ne révèlent pas au poète qu'elle doit l'empêcher de quémander : ils espèrent pouvoir combler d'avance ses besoins – mais le récit montre que le poète est ce quémandeur dont la demande n'est pas motivée par le besoin[809]. Dans le récit d'al-Farazdaq en revanche, en acceptant l'argent, le poète passe un pacte ; le gouverneur lui remet la somme assortie d'une condition claire : n'adresser d'éloge (*madḥ*) ni de satire (*hiǧā'*) à personne. C'est cette condition, quatre fois rappelée au cours du récit, – et sa transgression – qui intéresse plus particulièrement notre propos ici.

Il n'est pas explicitement question de l'avidité du poète ni de sa tendance à « prendre ses conjectures pour des réalités ». Il faut pourtant que ces éléments entrent en ligne de compte, comme dans le récit d'al-Ḥuṭay'a, pour que les Médinois n'aient pas tout simplement choisi de lui expliquer leur situation : c'est qu'ils le croient incapable de la comprendre, c'est-à-dire de comprendre que le manque de bien empêche de rien donner. Un point important est à noter ici : Ḥuṭay'a comme Farazdaq sont deux poètes que la littérature se plaît à représenter parmi les plus bas, immoraux et cupides. Farazdaq n'a rien à envier à al-Ḥuṭay'a de ce point de vue : c'est un *sayyid* de noble extraction, riche de surcroît – il n'a aucun besoin des vêtements que le récit semble lui faire convoiter quand il aperçoit ʿAbd Allāh ibn ʿAmr (que le texte relève les vêtements du notable quand Farazdaq l'aperçoit suggère en effet qu'ils sont la cause du *madīḥ* qu'il lui adresse). Or il faut être attentif à ceci que, dans le récit d'al-Ḥuṭay'a comme dans celui d'al-Farazdaq, ce ne sont pas leurs réputations de « mauvaises langues » (dont témoignent nombre de récits par ailleurs) qui inquiètent particulièrement les Médinois, mais le seul fait qu'ils soient poètes. Cette crainte générale du poète en tant que tel, dans deux variantes si proches, suggère qu'il s'agit pour le récit de dire quelque chose du statut du poète en général.

Le constat que les Médinois n'ont pas de quoi donner à un poète entraîne une conséquence quelque peu elliptique : imposer au poète de ne produire ni éloge ni satire. Que dit cette égale crainte du *madḥ* et du *hiǧā'* ? Ceci d'abord, que les Médinois ne croient nullement à la gratuité de l'éloge, comme d'ailleurs l'essentiel de la tradition critique[810] : l'éloge du poète ne serait qu'une demande dissimulée, la trace de l'effacement de la demande[811], pour reprendre les termes de Hachem Foda, le signe d'une demande que le poète ne formule pas, pour la voir

[809] *Ibid*. et p. 602 *sqq*.
[810] Rappelons par exemple que la demande (*su'āl*) est la finalité assignée d'office à la *qaṣīda* par Ibn Qutayba. Hachem Foda a montré que pour la tradition critique médiévale, le temps du *madīḥ* sans demande correspondait essentiellement à un âge d'or perdu ; Hachem Foda, « L'injustifiable demande », *art. cit*., p. 562-564.
[811] *Ibid*., p. 585.

d'autant mieux exaucée. C'est dire que la demande se manifeste dans l'éloge sur le mode de la menace, de l'imminence, de ce qui manque d'être formulé. En arabe également, car dès lors qu'il est convenu que l'éloge appelle une récompense, en faisant entendre un éloge, le poète fait entendre la promesse (*waʿd*) de récompense qu'il se fait à lui-même, promesse elle-même grosse d'une autre : la promesse ou la menace (*waʿd*) du *hiǧā'*. Si l'éloge est menaçant, c'est d'abord parce que l'éloge est prometteur : promesse de récompense pour le poète, de *hiǧā'* pour le *mamdūḥ*.

Ce n'est peut-être pas un hasard si le thème de la promesse ou de la menace, notions toutes deux comprises dans le terme *waʿd*, traverse tout le récit : Farazdaq fait entrer la menace dans la ville, et c'est une autre menace qui l'en expulse (*waʿd*, qui en l'occurrence est aussi une échéance, *waʿd*), cela par une année « sèche » (*muǧdiba*), où la terre n'est pas « prometteuse », où l'on ne peut escompter en tirer profit (*arḍ wāʿida : iḏā ruǧiya ḫayru-hā min al-maṭar wa-l-išʿāb*[812]) ; et les notables prêtent à Farazdaq la croyance que la ville est une promesse d'enrichissement, et qu'il ne manquera pas de le faire entendre. Le vers enfin qu'il récite en quittant la ville donne peut-être la clé du récit avec la référence au (*waʿd ġayr makḏūb*)[813] transmis à Ṯamūd par le prophète Ṣāliḥ. Le vers final semble fait pour excuser la fuite du poète, devant la certitude et l'énormité du danger : le délai fixé annoncerait à Farazdaq ce que ce même délai annonçait à Ṯamūd, à savoir son anéantissement. Cependant l'analogie ne laisse pas de jeter une lumière d'ironie sur le récit. D'ironie, parce que la transgression de Farazdaq paraît anodine comparée à celle de Ṯamūd qui, ignorant l'ordre divin, tua la chamelle sacrée ; peut-être l'image souligne-t-elle la disproportion de la menace, le poète n'ayant pas égorgé une vache sacrée, pour ainsi dire. Une lumière tout de même, car l'analogie laisse aussi entendre ce qu'est un *waʿd*, le *waʿd* reçu par Ṯamūd en étant le paradigme. Le *waʿd*, qui rassemble ce que le français appelle promesse et menace, est avant tout en arabe ce qui s'escompte, ce à quoi l'on peut et doit s'attendre : une échéance – certaine ou incertaine, redoutée ou désirée.

Le récit nous montre en effet les Médinois craindre le *madīḥ* comme une promesse de *hiǧā'*, c'est-à-dire un *hiǧā'* à échéance : qui ne récompense un *madīḥ* peut et doit s'attendre à un *hiǧā'*. L'opulence n'aurait rien changé à cette conception : le dénuement des notables ne suscite pas cette crainte du *madīḥ*, il en rend seulement les raisons plus perceptibles. La disette est faite ici pour accentuer la menace ou l'imminence du *hiǧā'*, à rapprocher son échéance : n'ayant rien à donner, les Médinois se savent promis au *hiǧā'*.

---

[812] Ibn Fāris, *Maqāyīs al-luġa*, Dār al-Fikr, 1979, VI, p. 125.
[813] Cor, 11 (*Hūd*), 65.

Dernière question avant de quitter ce récit : qu'en est-il du don ? Si l'on ne peut croire à la gratuité du *madīḥ*, et qu'on sait que le *hiǧā'* s'abattrait comme une sanction sur celui qui refuserait de donner, alors on ne donne pas librement au poète. Que reste-t-il de la possibilité du don ? Si l'on ne donne jamais que sous la menace du *hiǧā'*, ce que *menace* la menace du *hiǧā'*, c'est la possibilité même du don – mais sait-on jamais s'il y a eu don ?

Il faut dire un mot du don invraisemblable de ʿAbd Allāh ibn ʿAmr. Entendant l'éloge de Farazdaq, il trouve le moyen d'être généreux quand personne ne peut l'être. Alors que ʿUmar a offert au poète quatre mille dirhams contre la promesse de ne pas faire d'éloge ni de satire, afin de protéger l'honneur des Médinois parmi lesquels, nous dit le récit, « personne n'a de quoi donner à un poète » (*laysa ʿinda aḥadin min-hum mā yuʿṭī-hi šāʿiran*), ʿAbd Allāh donne, pour trois vers, plus du double de ce prix, en plus des vêtements qu'il porte. Cette générosité que le récit ne peut narrer qu'à mettre à mal sa propre cohérence touche à la fiction, fiction permettant de dépeindre ce que pourrait être un don généreux : un don que rien n'engage (Farazdaq ayant accepté l'argent de son silence), et qui n'a pas ses propres moyens (un don sera d'autant plus généreux que celui qui le fait n'a pas les moyens de le faire). Ne peut-il donc y avoir de générosité que fictive, ou entachée de fiction ?

La transgression de Farazdaq, qui enfreint la condition imposée par ʿUmar, permet au *mamdūḥ* de faire la démonstration de sa générosité. Aussi bien, c'est cette transgression qui fait la valeur de l'éloge. Notons l'absence de cérémonie dans l'usage de la poésie : le récit nous montre le poète déclamer tout à coup un *madīḥ* alors qu'il passait dans la rue, puis quitter la ville « tout en disant » un vers de poésie. Cet usage naturel et spontané de la poésie est un motif récurrent des *aḫbār al-šuʿarā'* ; ici, il laisse planer un doute sur l'intention de l'éloge. Sa soudaineté peut être le fait de la convoitise de Farazdaq, appâtée par les vêtements que le récit prend la peine de noter. Elle peut aussi être le fait de la sincérité : l'hommage désintéressé rendu à un personnage illustre, l'occasion d'un éloge enfin entendu comme tel. Quoi qu'il en soit, sincérité ou cynisme, enfreindre le pacte passé avec le gouverneur au risque de s'exposer à une sanction bien réelle donne à l'éloge la valeur d'un acte gratuit – et qui mérite d'autant plus une récompense qu'il ne peut ni ne doit l'espérer, dans ces circonstances (récompense empêchée en principe par l'accord passé, et par le dénuement des habitants). Devant tant de question sans réponse, on ne peut qu'être frappé par la rectitude de l'homme qui sort de chez ʿAbd Allāh et dénonce Farazdaq à ʿUmar. Tout ce qu'a vu cet homme, nous dit le récit, c'est ce que ʿAbd Allāh a donné au poète (*ra'ā mā aʿṭā-hu iyyā-hu*) ; tout ce qu'il a vu dans cette scène, c'est de l'argent qui changeait de main.

Le récit suivant nous montre al-Ḥuṭay'a solliciter ʿUtayba ibn al-Nahhās[814], et lui infliger une cinglante leçon de calcul.

ومَضَى [الحطئية] لِوَجهِه إلى عُتَيبةَ بن النَهّاس العِجليّ فسأله، فقال له: ما أنا على عَمَلٍ فأُعطِيَكَ مِن عَدَدِه، ولا في مالي فضلٌ عن قومي. قال له: فلا عَلَيْك. وانصرف. فقال له بعضُ قومه: لقد عرّضتَنا ونفسَك للشرّ! قال: وكيف؟ قالوا: هذا الحطيئةُ وهو هاجينا أَخبَثَ هِجَاء. فقال: رُدّوه. فرَدُّوه إليه، فقال له: لِمَ كَتَمْتَنا نفسَك كأنّك كنتَ تَطلُب العِلَل علينا؟ اِجلِسْ فلَكَ عندنا ما يَسُرُّك. فجَلَسَ فقال له: مَن أَشعَرُ الناس؟ قال: الذي يقول:

مَن يَجعَلِ المعروفَ مِن دونِ عِرضِهِ يَفِرْهُ ومَن لا يَتَّقِ الشَتمَ يُشتَمِ

فقال له عتيبة: إنّ هذا من مقدِّمات أفاعيك. ثم قال لوكيله: اذهب معه إلى السوق فلا يطلب شيئا إلا اشتريتَه له. فجعل يَعرِض عليه الخزَّ ورقيقَ الثياب فلا يريدها ويُومِئ إلى الكرابيس والأكسية الغِلاظ فيشتريها له حتى قضى أربَه ثم مضى. فلما جلس عتيبة في نادي قومه أقبل الحطيئةُ، فلمّا رآه عتيبة قال: هذا مقامُ العائذِ بك يا أبا مُلَيْكَةَ من خيرك وشرّك. قال: قد كنتُ قلتُ بيتَيْنِ فاستمِعْهما. ثم أنشأ يقول:

سُئِلتَ فلم تَبخَل ولم تُعطِ طائلًا فَسِيَّانِ لا ذَمٌّ عليكَ ولا حَمْدُ

أَنتَ امرُؤٌ لا الجُودُ مِنكَ سَجِيّةٌ فتُعطِي ولا يُعدِي على النائِلِ الوُجْدُ

ثم رَكَض فرسَه فذهب.

كتاب الأغاني، المجلد الثاني، ص167-168.

Al-Ḥuṭay'a s'en alla trouver ʿUtayba ibn al-Nahhās al-ʿIjlī et lui demanda quelque argent, mais celui-ci lui répondit :

— En ce moment je n'ai ni charge ni salaire, je ne peux donc rien te donner. De plus je ne possède rien dont ma famille n'ait besoin.

— Ce n'est pas grave, dit al-Ḥuṭay'a, et il s'en alla.

Aussitôt quelqu'un dit à ʿUtayba :

— Tu viens de nous exposer tous à un grand mal !

— Et comment cela ? s'écria ʿUtayba.

[814] ʿUtayba ibn al-Nahhās al-ʿIǧlī (m. ap. 634), chef important des Banū ʿIǧl, compagnon du Prophète qui s'est illustré lors des conquêtes islamiques. Ibn Ḥaǧar al-ʿAsqalānī, *Al-Iṣāba fī tamyīz al-ṣaḥāba*, Beyrouth, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, 1995, V, p. 94.

— C'était Ḥuṭay'a, lui dirent-ils. Maintenant, il va sans doute nous satiriser de la manière la plus virulente !

— Ramenez-le, dit ʿUtayba.

Quand on le lui eut ramené, il lui dit :

— Pourquoi nous as-tu caché qui tu étais, comme si tu cherchais un prétexte pour nous railler ? Assieds-toi donc, et demande-nous ce que tu veux.

Al-Ḥuṭay'a s'assit et ʿUtayba demanda :

— Qui est le meilleur poète ?

— Celui qui dit :

Qui abrite son honneur derrière un bienfait le garde intact,
et qui ne se garde de l'insulte la subit.

Entendant cela, ʿUtayba s'exclama : « Voilà un aperçu de ta langue de vipère ! » Puis il dit à son intendant : « Conduis-le au marché, et achète tout ce qu'il te demandera. » L'intendant lui montra les tissus de soie et les vêtements fins, mais al-Ḥuṭay'a n'en voulait pas. Il fit un signe vers les étoffes de coton rugueux et les bâches grossières et en acheta autant qu'il en voulait, puis il partit. Lorsque ʿUtayba s'assit dans le cercle de sa tribu, al-Ḥuṭay'a approcha.

— Aie pitié de moi, Abū Mulayka, lui dit-il, fais-moi grâce de ta bienfaisance comme de ta malfaisance !

— J'ai dit deux vers, dit al-Ḥuṭay'a, écoute-les donc :

Tu as été sollicité et n'as été avare ni généreux de tes biens,
c'est égal : tu ne recevras donc ni reproche ni louange ;
Tu es un homme qui, n'étant pas naturellement généreux,
ne donne pas spontanément, mais que même l'opulence n'incite guère à donner généreusement.[815]

Puis il éperonna sa monture et s'en alla.

On est d'abord frappé par les raisons toutes réalistes du refus initial de la demande, par comparaison avec le récit précédent. ʿUtayba refuse benoîtement de donner, avec une honnêteté et un réalisme rarement de mise dans ces récits : il n'en a pas les moyens. Ce n'est qu'une fois qu'un des siens lui a dépeint l'ampleur de la menace encourue qu'il rappelle le poète. Cet anonyme que ʿUtayba renvoie le cœur léger et la conscience tranquille se révèle être l'individu qu'il fallait *à tout prix* ne pas renvoyer, celui qui bouleverse le premier calcul (il n'y a rien à donner dont les miens n'aient besoin – frappant contrepoint à la générosité du notable qui donne quand lui-même est dans le besoin) et le vraisemblable (là où il n'y avait rien à donner, on trouve soudain de quoi donner).

[815] *Cf.* le *dīwān*, qui donne pour le second hémistiche : « *fa-tuʿṭī wa-qad yuʿdī ʿalā l-nā'ili l-wuǧdu* ». *Dīwān al-Ḥuṭay'a*, Beyrouth, al-Maktaba l-ṯaqāfiyya, [sd.], p. 195.

Le rappel du poète est à la fois l'effet de la menace et du calcul, et c'est la perception de la menace qui permet ce second calcul : le coût du déshonneur est plus grave et insupportable que le coût de la perte de biens. Ainsi, c'est l'irruption du poète – qui coïncide ici avec l'irruption de la menace du *hiǧā'* – qui fait entrer en ligne de compte la question de l'honneur (*ʿirḍ*) dans un calcul auparavant strictement matériel. De même que les nobles de Médine cherchent un expédient pour se garantir de la satire, de même le calcul vise ici à réduire la menace. En l'occurrence, la menace a un nom, al-Ḥuṭay'a, qui ne promet pas seulement la satire, mais la pire des satires (*aḫbaṯ hiǧā'*). Comme dans le récit précédent, les gens ne croient manifestement pas le poète capable d'entendre les excuses et les justifications avancées pour l'éconduire, quand bien même il a assuré à ʿUtayba qu'il ne lui en tenait pas rigueur (*lā ʿalayka*).

ʿUtayba, désormais sur ses gardes, reconnaît immédiatement la menace dans le vers que cite le poète, dès l'entrée en matière d'une conversation faite pour sauver les apparences, et il le fait savoir sans élégance : « Voilà un aperçu de ta langue de vipère » (*Hāḏā min muqaddimāt afāʿī-k*, littéralement : « Voilà tes premières vipères »). Les vipères comme les scorpions sont les métaphores usuelles de la médisance, des propos calomnieux et insidieux, par lesquels on dénigre quelqu'un notamment en son absence – propos menaçants, qui rampent et progressent en silence, à l'insu de leur victime. S'il reconnaît dans ce vers une « vipère » du poète, un aperçu de la malfaisance dont il est capable et donc d'un *hiǧā'* encore virtuel, c'est que ce vers énonce sous la forme d'un proverbe ou d'une maxime l'économie de l'honneur à laquelle ʿUtayba a bien failli manquer, et pourrait encore manquer s'il n'y prend garde. Ce vers de Zuhayr affirme que le *ʿirḍ* est ce qu'on ne peut conserver qu'au prix du *māl*, qu'à l'abriter derrière un bienfait (*maʿrūf*) – en conséquence de quoi on ne conserverait le *māl* qu'au prix du *ʿirḍ*[816]. ʿUtayba entend par avance, dans ce vers de sapience (*ḥikma*), un *hiǧā'* à venir, un *hiǧā'* avec sursis, qui à son oreille comme sans doute par l'analogie entre la situation de celui qui refuse ses biens en exposant son honneur, et son refus initial d'accéder à la demande du poète. L'ironie est qu'un cadeau modique aurait, dès le départ, contenté le poète. Le serviteur qui l'emmène au marché suppose (calcule et préjuge) qu'al-Ḥuṭay'a convoitera les tissus les plus précieux et les plus chers, mais contre toute attente, il s'avère que ses goûts grossiers, stigmates archétypaux de sa bédouinité, le poussent au contraire vers les étoffes grossières : il s'avère donc qu'il n'y aurait pas eu beaucoup à donner, pour se montrer d'emblée généreux. Toutefois on ne peut exclure que ce soit là un choix délibéré d'al-Ḥuṭay'a car, s'il avait pris ce que son hôte était prêt à offrir, il n'aurait pu lui adresser la satire finale.

[816] Sur ces rapports du *ʿirḍ* et du *māl*, voir Hachem Foda, *L'hyperbole et la concession : rhétorique de la poésie arabe médiévale*, thèse d'habilitation, Inalco, 2017 (à paraître), p. 189 sqq (« VI. L'honneur ou le *māl* sacrifié »).

Mais comment en vouloir à ʿUtayba ? La menace du *hiǧāʾ* a frappé à sa porte, anonyme et sans visage : paraissant *a posteriori* chercher un prétexte de s'énoncer – paraissant donc parfaitement inique et arbitraire, et ne pas avoir besoin de raison mais seulement d'une occasion. Si le temps est un « un grand maigre », le *hiǧāʾ* serait un petit maigre : il se présente à ʿUtayba sous les traits d'un bédouin laid et chétif « sur lequel l'œil ne s'arrête pas » (*lā taʾḫuḏu-hu l-ʿayn*), comme il est dit de Ḥuṭayʾa dans sa notice des *Aġānī* pour signifier son aspect repoussant et méprisable[817]. Cette allure méprisable qui lui attire régulièrement le mépris est à rapprocher du motif du *tanakkur* (le fait de ne pas se faire reconnaître, de dissimuler son identité), qui revient plusieurs repises dans sa notice[818]. Ce motif a une double utilité : il permet d'une part d'insister sur l'écart prodigieux entre le mépris voué à la personne et l'estime dans laquelle on tient sa poésie ; d'autre part il sert une dimension morale : *l'homme anonyme et méprisable que l'on repousse, ce pourrait être al-Ḥuṭayʾa*. Comment donc ʿUtayba pouvait-il reconnaître un poète dans un simple quémandeur, à moins de suspecter dans chaque bédouin qui passe un satiriste redoutable – expédient fou, qui confine à la paranoïa ? Pourtant, il faut croire en effet que l'homme généreux serait celui-ci qui craindrait de trouver, dans le moindre mendiant, un Ḥuṭayʾa ; en d'autres termes : celui pour qui la menace du *hiǧāʾ* serait si générale *qu'on ne pourrait plus distinguer, dans son comportement, l'effet de la menace ou de la générosité*.

Or cet effet de la menace du *hiǧāʾ* sur le comportement de ʿUtayba n'est que trop visible. Il faut signaler que le texte que nous lisons ici est la deuxième partie d'un récit qui commence chez Saʿīd ibn al-ʿĀṣ, gouverneur de Médine réputé pour sa générosité. Le *Livre des chansons* consacre dès la première notice de l'ouvrage plusieurs récits à la description de la générosité sans limite de ce personnage, et à sa faculté de trouver toujours de nouvelles ressources pour ne refuser à personne un bienfait[819] : la première chanson des *Aġānī* évoque son palais (*qaṣr*), dont le prix de vente lui permet d'acquitter toutes les dettes contractées pour répondre aux besoins du moindre quémandeur. Ainsi, le traitement spécial accordé à Ḥuṭayʾa par ʿUtayba jure avec celui que lui a réservé Saʿīd ibn al-ʿĀṣ, qui l'a traité généreusement sans savoir qui il était, lors même que ses gens voulaient expulser ce bédouin repoussant du banquet dans lequel il s'était introduit sans permission. ʿUtayba au contraire fait une distinction entre le bédouin qu'il éconduit et le poète qu'il rappelle ; il l'envoie au marché après avoir identifié une allusion désobligeante, comme pour s'acquitter d'un devoir, d'un impôt ou d'un tribut. On le voit ici

[817] *KA*, II, p. 181 (*Kāna l-Ḥuṭayʾa damīman sayyiʾ al-ḫalq lā taʾḫuḏu-hu l-ʿayn*).
[818] Notamment avec Saʿīd b. al-ʿĀṣ, ʿUtayba b. al-Nahhās, Ḥassān b. Ṯābit et Ibn ʿAbbās.
[819] *KA*, I, p. 34-36.

encore, ce que menace la menace du *hiǧā'*, c'est la possibilité même du don, d'un don véritablement généreux, désintéressé, qui ne soit pas un échange ou une transaction. C'est cette signification du don que le récit nous incite à mettre sous le terme de bienfait (*nā'il*) dans son vers : *wa-lā yuʿdī ʿalā l-nā'ili l-wuǧdu*, la fortune n'est pas forcément la cause ni la condition du bienfait, ni ne désigne nécessairement l'homme généreux. Ce qu'on appelle *nā'il* dans ce cas, c'est le don qui ne relève pas d'une logique économique ou mathématique, puisqu'il ne dépend pas de la fortune, ni ne sort naturellement de la fortune comme son fruit ; c'est ce qui est généreusement donné, ce pourquoi il n'y a pas de juste prix parce qu'il est soustrait à la logique marchande, ce dont on ne peut dire qu'il est donné sous la menace du *hiǧā'*, en somme ce qu'il est rarement donné à un poète comme al-Ḥuṭay'a de recevoir.

L'échange final mérite un commentaire. Le poète reparaît aux yeux de ʿUtayba comme un revenant dont le retour n'augure rien de bon ; ʿUtayba s'écrie : *Hāḏā maqām al-ʿā'iḏ bi-ka yā Abā Mulayka min ḫayri-ka wa-šarri-k*. Cette phrase en forme de prière appelle une interprétation. Littéralement, elle signifie : « Abū Mulayka, je suis dans la position de celui qui se réfugie auprès de toi contre ta bienfaisance et ta malfaisance ». Il emploie ici l'expression par excellence de la soumission et de la reconnaissance de la supériorité qu'on pourrait gloser par « C'est auprès de toi que je cherche refuge contre toi », expression employée par exemple par Muḥammad dans une prière que lui entend réciter ʿĀ'iša (*aʿūḏu bi-ka min-ka*), très proche du topos poétique *afirru min-ka ilay-ka* (litt. C'est vers toi que je fuis pour t'échapper). Demander au poète de le protéger de sa bienfaisance et de sa malfaisance suppose que sa bienfaisance est encore à redouter comme un mal auquel mieux vaut ne pas être exposé, c'est-à-dire un bien qui ne ferait que surseoir au mal tout en y exposant. Le *ḫayr* et le *šarr*, étant donné le contexte, font allusion au *madīḥ* et au *hiǧā'* ; ʿUtayba prie le poète de lui épargner sa malfaisance et sa bienfaisance, de ne lui faire entendre ni *hiǧā'*, ni *madīḥ* qui ne ferait que surseoir au *hiǧā'* sans cesser d'y exposer.

Al-Ḥuṭay'a fait semblant d'exaucer son vœu, de lui épargner son *ḫayr* et son *šarr*. Le poète promet à ʿUtayba une parole équitable :

سُـئِلتَ فلم تَبخَل ولم تُعطِ طائلًا فَسِـــيَّـانِ لا ذَمٌّ عليـكَ ولا حَمْـدُ

Tu as été sollicité et n'as été avare ni généreux de tes biens,
c'est égal : tu ne recevras donc ni reproche ni louange

La promesse d'une parole équitable, c'est-à-dire *neutre*, qui ne blâmera ni ne louera, c'est déjà, dans cette poésie, une menace (*waʿīd*). Et en effet, comment ne pas entendre le *hiǧā'* dans ces vers qui affirment que la générosité n'est pas dans sa nature, et que même riche il ne saurait

produire un bienfait ? Qu'une parole équitable ou neutre dans cette poésie soit d'emblée suspecte ou insultante n'est pas le fait d'al-Ḥuṭay'a : un *madīḥ* ne peut être atténué ou nuancé sans risquer de tomber aussitôt dans l'escarcelle du *hiǧā'*. Autrement dit, la parole neutre, chez un poète, est déjà du *hiǧā'*, comme si l'équité et la neutralité étaient refusée au poète. Le poète serait celui-là dont la langue ne peut être neutre ; à être neutre, elle est déjà pouvoir de nuisance.

3. La langue nuisible du poète

Si la langue du poète est toujours d'emblée un pouvoir de nuisance, peut-être est-ce la raison pour laquelle c'est en rappelant qu'il a une langue qu'Ašǧaʿ se fait enfin entendre. Reprenons donc notre intrigue de départ pour savoir ce qu'a pu entendre au juste Ǧaʿfar dans les vers d'Ašǧaʿ :

رأيتُـكَ لا تَلْتَـذُّ المِطـالَ وتُوفِي إذا غَـدَرَ الخـائنُ

فمـاذا تُؤَخِّرُ من حـاجتي وأنتَ لِتَعْجيلِها ضـــامِنُ

أَلَمْ تَرَ أنّ احتبـاسَ النَّوَالِ لِمعروفِ صـاحِبِه شـائنُ

فلم يتعجّلْ ما أراد، فكتب إليه:

رُوَيْـدَكَ إنَّ عِزَّ الفَقْرِ أَدنَى إليَّ مـن الـثَّـراءِ مـع الهَـوانِ

ومــاذا تَـبـلُـغُ الأيّامُ مـنّي بِرَيْبِ صُـرُوفِها ومَعِي لِسـاني

فبلغ قولُه جعفرًا فقال له: وَيْلَك يا أشجع! هذا تهدُّدٌ فلا تَعُدْ لمثله. ثم كلّم أباه فقضى حاجتَه.

Tu n'es pas de ceux, me semble-t-il, qui goûtent les atermoiements,
et tu tiens promesse quand d'autres trahissent ;
Pourquoi différer mon affaire,
alors que tu t'es engagé à l'accomplir au plus vite ?
Ne vois-tu pas qu'un don retardé
ternit la générosité du donateur ?

Voyant que le vizir ne se hâtait pas davantage de lui donner satisfaction, Ašǧaʿ lui écrivit ces vers :

Point de hâte ! Mieux vaut rester pauvre et honorable
que de vivre riche, mais à plat ventre !
Que peuvent contre moi les revers
de fortune, tant que je dispose de ma langue ?

> Lorsque ces vers parvinrent aux oreilles de Ǧaʿfar[820], il lui dit : « Par ma foi, Ašǧaʿ ! Mais c'est une menace ! Ne refais jamais cela. » Puis il parla à son père, qui lui accorda ce qu'il voulait.[821]

Si Ašǧaʿ obtient enfin ce qu'il veut par la menace, c'est du moins par une menace que reconnaît Ǧaʿfar. Car une ouïe plus fine ou un sens de l'honneur plus inquiet aurait pu l'entendre et en prendre ombrage, déjà, dans les vers de mise en demeure (*istinǧāz*) qui précédaient, et qui finissent par le mot de *šā'in* (ce qui enlaidit, salit, dévalorise ; opp. *yazīnu*) et que la traduction par « ternit » atténue considérablement, comme l'atténue effectivement en arabe le fait que son complément soit le bienfait (*maʿrūf*), et non la réputation.

Il est certain que, du premier au second poème, le ton est différent : ce changement de registre tient en partie au fait que le poète, dans le distique, ne s'adresse plus au mécène mais fait mine de penser à voix haute : « point de hâte » (*ruwaydaka*) est une mise en garde qu'il s'adresse à lui-même et par laquelle il s'invite à réfléchir avant d'agir. Mais un mot pèse d'un poids particulier dans le changement de ton du second distique, celui de langue (*lisān*), qui en est comme la pointe. Le terme arrive à la fin du distique, comme sa chute, puisqu'il est la solution d'un débat intérieur que le poète fait entendre, et répond surtout à cela même dont le poète a effectivement à souffrir : le *hawān*, le fait d'être tenu pour rien, d'être négligé, de ne pas compter. Le *lisān* qui rime avec *hawān*, c'est la langue qui promet de répondre à l'abaissement.

Si le terme pèse, c'est aussi que le mot est lourd de connotations, s'agissant d'un poète. Un poète ne parle pas innocemment de sa langue, dans cette littérature. Dès lors qu'il est question de la langue des poètes, en effet, ce n'est pas de bon augure.

Il semble d'abord que ce soit presque toujours en rapport avec le *hiǧā'* qu'il soit question de la langue des poètes. Il est vrai que ces langues sont inquiétantes, quand les récits nous permettent de les apercevoir. Ainsi, la langue de Ḥassān ibn Ṯābit :

> فأخرج لِسانَه أسودَ فوضعه على طَرَف أَرنَبَتِه وقال: يا رسول الله، لو شئتُ لَفَرَيْتُ به المَزَاد.

> Il tira sa langue : elle était noire. Il toucha son nez du bout de sa langue et dit : « Par ma foi, ô Envoyé de Dieu, si je le voulais elle pourrait transpercer des outres ! »[822]

Ḥassān produit son organe d'une longueur invraisemblable comme une réponse à la question du Prophète qui invitait les Anṣār, qui le défendent déjà par leurs sabres, de répondre aux

[820] Ǧaʿfar b. Yaḥyā (m. 803), fils du précédent, homme d'État et vizir barmakide.
[821] *KA*, XVIII, p. 229. La traduction, légèrement adaptée, est celle de Mathias Hoorelbeke, « Oblicité et connivence », *art. cit.*, p. 487.
[822] *KA*, IV, p. 139. *Cf. ibid.*, p. 137-138.

invectives des poètes et ainsi le défendre par la langue[823]. Ḥassān produit donc sa langue comme un autre sabre, comme la preuve indubitable de son pouvoir de nuire aux poètes adverses. De même, la langue d'al-Ḥuṭay'a est supposée révéler quelque chose de sa poésie :

> لقيت الحطيئةَ بذات عِرْقٍ فقلت له: يا أبا مُلَيكة، مَن أشعر الناس؟ فأخرج لسانَه كأنه لسانُ الحيّة ثم قال: هذا إذا طمع.
>
> Je rencontrai al-Ḥuṭay'a à Ḏāt ʿIrq et lui demandai : « Abū Mulayka, qui est le meilleur poète ? » Il tira alors sa langue : elle était pareille à celle d'un serpent. « C'est elle, dit-il, quand elle convoite. »[824]

Ou encore celle de Baššār :

> جاء بشار يومًا إلى أبي وأنا على الباب، فقال لي: من أنت يا غلام؟ فقلتُ: مِن ساكِنِي الدار. قال: فكلّمني والله بلسانٍ ذَرِبٍ وشِدْقٍ هَرِيتٍ.
>
> Baššār se présenta un jour chez mon père. Comme j'étais à la porte, il me demanda :
>
> — Qui es-tu, petit ?
>
> — J'habite ici, dis-je.
>
> Quand il parla, je vis sa langue effilée et sa mâchoire très large.[825]

On peut s'interroger sur la part, dans ces descriptions, de ce que la rhétorique arabe appelle *taḫyīl* : le fait de prendre au sens littéral une expression figurée. La langue de serpent d'al-Ḥuṭay'a n'est pas sans rappeler « les vipères » qu'entrevoit ʿUtayba dans le vers de Zuhayr. De même, la longueur invraisemblable de la langue de Ḥassān semble être l'incarnation de l'expression *huwa ṭawīl al-lisān*, longueur de la langue qui figure l'incontinence verbale, et peut signifier à la fois le fait de ne pas s'interdire les propos orduriers et le fait de parler de ce qu'il ne convient pas de parler – comme si la longueur de la langue accentuait la dangereuse autonomie de cet organe pour en faire quelque chose qui cherche à échapper à son propriétaire. Ainsi, on nous dit qu'al-Muʿtaṣim haïssait Diʿbil « pour la longueur de sa langue ». De même, quand le vieux vizir ʿUbayd Allāh ibn Sulaymān apprend que son fils al-Qāsim ibn ʿUbayd Allāh[826] a intégré le poète Ibn al-Rūmī dans le cercle de ses proches, et après avoir entendu son *hiǧā'*, il demande à le rencontrer, curieux de voir à qui il a affaire : « alors il vit un homme qui avait la langue plus longue que la raison » (*fa-ra'ā raǧulan lisānu-hu aṭwal min ʿaqli-hi*) et

[823] *KA*, IV, p. 137.
[824] *Ibid.*, II, p. 170.
[825] *Ibid.*, III, p. 232.
[826] Vizir (m. 904) des califes abbassides al-Muʿtaḍid bi-llāh et al-Muktafī bi-llāh.

conseilla à son fils de s'en débarrasser[827]. Il est vrai que l'expression n'est pas sans prêter à confusion, peut-être en raison de la proximité, dans cette métonymie, de la langue et de ce dont elle est censée être le signe (le pouvoir de nuire de l'inépuisable incontinence verbale).

Ainsi en va-t-il également de la langue d'al-Aḫṭal, quand al-Farazdaq affirme à Yazīd ibn Muʿāwiya qu'il a « une langue pareille à celle d'un taureau » (*ka'anna lisāna-hu lisān ṯawr*)[828] pour dépeindre au calife la capacité du jeune poète à s'acquitter de la lourde tâche de satiriser les Anṣār : l'expression pourrait aussi bien dire quelque chose de l'aspect physique de cette langue.

Dans les récits également, la langue n'est généralement évoquée qu'en rapport avec le *hiǧā'* ou une éloquence qui donne le pouvoir de nuire. Il n'est d'ailleurs jamais plus questions de langues que dans les notices des poètes faisant profession de la crainte qu'inspire leur langue. Pour n'en citer que quelques exemples : Ibn Faswa, à qui les émirs de Baṣra donnent du fait qu'ils craignent sa langue (*yaḫāfūna lisāna-hu*)[829], Abū Ḥuzāba, satiriste à la langue perfide (*ḫabīṯ al-lisān haǧǧā'*)[830], al-Ḥakam ibn ʿAbdal, le satiriste au bâton (*haǧǧā' ḫabīṯ al-lisān*)[831], Baššār tenant les notables de Baṣra sous la menace du *hiǧā'* (*ʿAhdī bi-l-Baṣra wa-laysa fī-hā… ḏū šaraf illā yahābu-hu wa-yaḫāfu maʿarrat lisāni-hi*)[832] si bien que toute la ville à sa mort serait tombée à genoux pour rendre grâce à Dieu de les avoir délivrés du malheur que sa langue faisait peser sur eux (*li-mā kānū munū bihi min lisāni-hi*)[833], ou mieux encore, al-Baʿīṯ, qui rançonne éhontément les Quraysites, qui le craignent, tout simplement, « pour sa langue » (*li-lisāni-hi*)[834] – langue si évidemment identifiée au pouvoir de nuire ou au *hiǧā'* qu'il est même superflu de préciser ce qu'il y a à craindre, dans une langue, sinon qu'elle appartient à un poète !

Peut-on donc s'étonner qu'il soit si souvent question de couper ce redoutable appendice qu'est la langue du poète ? Notons que l'expression *qaṭʿ lisān al-šāʿir* est encore une expression en rapport avec la langue qui prête à confusion, dont on ne sait s'il faut l'entendre au sens propre ou au sens figuré : Laylā l-Aḫyaliyya faillit bien perdre la sienne à cause de ce malentendu, al-Ḥaǧǧāǧ ayant chargé son intendant de « trancher la langue » de la poétesse, sans plus de

[827] Ibn Rašīq, *op. cit.*, p. 59.
[828] *KA*, XV, p. 119.
[829] *Ibid.*, XXII, p. 229.
[830] *Ibid.*, XXII, p. 260.
[831] *Ibid.*, II, p. 404.
[832] *Ibid.*, III, p. 149.
[833] *Ibid.*, III, p. 348.
[834] *Ibid.*, XVI, p. 307-308.

précision[835]. Les menaces de trancher la langue des poètes sont nombreuses[836], et pourtant l'expression *qaṭʿ lisān al-šāʿir* désigne surtout le fait de donner au poète une somme d'argent ou des biens pour lui interdire de s'en prendre à l'honneur. Il s'agit d'interdire au poète non seulement de souiller l'honneur par le *hiǧāʾ*, comme le fait le Prophète lui-même avec al-ʿAbbās ibn Mirdās (*iqṭaʿū ʿannī lisāna-hu*)[837], mais également de lui interdire de célébrer l'honneur par le *madīḥ*, comme le montre l'exemple d'Abū Mūsā l-Ašʿarī[838], à qui ʿUmar ibn al-Ḫaṭṭāb reproche d'avoir payé pour des louanges, et qui répond que l'argent n'était que pour « lui racheter son honneur » (*innī ištaraytu ʿirḍī min-hu bi-hā*), ce que ʿUmar approuve. « Couper la langue du poète » est un équivalent de l'expression « racheter au poète l'honneur de X » (*širāʾ* ou *fidāʾ al-ʿirḍ min al-šāʿir*), c'est-à-dire interdire au poète de s'en prendre à l'honneur de quelqu'un « en le mettant à l'abri derrière un bienfait », comme le dit Zuhayr. ʿUmar lui-même rachètera à al-Ḥuṭay'a l'honneur des musulmans, pour lui interdire aussi bien la louange que la satire[839] – tout comme cet autre ʿUmar, le gouverneur de Médine, prétend racheter à Farazdaq l'honneur des Médinois. L'expression « couper la langue du poète » fait en ce sens entendre le versant scandaleux du vers de Zuhayr cité plus haut : l'honneur doit être protégé non seulement de la satire, mais du *madīḥ* également – du poète et de sa poésie, indistinctement. C'est dire en somme que la langue du poète, et la poésie toute entière avec elle, est ramenée à la seule menace du *hiǧāʾ* qui la rend redoutable, quoi qu'elle dise. La poésie tout entière ne serait-elle donc que la sublimation du *hiǧāʾ*, c'est-à-dire d'un irréductible pouvoir de nuire qu'elle doit être avant de pouvoir commencer à dire quoi que ce fût ?

Ce n'est donc peut-être pas un hasard si, quand les récits nous dépeignent le talent précoce des poètes, c'est généralement – sinon toujours – sous la forme du *hiǧāʾ* que la poésie s'annonce chez l'enfant. C'est le cas de Farazdaq, qui affirme qu'ayant fait assaut de *hiǧāʾ* avec les poètes de Muḍar en son tout jeune âge, les siens se mirent à craindre l'âpreté de sa langue (*yaḫšawna maʿarrat lisānī*)[840] ; c'est également le cas de Baššār, satirisant les habitants de Baṣra alors qu'il n'avait pas dix ans, au grand dam de son père[841], mais aussi de Ǧarīr[842] ou encore de Labīd qui fit, enfant, son premier poème en satirisant al-Rabīʿ ibn Ziyād à la cour du

[835] *Ibid*., XI, p. 242.
[836] Voir par exemple ʿUmar menaçant al-Ḥuṭay'a (II, 187-188), al-Aḫṭal menacé par les Anṣār (XVI, p. 45-47), Ibn ʿAbbās menaçant ʿUtayba (XXII, p. 228-229), ʿAbd al-Malik b. Marwān menaçant Nuṣayb (I, p. 362).
[837] *KA*, XIV, p. 307-38.
[838] Compagnon du Prophète et émir illustre (m. 665), gouverneur de Baṣra sous le califat de ʿUmar.
[839] *KA*, II, p. 189.
[840] *Ibid*., XXI, p. 283 et 395.
[841] Ibid., III, p. 143, 144, 207-208.
[842] Abū ʿUbayda, *Dīwān al-naqāʾiḍ. Naqāʾiḍ Ǧarīr wa-l-Farazdaq*, Beyrouth, Dār Ṣādir, 2010. I, p. 6.

roi lakhmide[843]. Il y aurait donc là, dans le *hiǧā'*, quelque chose qui lie l'enfance à une certaine conception de la poésie brute, l'enfance de la poésie, le moins poétique des genres poétiques. Mais comme le disent les exemples de Farazdaq, Labīd ou Baššār, si le don précoce de la poésie prend la forme du *hiǧā'*, c'est peut-être simplement que l'histoire n'a pas retenu leurs vers d'avant la satire : c'est peut-être qu'on ne prête l'oreille au poète qu'à partir du moment où il se met à satiriser les gens, où il prouve qu'il a le pouvoir de nuire.

Conclusion : le *hiǧā'* avant la langue

Voilà donc peut-être cet abîme de salive, de vipères et de souillures promises que laisse entr'apercevoir à Ǧaʿfar le mot de *lisān*, et qui interdit au poète, dans cette poésie, de parler innocemment de sa langue : le poète ne brandit pas une menace de *hiǧā'*, c'est le *hiǧā'* lui-même qui menace dans sa langue, en vertu de représentations plus ou moins saillantes ou refoulées qui habitent la langue (la langue arabe médiévale, et la langue spéciale de la poésie). Si donc Ašǧaʿ ne retrouve l'oreille de son auditeur qu'à partir du moment où il lui rappelle qu'il dispose de sa langue (*maʿī lisānī*), c'est peut-être en effet parce qu'il n'y a de langue (de langue de poète, du moins) qui se fasse entendre, que capable de malfaisance. C'est ce que pense le poète Diʿbil, dans ce *ḫabar* qui développe l'opinion de Baššār sur l'utilité du *hiǧā'* :

أخبرني محمد بن عِمرانَ قال: حدثني أبو خالد الخُزاعيّ الأسلمي قال:

قلت لدعبل: ويحك! قد هجوتَ الخلفاء والوزراء والقوّاد ووترتَ الناسَ جميعًا فأنتَ دهركَ كلَّه شَريدٌ طريد هاربٌ خائف، فلو كففْتَ عن هذا وصرفتَ هذا الشرَّ عن نفسك! فقال: ويحك، إني تأملتُ ما تقول فوجدتُ أكثرَ الناس لا يُنتفَع منهم إلا على الرهبة، ولا يُبالَى بالشاعر وإن كان مُجِيدًا إذا لم يُخَفْ شرُّه. ولَمَنْ يَتَّقِيك على عِرضه أكثرُ ممن يرغب إليك في تشريفه. وعيوب الناس أكثر من محاسنهم، وليس كلُّ مَن شرّفتُه شَرُفَ، ولا كلُّ مَن وصفتَه بالجُود والمجد والشجاعة ولم يكن ذلك فيه انتَفَعَ مِن قولِكَ، فإذا رآك قد أوجعتَ عرضَ غيره وفضحتَه اتَّقَاكَ على نفسه وخاف من مثل ما جرى على الآخَر. ويحك، يا أبا خالد إن الهجاء المقذِع آخَذُ بِضَبُعِ الشاعر من المديح المضرِع.

فضحكتُ من قوله، وقلت: هذا والله مقالُ مَن لا يموت حَتْفَ أَنفِه!

[843] *KA.*, XV, p. 324-325.

Muḥammad ibn ʿImrān m'a rapporté ceci : Abū Ḫālid al-Ḫuzāʿī al-Aslamī m'a raconté ceci :

— Tu as satirisé les califes, les émirs et les puissants, malheureux ! Il n'en est pas un qui ne veuille ta peau. Tu passes toute ta vie à fuir, chassé de toute part, comme un fugitif apeuré. Pourquoi ne pas tout arrêter et écarter de toi tant de malheur ?

— Que crois-tu ? J'y ai déjà longuement réfléchi. On ne tire profit des gens que dans la peur. Nul n'accorde son attention à un poète, fût-il excellent, s'il n'est redouté pour sa malfaisance. Ceux qui craindront que tu n'entames leur honneur sont plus nombreux que ceux qui désireront que tu augmentes leur gloire. D'ailleurs, les gens ont plus de défauts que de vertus ; et nombre de personnages dont tu célèbrerais la grandeur, la générosité, la gloire et le courage, alors qu'ils en sont dépourvus, n'en retireront aucun bénéfice. En revanche, en te voyant flétrir l'honneur d'un autre, ils craindront pour eux-mêmes et chercheront à se protéger de toi. Crois-moi, Abū Ḫālid, une satire mortifiante soutient mieux le bras du poète qu'une louange humiliante.

À ces mots, je lui dis en riant :

— Voilà les paroles d'un homme qui ne mourra pas dans son lit ![844]

Il y aurait beaucoup à dire sur ce *ḫabar*, mais notons simplement trois points pour conclure. Premièrement, on retrouve ici l'idée de l'efficacité et de l'utilité supérieures du *hiǧā'*, qui entraîne une dissymétrie entre *madīḥ* et *hiǧā'* : le *madīḥ* n'augmente pas l'honneur, il ne fait que conserver le *ʿirḍ* ; le *hiǧā'*, lui, le souille et l'entame.

Deuxièmement, tout le *hiǧā'* dit ne serait fait que pour alimenter un autre *hiǧā'*, un *hiǧā'* qui ne se fait pas entendre, un *hiǧā'* menaçant ou une menace de *hiǧā'* qui est plus essentiel que le *hiǧā'* effectif puisqu'il est son but et qu'il accomplit plus sûrement sa finalité – et c'est l'un des satiristes les plus prolifiques de l'histoire de la poésie arabe qui le dit.

Enfin, pour Diʿbil, le poète n'aurait en effet de langue, de *langue qui se fasse entendre*, c'est-à-dire de pouvoir de parler vraiment et de se faire entendre, qu'à être redouté pour sa malfaisance :

ولا يُبالَى بالشاعر وإن كان مُجِيدًا إذا لم يُخَفْ شرُّه

C'est la faculté du *hiǧā'* qui permet d'avoir une langue, c'est-à-dire de s'attirer l'oreille des auditeurs. En d'autres termes : le poète ne s'approprie sa langue qu'avec la menace du *hiǧā'*. Le meilleur témoin en est peut-être Nuṣayb, qui se refusait à pratiquer la satire. À quelqu'un

[844] *KA*, XX, p. 125.

qui s'en étonnait et l'informait que le bruit courait qu'il ne savait pas satiriser, le poète répondit par un autre étonnement[845] : comment ne déduit-on pas de son *madīḥ* sa capacité à produire du *hiǧā'* ? Nuṣayb en somme s'étonne qu'on n'entende pas, dans son *madīḥ*, le *hiǧā'* possible, la menace du *hiǧā'* – le *hiǧā'* auquel il a certes renoncé, mais que le *madīḥ* n'a de cesse de promettre.

Quand al-Ḥuṭay'a aperçoit son visage dans l'eau du puits, il se satirise lui-même ; quand Diʿbil se voit dans la glace, il rit en songeant à un vers de *hiǧā'* : la poésie qui se retourne sur elle-même pour s'observer n'apprécie pas ce qu'elle regarde, et trouve le *hiǧā'*. Il est sans doute impossible d'en juger historiquement, mais si l'on a prêté l'oreille aux poètes, c'est peut-être parce que toute la poésie est la sublimation d'un pouvoir de nuire qui en est à l'origine, le *hiǧā'*, et qui, parce qu'il en est à l'origine, échappe en partie à la poésie (pour se confondre avec l'insulte, l'action, la prose, et être à la portée des poètes et du vulgaire). Cette origine poético-historique première du *hiǧā'* est en quelque sorte marquée dans son nom, qui pose la question de l'origine : le *hiǧā'* est le seul des *aġrāḍ* dont on ne comprend pas bien la signification du nom – on ne sait, au juste, ce que *hiǧā'* veut dire.

[845] *Ibid.*, I, p. 366.

Conclusion

Nous avons cherché, tout au long de ce travail, à répondre à la question croisée des statuts de la poésie et du *Kitāb al-Aġānī* dans la littérature arabe médiévale. Sans doute n'avons-nous fait qu'amorcer un début de réponse à cette question ambitieuse ; convaincre de sa pertinence serait un résultat déjà satisfaisant. Cette question a donc pris pour nous, au commencement de ce travail, la tournure suivante : comment un ouvrage considéré pendant des siècles comme le compendium d'une littérature visant à l'édification culturelle et morale d'une élite peut-elle faire tant de place à des personnages immoraux et des récits qui mettent au défi l'éthique ?

Pour nous saisir de cette question, nous avons commencé par souligner que le compilateur du *Livre des chansons* était un lettré (*adīb*) et un commensal (*nadīm*), et que dans cette culture des salons (*maǧālis*) du Xe siècle, le *ẓarf*, cette qualité rassemblant à la fois la culture, le bon goût, l'humour et la finesse d'esprit (en somme la culture et la capacité à en tirer parti dans les rapports aux pairs et aux puissants) était une marque de distinction qui se laissait parfois mal distinguer du libertinage insolent (*muǧūn*). De plus, Abū l-Faraǧ lui-même fait de l'alliance du *ǧidd* et du *hazl* une règle d'organisation de son matériau. Cette alliance antithétique du sérieux (ce qui compte, ce dont on ne peut faire fi) et du frivole (le léger, le négligeable, l'insignifiant, de ce dont on peut faire fi sans conséquence), n'implique toutefois pas un rapport différencié du compilateur et de ses lecteurs à deux catégories qualitatives de récits (*aḫbār*), les uns frivoles, fictifs et fantaisistes, les autres sérieux, historiques et édifiants.

L'opération de lecture ne peut prendre cette forme, pour au moins trois raisons incontournables. La première est que la plupart des récits sont présentés comme authentiques, quand bien même ils rapportent des phénomènes touchant au merveilleux ou à

l'invraisemblable, ou n'auraient pu être racontés par défaut de témoin. À une époque où les auteurs d'*adab* n'hésitent pas à renoncer aux chaînes de garants (*isnād*), jugées trop lourdes à la lecture, al-Iṣfahānī a tenu à les conserver. La deuxième raison est que l'œuvre entière est bâtie sur des chansons, alors que le chant (*ġinā'*) est l'emblème même du débat sur le frivole, le plaisant et le futile (*lahw*) dans cette culture. La troisième est que ces deux catégories du sérieux et du plaisant, dans l'esprit des tenants de cette forme de la littérature d'*adab*, sont contigües plutôt que juxtaposées, comme l'affirmait Ǧāḥiẓ : « Il arrive que le sérieux dérive du jeu » (*Rubba ǧiddin sāqa-hu l-laʿibu*)[846]. On ne peut donc qualifier définitivement *a priori* tel récit de sérieux et tel autre de plaisant sans risquer de méconnaître les spécificités de cette littérature en y projetant une idée anachronique de ce qui relève ou non du sérieux ou du plaisant, du vraisemblable ou de l'invraisemblable, du signifiant ou de l'insignifiant.

Les éditeurs d'al-Hay'a l-miṣriyya ne peuvent s'empêcher d'intervenir de temps à autre – réaction d'autant plus significative qu'elle est rare – pour signifier leur incrédulité à l'égard d'un récit particulier, ce qu'ils ne feraient sans doute pas n'eût été le sentiment d'une usurpation de ce « garant » d'authenticité que se veut l'*isnād* en tête de récits invraisemblables. Ainsi, dans la notice d'al-Šanfarā, un récit rapporte qu'un homme, en donnant un coup de pied à la tête tranchée du poète, se blessa et mourut ; cette mort compléta la liste de cent hommes qu'al-Šanfarā avait juré de tuer pour venger le meurtre de son beau-père. À la fin de ce récit, l'éditeur ajoute une note des plus inélégantes et des plus balourdes : « Il est clair que l'histoire des cent morts ainsi que sa conclusion sont pure invention. » (*lā šakk anna ḥikāyat al-mi'a min al-qatlā wa-kayfa tammat bādiyat al-iftiʿāl*)[847]. Cette réaction est des plus grossières pour deux raisons : premièrement, comment l'éditeur ne sent-il pas qu'un tel commentaire ne peut se justifier sans figurer également sous tous les récits soupçonnés d'être forgés, au risque de faire la démonstration d'une incohérence voire d'une naïveté confondante, qui accréditerait les autres récits semblablement fictifs n'ayant appelé aucun commentaire ? Par contraste, telle réaction nous fait toucher du doigt un aspect du rapport que le compilateur et ses lecteurs devaient entretenir avec un tel texte. Le récit est manifestement controuvé, mais à qui l'éditeur pense-t-il s'adresser ? quelle sorte de lecteur pourrait tirer parti de cette note, sinon des lecteurs qui se rapportent d'emblée au texte en tant qu'il transporte un savoir positif ? Il est évident que le public auquel s'adresse Iṣfahānī savait tirer parti, pour l'érudition ou le plaisir, de tels textes invraisemblables, qui ne visent pas seulement à informer (*iḫbār*) ou transmettre un savoir positif. Or ce savoir, l'*adab* dont les *Aġānī* constituent une brillante illustration – la plus

[846] Al-Ǧāḥiẓ, *Kitāb al-ḥayawān*, éd. ʿAbd al-Salām Hārūn, Beyrouth, Dār al-Ǧīl, 1996, I, p. 8.
[847] *KA*, XXI, p. 194.

essentielle aux yeux de certains lettrés –, se présente bien plutôt comme un savoir négatif, ou le négatif du savoir.

Quelle place donner en effet, parmi les *ʿulūm*, à cet *adab* dont l'une des plus célèbres définitions dit :

هو الأخذ من كل علم بطرف

Dire que cette science consiste à « prendre un peu de chaque science », n'est-ce pas dire qu'elle se lie certes à tous les savoirs, mais en vue de s'en détacher, qu'elle est concernée par tous les savoirs afin de n'avoir rien à leur demander, qu'elle leur prend une part qui la met en mesure de les ignorer ? Quelle est cette part, ce *ṭaraf*, ce morceau ou cette *mesure* de savoir dont la connaissance paraît autoriser l'ignorance ? Un *ḫabar* cité par al-Ǧāḥiẓ dans *Al-Bayān wa-l-tabyīn* expose plus clairement encore le problème que pose l'expression *ʿilm al-adab* :

وقال محمد بن علي بن عبد الله بن عباس: كفاك من عِلْم الدِين أن تعرف ما لا يَسَعُ جَهْلُه،

وكفاك من عِلْم الأدب أن تروي الشاهد والمثل.

> Muḥammad ibn ʿAlī ibn ʿAbd Allāh ibn ʿAbbās[848] dit : Il te suffit, en matière de religion, de connaître ce que tu ne peux te permettre d'ignorer. Et il te suffit, en matière d'*adab*, de retenir exemples et proverbes.[849]

Dans les deux cas, il s'agit ici de savoir *mā yakfīka min al-ʿilm*, non pas simplement ce qui suffit, mais ce qui dispense d'en savoir plus, d'en savoir tout (*mā yakfī-ka / mā yuġnī-ka ʿan l-iḥāṭati bi-hi*). Ces deux sciences ou plutôt ces deux *kifāya* mises ainsi côte à côte ne paraissent pourtant pas de même nature : dans le cas de la religion, la part qu'il suffit de savoir est encore du savoir (ce qu'on ne peut *ignorer*, c'est ce qu'il faut *savoir*) ; dans le cas de l'*adab*, cette part est réduite à deux types de discours : *al-šāhid* (la citation probante, les vers en particulier) et *al-maṯal* (l'exemple, le proverbe), et une opération particulière, la *riwāya*, c'est-à-dire retenir et transmettre. Pourquoi ne pas avoir conservé la structure parallèle du conseil et dit « *yakfī-ka min ʿilm al-adab mā lā yasaʿu ǧahluh* » ? Est-ce parce que nous avons ici affaire à autre chose qu'à du *ʿilm*, au sens de ce qui se sait (*yuʿlam*), s'enseigne (*yuʿallam*) et s'apprend (*yutaʿallam*) ? Est-ce parce que cette « part suffisante », dans le cas de l'*adab*, est ce qui tient lieu de *ʿilm* tout en ne relevant ni exactement du savoir, ni de l'ignorance, mais de quelque chose qu'on sait sans savoir ? Si c'est le cas, alors le sens de *ʿilm* dans l'expression « *ʿilm al-*

[848] Chef de la famille abbasside (m. 743), père des deux premiers califes abbassides, al-Saffāḥ et al-Manṣūr.
[849] Al-Ǧāḥiẓ, *Al-Bayān wa l-tabyīn*, Beyrouth, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, 2009, I, p. 67.

adab » n'est plus exactement le sens de *ʿilm* dans l'expression « *ʿilm al-dīn* ». En effet, la part indispensable du savoir religieux qu'il s'agit ici de conserver vise plutôt les grandes règles pour sauver sa vie et sa vie future : il ne s'agit pas d'une part qui résume, mais qui se concentre sur le plus important, et qui reste de même nature que le reste du savoir qui peut être négligé. En revanche, dans le cas de l'adab, le *šāhid* et le *maṯal* sont la part qui tient lieu de ce dont elle permet de faire l'économie, qui en conséquence ne peut être de même nature que ce dont elle tient lieu.

C'était notre hypothèse avancée en introduction : si les *Aġānī* ont pu passer pour le condensé de la littérature d'*adab*, c'est que cet ouvrage condense ce qui, dans l'*adab*, ne se résume pas à un savoir positif – ne se résume pas, tout court, c'est-à-dire reste inassimilable. Or, quoi de plus inassimilable que la poésie, et plus encore la poésie chantée ? L'inassimilable, c'est ce qui ne se laisse pas absorber ni acquérir définitivement, comme un savoir positif. La poésie et moins encore le chant ne peuvent être condensés et résumés ; on ne peut résumer un poème sans sortir aussitôt de la poésie – sauf à produire un autre poème, ce qui n'est plus résumer. La connaissance de ce savoir inassimilable, l'arabe l'appellerait *riwāya*, d'un verbe qui signifie d'abord le fait de transporter et transmettre quelque chose qui reste extérieur, et dont la nature est d'échapper. Si les transmetteurs s'appellent *ruwāt*, c'est qu'on exige d'eux qu'ils ne s'approprient pas la matière qu'ils transportent, qu'ils ne la marquent pas mais se contentent de la transmettre.

Si la littérature arabe est bien centrée autour de la poésie et non de l'épopée comme la plupart des littératures européennes – mais un helléniste ferait certainement la remarque que l'épopée est la poésie même… Il nous faut donc reprendre : si donc la littérature arabe, au contraire de littératures centrées sur le poème dramatique (qui cherche à représenter une action), est centrée sur une poésie non dramatique, et certainement non-mimétique, alors le rapport à la poésie (*šiʿr*), son statut dans la culture arabe médiévale, est celui qui, par privilège, détermine le rapport à la chose littéraire en général – à cela qui, dans la littérature au sens large, doit rester inassimilable et inépuisable dans une fin particulière. Songeons par exemple au rôle paradigmatique de la poésie dans le rapport au fragment (ici par exemple : *al-šāhid wa-l-maṯal*), et au *tamaṯṯul*, qu'on peut rapporter plus largement à la lecture réflexive qu'appelle une littérature fragmentaire.

En conclusion donc, si nous devions ressaisir en quelques mots les résultats de ce travail, nous dirions une quasi platitude : la poésie est au centre du *Livre des chansons*, et ses représentations imprègnent sa thématique et sa structure.

Mais que veut-on dire en affirmant que la poésie est au centre des *Aġānī* ?

D'abord, qu'elle est omniprésente, comme un mode du discours, dans un univers où elle n'est pas sans conséquence. C'est le rôle indispensable de ces récits qui, en somme, nous racontent les origines, les devenirs et les usages des vers, comme une littérature critique qui ne dit pas son nom, une littérature qui se retourne sur elle-même pour se commenter – Ibn Rašīq l'a bien senti, qui intègre à sa *ʿUmda* tant de récits manifestement pris aux *Aġānī*. Le caractère indispensable de ces récits est qu'ils permettent de mettre en scène le poème, non seulement comme son principe explicatif, mais pour en montrer également les enjeux et les effets.

Nous avons donc tâché d'identifier des thèmes, de rendre compte des jeux d'agencement du matériau, jeux d'enchaînement par lesquels les récits se commentent les uns les autres pour se nuancer, s'infirmer ou se confirmer, qui pour ainsi dire se font écho – d'un écho parfois si net qu'on serait tenté d'y entendre la voix même du compilateur. En cela, nous avons cherché à suivre la piste ouverte par Hilary Kilpatrick. La chercheuse relevait en effet de nombreux éléments récurrents faisant le lien entre différentes notices, affirmant :

> Une lecture attentive du livre en son entier, ou de parties substantielles, identifiera des thèmes récurrents, des citations répétées, des personnages secondaires qui apparaissent fréquemment ou d'autres éléments partagés par différentes notices[850].

Ce sont ces éléments récurrents, qui participent à l'autoréférentialité, qui fondent l'unité textuelle du *Livre des chansons* : les récurrences (de vers, de récits, de personnages), et les autoréférences à proprement parler (explicites, par la voix du compilateur, ou implicites, par le lien topique ou narratif entre deux récits).

Pour nous saisir du *Livre des chansons* comme d'un seul texte, un seul tissu, « où les articles forment le fil de chaîne tandis que les éléments tirés du fonds commun ainsi que les chansons introductives reliant les articles forment le fil de trame »[851], il était donc nécessaire d'aller en-deçà et au-delà du niveau de division par notices. La topicité du texte fait en effet le lien entre le projet du compilateur, ce qui appartient en propre à l'œuvre, et la culture dont

---

850 "*Since, as a rule, articles or marked off from each other by an introductory song and a title, they can be read in isolation from each other. But an attentive reading of the book in its entirety, or of substantial parts of it, will identify recurrent themes, repeated quotations, secondary characters who frequently appear and other elements shared by various articles*.", Hilary Kilpatrick, *Making the Great Book of Songs : Compilation and the Author's Craft in Abû l-Faraj al-Isbahânî's Kitâb al-aghânî*, Routledge/Curzon, 2003p. 239

851 "*It may not be too far-fetched to suggest that the Aġānī resembles a woven cloth, with the articles functioning as the warp, and the elements from the common fund and the introductory songs linking articles as the weft*."Hilary Kilpatrick, op.cit., p.239.

l'œuvre est issue, dans la mesure où la lecture du *Livre des Chansons* est fortement déterminée par des codes et des signes, permettant au lecteur de reconnaître des associations paradigmatiques, qui font beaucoup pour l'intérêt des récits. Ces codes, comme signes conventionnels dans la prose, ne sont pas sans rappeler les *maʿānī* de la poésie, et invitent à se saisir par analogie des *maʿānī* de la prose, qui croisent souvent ceux de la poésie. Nous avons ainsi posé que ce qui rend si difficile la définition du terme *maʿnā* tient au fait qu'il rassemble sous lui des notions littéraires que la critique moderne distingue mais qui partagent toutes une même fonction métonymique, fondée par leur récurrence et leur nature stratégique : celles d'un signe. Un *maʿnā* peut donc être un thème (la demande d'argent, « *suʾāl* » ; le décès impie), un topos narratif (un poète arrive en ville à une époque de pénurie ; un poète vend l'honneur des gens ; un poète s'adresse à lui-même une satire), ou une expression idiomatique récurrente (*qaṭʿ lisān al-šāʿir* ; *ʿinda l-rahba wa-l-raġba*[852], *etc.*).

Nous ne pouvions aborder tous les thèmes qui auraient mérité un commentaire, pour des raisons matérielles évidentes – telle prétention n'est d'ailleurs peut-être ni possible, ni souhaitable. Il nous a donc fallu procéder à une sélection. Nous nous sommes concentrés sur les thèmes identifiés qui nous paraissaient les plus importants. Comme le signale Jean-Pierre Richard, ce qui fait l'importance d'un thème n'est pas tant sa récurrence, mais surtout son caractère stratégique[853] – c'est-à-dire son influence, sa capacité à organiser ou conduire une série d'autres motifs qui découlent de lui, à établir ces « parentés secrètes » à l'intersection desquelles le texte se fait texte du texte. Ce sont de tels motifs rassembleurs qui nous paraissaient les plus déterminants pour la topicité des récits que nous avons choisi de commenter. En revanche, nous sommes loin d'avoir abordé tous les thèmes qui nous paraissent avoir un rôle capital pour la topicité ou l'unité de l'ouvrage.

Entendue comme la capacité du texte à interpeler le lecteur par la reconnaissance d'un *déjà-lu* qu'il regarde comme le véhicule d'un argument – que ce *déjà-lu* soit un institué de la culture ou un motif propre à l'œuvre –, cette topicité nous paraît être le facteur essentiel de l'unité textuelle du *Livre des chansons*, faisant des *aḫbār* les éléments constitutifs d'un monde cohérent qui se laisse lire comme une société de poètes. La société des poètes, de ce point de vue, est le monde virtuel qui constitue l'unité textuelle du *Livre des chansons*, qu'il s'agit pour le compilateur de composer, pour le lecteur de fréquenter et pour nous, autant qu'il est possible,

[852] « Quand je crains ou désire quelque chose », expression idiomatique qui renvoie à une certaine idée de la finalité de la poésie, d'après laquelle certains poètes se montrent particulièrement excellents quand ils emploient la poésie pour obtenir quelque chose qu'ils désirent, ou échapper à un mal qu'ils redoutent.
[853] Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, Pierres vives, 1961, p. 24 *sqq*.

de décrire. Le thème de l'assimilation du poète ou du désir de son assimilation est à notre avis l'un des facteurs les plus déterminants de l'unité de cet univers, et peut-être plus qu'un thème, un principe de constitution des récits. Tel *ḫabar* en dit long sur ce désir d'assimilation, où la mère de Saʿīd ibn ʿUṯmān désire, après la mort violente de son fils, qu'une poète le pleure en formulant ce qu'elle ressent *en son for intérieur* (*aštahī an yarṯiya-hu šāʿir kamā fī nafsī*), ce que fera Ibn Sayḥān[854].

Al-Iṣfahānī fait en un sens l'ouvrage qu'Ibn Qutayba refusait d'envisager. Dans l'introduction à *Al-Šiʿr wa-l-šuʿarā'*, Ibn Qutayba commence par justifier longuement son choix de se limiter aux poètes les plus célèbres. Les poètes, en effet, sont trop nombreux pour être tous recensés, ne serait-ce qu'au sein d'une seule et même tribu. Il ajoute :

> ولم أَعرِض في كتابي هذا لِمَن كان غَلَبَ عليه غيرُ الشِعر. فقد رأينا بعضَ مَن أَلَّفَ في هذا الفنّ كتابًا يذكر في الشعراء مَن لا يُعرَف بالشعر ولم يَقُلْ منه إلّا الشَذَّ اليسيرَ كابن شُبرُمَةَ القاضي وسُلَيمانَ بنِ قَتَّةَ التَّيْمِيّ المحدِّث. ولو قَصَدْنا لِذِكْرِ مِثلِ هؤلاء في الشعر لَذَكَرْنا أكثرَ الناس، لأنه قَلَّ أحدٌ له أدنَى مُسْكةٍ من أَدَب، وله أدنى حظٍّ من طَبْع، إلا وقد قال من الشعر شيئا. ولاحتَجْنا أن نذكُرَ صحابةَ رسول الله وجُلّة التابِعِين وقومًا كثيرًا من حَمَلَةِ العِلم ومِن الخلفاء والأشراف ونَجعَلَهم في طبقات الشعراء.
>
> De même, je ne me suis pas préoccupé dans ce livre de mentionner ceux qui ne sont pas connus principalement pour être des poètes. Nous avons vu quelqu'un s'employer à une telle entreprise et citer au nombre des poètes des personnages qui ne sont pas connus pour en faire partie, or il n'en mentionne que quelques-uns, comme le cadi Ibn Šubruma ou le traditionniste Sulaymān ibn Qatta al-Taymī. Si nous avions eu l'intention d'évoquer ceux qui ont produit comme eux de la poésie, nous aurions mentionné presque tout le monde, car il n'est pas un individu un tant soit peu cultivé et capable qui n'ait dit quelque vers de poésie. Nous aurions dû évoquer alors non seulement les compagnons du Prophète, mais aussi la grande majorité de leurs enfants et petits-enfants, et toute une foule de savants, de califes et d'aristocrates, et les inclure dans les rangs des poètes.[855]

[854] KA, II, p. 253. ʿAbd al-Raḥmān b. Sayḥān est identifié au poète Ibn Arṭāt (voir II, p. 242).
[855] Ibn Qutayba, *Al-Šiʿr wa-l-šuʿarā'*, Beyrouth, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, 2009, I, p. 63-64.

Il faut noter également que, ce qui participe à l'animation et à l'unité de cet univers est qu'al-Isfahani a fondu, dans un même continuum, les fragments de divers types de récits auxquels les *udabā'* se rapportaient presque comme à des genres différents de l'éloquence et de la culture d'*adab* : les répliques cinglantes (*al-ağwiba l-muskita*), les récits illustrant l'origine d'un proverbe (*amṯāl*), les vers difficiles (*abyāt al-maʿānī*), les récits du soulagement après l'épreuve (*al-farağ baʿda l-šidda*), les poèmes déplorant la mort d'un proche et en particulier d'un enfant (les *taʿāzī*), *etc*.

Tout cela fait la rumeur d'un monde où l'on s'exprime en *fusha* et où l'éloquence comme la poésie attendent l'occasion de surgir que le récit lui ménage. L'essentiel de ces types d'éloquence nécessitent en effet des récits qui les montrent à l'œuvre ou indiquent les circonstances qui ont présidé à leur venue. Or la tension narrative d'une grande part de ces récits tient à l'adversité, la transgression de règles, les causes à défendre, l'honneur à laver, *etc*. Au jeu de l'éloquence agonistique ou de « la rhétorique des représailles », pour reprendre l'expression de Hachem Foda en un sens quelque peu élargi, les plus forts (puisque c'est de force qu'il s'agit, de force affirmative) sont certainement ces « préposés à l'injustice » (*mawālī l-ẓulm*) que sont les poètes, dont se distinguent si peu, sous ce rapport, nombre de personnages qui les patronnent ou les fréquentent. Ce privilège des poètes dans l'illustration de l'éloquence tient donc moins à leurs caractères particuliers, qu'à la manière même dont la culture arabe médiévale se rapporte à l'éloquence, et aux buts qu'elle assigne à la poésie.

La dimension agonistique de l'éloquence et de ses représentations, et en particulier de l'éloquence poétique, qui par convention dispose de moyens plus larges – et plus injustes –, nous paraît en effet être la principale raison pour laquelle le *Livre des chansons*, déterminé par la poésie comme thème, matière et sensibilité littéraire, contient tant de récits qui mettent au défi l'éthique. Le *ḫabar* suivant, le dernier que nous citerons avant de mettre un point final à cette conclusion, nous paraît remarquablement bien illustrer cet enjeu. Le narrateur est un habitant anonyme de Kūfa (*baʿḍ al-kūfiyyīn*) :

مررتُ ببشّار وهو متبطِّحٌ في دِهْلِيزه كأنه جاموس، فقلتُ له: يا أبا مُعاذ، مَن القائل:

في حُلَّتِي جِسْمُ فَتىً ناحِلٍ لو هَبَّتِ الرِيحُ طَاحَا

قال: أنا. قلتُ: فما حَمَلَك على هذا الكذب؟ والله إني لأرى أن لو بعث اللهُ الرياحَ التي أهلك بها الأُمَم الخاليةَ ما حَرَّكَتْكَ مِن مَوضِعِك! فقال بشار: مِن أين أنتَ؟ قلت: من أهل الكوفة. فقال: يأهل الكوفة لا تَدَعُون ثِقَلَكم ومَقْتَكُم على كُلِّ حال!

Je vis Baššār étendu dans son vestibule pareil à un buffle : - Ô Abū Muʿāḏ, dis-je, qui donc dit :

Ma robe contient un corps de jeune homme si maigre
qu'un courant d'air le briserait !

— C'est moi, dit-il.

— Quel mensonge as-tu dit là ! Tel que je te vois, Dieu aurait beau déchaîner contre toi tous les vents par lesquels il a effacé de la surface de la terre les peuples passés, que tu ne bougerais pas d'un pouce !

— D'où es-tu ? demanda Baššār.

— De Kūfa, dis-je.

— Vous autres, habitants de Kūfa, êtes toujours aussi lourds et détestables en toute circonstance ![856]

Notons d'abord à quel univers appartient tel narrateur, quidam ne se distinguant pas de la foule des passants. Cet homme anonyme est naturellement préoccupé de poésie et, apercevant un poète, cette poésie lui vient à la bouche comme une chose toujours disponible.

L'homme en veut-il vraiment à Baššār, ou ne joue-t-il qu'à le provoquer ? Toujours est-il qu'il reproche au poète l'excessive inadéquation de son vers à la réalité. Or, il le fait par les moyens mêmes qu'il méconnaît dans le vers du poète : le recours au langage figuré (*mağāz*). Le vers en question est un vers de *nasīb*, où la maigreur (*nuḥūl*) du poète figure les peines qu'il endure à cause de l'amour qu'il éprouve pour une femme qui se refuse à lui.

On voit que la vérité n'est pas vraiment l'enjeu de cette dispute : s'il s'agissait vraiment de connaître l'adéquation du vers à la réalité, il n'y aurait pas grand-chose à dire : le corps de Baššār est là, en pleine lumière, dans l'évidence de son obésité. Comme le dénotent les mots mêmes employés par l'homme, tout est affaire d'affirmation, non de représentation. Ainsi, quand l'homme aperçoit Baššār, il aperçoit une comparaison : ce corps d'homme est pareil à celui d'un buffle. Puis il recourt à une image des plus excessives pour souligner l'obésité de Baššār : Dieu pourrait déchaîner tous les vents de la terre, tous les vents mêmes qui ont provoqué l'anéantissement paradigmatique, celui de ʿĀd et de Ṯamūd notamment, que le poète ne bougerait pas. L'individu n'avait, en vérité, aucun moyen rhétorique plus excessif d'affirmer

[856] *KA*, III, p. 214-215.

l'obésité de Baššār que de recourir à cette phrase concessive, qui sépare la cause de sa conséquence : Tu ne bougerais pas, dit-il au poète, même si toutes les conditions étaient réunies pour te déplacer. Ton poids est hyperbolique : il resterait la chose la plus pesante qui soit, même s'il devait subir des vents qui réduisent toute chose à la légèreté de la poussière ou des fétus de paille.

Que l'importun soit ou non sérieux, Baššār stigmatise comme lourdeur (*ṯiqal*) cette incapacité à entendre le discours figuré – une lourdeur plus essentielle que sa lourdeur physique, cette lourdeur des balourds rétive à la sublimation, et pour tout dire dirigée *contre* la sublimation. Mais est-ce le *maǧāz* en tant que tel qui est en cause ? Le passant ne s'indigne pas seulement de l'emploi par le poète du *maǧāz*, il s'indigne de l'emploi par le poète d'une image qui ne correspond pas à la réalité, mais qui est une image convenue, qui appartient à un langage particulier, le langage du *nasīb*, et donc celui des poètes. Il ignore doublement la fiction et vilipende doublement la poésie : en faisant mine de prendre d'abord la métaphore au pied de la lettre, puis en ignorant la convention poétique.

Nous avions noté, à l'ouverture des *Aġānī*, cette représentation insistance d'Ibn al-Zubayr comme l'homme du refus de l'analogie (*tamṯīl*). Il faut noter que cette représentation d'hommes réputés pour leur droiture, leur piété et leur orthodoxie religieuse, en hommes incapables d'entendre le discours figuré, est remarquablement récurrente, et prend souvent la forme d'un refus du discours non pas simplement figuré mais plutôt *codé*, qui appartient à un langage différent, qui se prétend séparé. Songeons par exemple à ʿUmar, qui ne comprend pas le vers d'al-Ḥuṭay'a dont se plaint à lui al-Zibriqān ibn Badr et recourt à des poètes pour lui faire entendre l'insulte que le vers renferme – comme si le calife ignorait lui-même la langue de la poésie[857]. En suivant les figures de ʿUmar, d'Ibn al-Zubayr, d'al-Ḥasan al-Baṣrī et d'autres dans le Livre des chansons, l'on trouvera nombre de récits illustrant ce refus de la langue des poètes. L'exemple le plus emblématique est peut-être celui de ʿAlī ibn Abī Ṭālib :

> قال علي بن أبي طالب رضي الله عنه: إن أصحاب الشطرنج أكذب الناس أو من أكذب الناس،
>
> يقول أحدُهم قُتِلتُ وما قُتِلَ.

> ʿAlī ibn Abī Ṭālib – Dieu l'agrée – dit : Les joueurs d'échecs sont les gens les plus menteurs, ou comptent parmi les plus menteurs, car l'un d'eux s'écrie « Je suis mort ! » alors qu'il n'est pas mort.[858]

---

[857] *KA*, II, p. 186.

[858] Al-Āǧurrī, *Taḥrīm al-nard wa-l-šaṭranǧ wa-l-malāhī*, éd. Muḥammad Saʿīd ʿUmar Idrīs, Idārat al-buḥūṯ al-ʿilmiyya wa-l-iftā' wa-l-daʿwa wa-l-iršād, Arabie saoudite, 1986, p. 132.

Ce récit est pris au pamphlet d'al-Āǧurrī contre le chant et les divertissements. ʿAlī n'y paraît certainement pas à son avantage : faut-il être balourd pour affirmer pareille chose et ne pas comprendre qu'il s'agit d'une expression non seulement fictive mais conventionnelle, qui appartient à la langue des joueurs d'échecs ! Mais c'est qu'il faut avoir en tête ce motif récurrent dans la représentation des hommes pieux, qui les montre incapables – ou prétendre être incapables – d'entendre les langues spéciales des poètes, des chanteurs et des joueurs. L'utilité hagiographique de ce motif tient notamment à ce qu'il les dépeints comme des hommes inaccessibles à la duplicité. Mais il révèle également, de fait, comme la volonté d'une parole unique, transparente, hégémonique que transporte un certain idéal éthique des religieux. Ce conflit, comme on l'a vu, traverse le discours critique et les représentations de la poésie : entre ceux qui pensent, à la suite du Prophète justement, que « la poésie est discours, et que tout discours peut être bon ou mauvais », et ceux qui affirment que la poésie a un statut éthico-rhétorique à part. De ce point de vue, les choix d'al-Iṣfahānī sont aussi à situer par rapport à ce conflit éthico-rhétorique qui est l'horizon du discours critique en ce qu'il a le langage même pour enjeu.

Pour finir, revenons à la question avec laquelle Hilary Kilpatrick concluait son ouvrage. C'est à cette question que nous avons tâché de répondre dans ce travail de thèse, à l'issue duquel nous proposons d'en inverser les termes, comme une autre invitation ou une autre une piste : pour savoir comment un panorama de l'histoire du chant a pu devenir une grande fresque littéraire et historique, peut-être faut-il interroger ce que peuvent être le *šiʿr* et le *ġinā'*, dans cette culture arabe médiévale, pour qu'une anthologie des vies des chanteurs et des poètes ait pu aboutir à une telle fresque historique et littéraire.

ANNEXES

Bibliographie

MSS

Al-Ḥusayn ibn al-Ḥasan al-Wazīr al-Maġribī, *Muḫtaṣār Kitāb al-Aġānī*, Paris, Bibliothèque Nationale Arabe, 5766-5769.

Kitāb al-Aġānī

Isfahānī (al-), Abū l-Faraǧ ʿAlī b. al-Ḥusayn, *Kitāb al-Aġānī*, al-Hay'a l-miṣriyya l-ʿāmma li-l-kutub, Le Caire, 2010 (24 vol.), [**édition de référence**].

——, *Kitāb al-Aġānī*, Dār Ṣādir, Beyrouth, 2002 (24 vol.).

——, *Kitāb al-Aġānī*, Dār al-ṯaqāfa, Beyrouth, 1955-1961 (25 vol.).

Ouvrages médiévaux

Abšīhī (al-), Muḥammad b. Aḥmad, *Al-Mustaṭraf fī kulli fannin mustaẓraf*, Dār Ṣādir, Beyrouth, 2004.

Abū ʿUbayda, *Naqā'id Ǧarīr wa l-Farazdaq*, édition critique d'Antony Ashley Bevan, Brill Publishers and Printers, Leiden, I, 1905, II, 1907, III, 1908-12.

Āǧurrī (al-), Abū Bakr Muḥammad b. al-Ḥusayn, *Taḥrīm al-nard wa-l-šaṭranǧ wa-l-malāhī*, éd. Muḥammad Saʿīd ʿUmar Idrīs, Idārat al-buḥūṯ al-ʿilmiyya wa-l-iftā' wa-l-daʿwa wa-l-iršād, Arabie saoudite, 1986.

Anbārī (al-), Abū Bakr, *Šarḥ al-qaṣā'id al-ṣabʿ al-ṭiwāl*, éd. ʿAbd al-Salām Hārūn, Dār al-maʿārif, Le Caire, [sd.].

ʿ**Askarī** (al-), Abū Hilāl, *Ǧamharat al-amṯāl*, Dār al-Ǧīl, Beyrouth, 1988.

——, *Dīwān al-maʿānī*, éd. Aḥmad Salīm Ġānim, Dār al-ġarb al-islāmī, Beyrouth, 2003.

Aṣmaʿī (al-), *Fuḥūlat al-šuʿarā'*, éd. Charles Torrey, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, Beyrouth, 1980.

——, *Al-Aṣmaʿiyyāt*, éd. Aḥmad Maḥmūd Šākir et ʿAbd al-Salām Hārūn, Dār al-maʿārif, Le Caire, 2021.

Baġdādī (al-), ʿAbd al-Qādir b. ʿUmar, *Ḫizānat al-adab*, Maktabat al-Ḫānǧī, Le Caire [sd.].

Bayhaqī (al-), *Al-Maḥāsin wa-l-masāwi'*, Dār Ṣādir, Beyrouth, [sd.].

Balāḏurī (al-), *Ǧumal min ansāb al-ašrāf*, Dār al-fikr, Beyrouth, 1996.

——, *Ansāb al-Ašrāf*, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, Beyrouth, 2011.

——, *Futūḥ al-buldān*, Dār al-fikr, Beyrouth, 1996.

Baṭalyawsī (al-), ʿAbdallah ibn Muḥammad ibn al-Sīd, *Al-Ḥulal fī šarḥ abyāt al-jumal*, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, Beyrouth, 2003.

Buḫārī (al-), *Al-Adab al-mufrad*, al-Maṭbaʿa l-salafiyya, Le Caire, 1955.

Dabūsī (al-), Abū Zayd, *Ta'sīs al-naẓar*, Beyrouth, Dār Ibn Zaydūn, Le Caire, Maktabat al-kulliyyāt al-azhariyya, [sd.].

Ḏahabī (al-), *Siyar aʿlām al-nubalā'*, Mu'assasat al-risāla, Beyrouth, 1982.

——, *Mīzān al-iʿtidāl fī naqd al-riǧāl*, Dār al-Maʿrifa, Beyrouth, [sd.].

Ǧāḥiẓ (al-), *Al-Bayān wa l-tabyīn*, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, Beyrouth, 2009.

——, *Al-Bayān wa l-tabyīn*, éd. ʿAbd al-Salām Muḥammad Hārūn, Maktabat al-Ḫānǧī, Le Caire, 1998.

——, *Rasā'il*, éd. Muḥammad Bāsil ʿUyūn al-Sūd, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, Beyrouth, 2000.

——, *Kitāb al-Ḥayawān*, éd. ʿAbd al-Salām Muḥammad Hārūn, Maktabat Muṣṭafā l-Bābī l-Ḥalabī bi-Miṣr, Le Caire, 1965.

Ġazālī (al-), Abū l-Fatḥ, *Bawāriq al-ilmāʿ fī takfīr man yuḥarrimu l-samāʿ*, dans Hišām ʿAbd al-ʿAzīz, *Al-Ġinā' wa-l-raqṣ fī l-Islām*, Dār al-Ḫayyāl, Le Caire, 2000, p.41-72.

Ġazālī (al-), Abū Ḥāmid, *Iḥyā' ʿulūm al-dīn*, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, Beyrouth, 1986.

Ǧumaḥī (al-), Ibn Sallām, *Ṭabaqāt fuḥūl al-šuʿarā'*, éd. Maḥmūd Muḥammad Šākir, Dār al-Madanī, Djeddah, 1974.

Ǧurǧānī (al-), ʿAbd al-Qāhir, *Asrār al-balāġa*, éd. Maḥmūd Muḥammad Šākir, Dār al-Madanī, Djeddah, 1991.

——, *Dalā'il al-iʿǧāz*, éd. Maḥmūd Muḥammad Šākir, Maktabat al-Ḫānǧī, Le Caire, 2004.

Ḥamawī (al-), Ibn Wāṣil, *Taǧrīd al-Aġānī*, Maṭbaʿat Miṣr, šarikat Musāhama miṣriyya, Le Caire, 1955.

Ḥasan (al-) **b. Aḥmad b. ʿAlī l-Kātib**, *Kitāb kamāl adab al-ġinā'*, éd. Maḥmūd Aḥmad al-Ḥifnī et Ġaṭṭās ʿAbd al-Malik Ḫašaba, al-Hay'a l-miṣriyya l-ʿāmma li-l-kitāb, Le Caire, 1975.

Ḫaṭīb (al-) al-Baġdādī, Aḥmad ibn ʿAlī, *Tārīḫ Baġdād aw Madīnat al-salām*, Dār al-kitāb al-ʿarabī, Beyrouth, 1971.

Ibn ʿAbd al-Barr, *Bahǧat al-maǧālis wa-uns al-muǧālis*, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, Beyrouth, 1971.

Ibn ʿAbd Rabbih, *Al-ʿIqd al-farīd*, Dār Ṣādir, Beyrouth, 2001.

Ibn Abī l-Dunyā, *Ḏamm al-malāhī*, Maktabat Ibn Taymiyya, Le Caire, 1995.

Ibn al-Anbārī, Muḥammad ibn al-Qāsim, *Al-Aḍdād*, Dār al-Ḥadīṯ, Le Caire, 2009.

Ibn al-Aṯīr, *Al-Maṯal al-sā'ir*, al-Maktaba l-aṣriyya, Beyrouth, 2010.

Ibn al-Aṯīr al-Ǧazarī, Abū l-Ḥasan ʿIzz al-Dīn, *Usd al-ġāba fī maʿrifat al-ṣaḥāba*, Dār Ibn Ḥazm, Beyrouth, 2012.

Ibn Dāwud al-Iṣbahānī, *Kitāb al-Zahra*, Maktabat al-manār, al-Zarqā' (Jordanie), 1985.

Ibn Ḥabīb, *Al-Muḥabbar*, al-Maktaba l-azhariyya li-l-turāṯ, Le Caire, 2016.

Ibn Ḥaǧar al-ʿAsqalānī, *Līsān al-Mīzān*, Maktabat al-maṭbūʿāt al-islāmiyya, Beyrouth, 2002.

——, *Al-Iṣāba fī tamyīz al-ṣaḥāba*, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, Beyrouth, 1995.

Ibn Ḫaldūn, *Al-Muqaddima*, Dār al-ǧīl, Beyrouth, [sd.].

Ibn Ḫallikān, *Wafayāt al-Aʿyān*, Dār Ṣādir, Beyrouth, 1978.

Ibn Ḥanbal, Aḥmad, *Musnad*, Mu'assasat al-risāla, Beyrouth, 2009.

Ibn Ḥazm, *Ṭawq al-ḥamāma*, Mu'assasat Hindāwī, Le Caire, 2012.

Ibn Hišām, *Al-Sīra al-nabawiyya*, Dār Ṣādir, éd. M. N. Ṭarīfī, Beyrouth, 2003.

Ibn al-Marzubān, *Ḏamm al-ṯuqalā'*, éd. Muḥammad Ḥusayn al-ʿArǧī, Manšūrāt al-ǧamal, Cologne, 1999.

Ibn al-Muʿtazz, *Fann al-badīʿ*, Dār Ṣādir, Beyrouth, 2013.

Ibn al-Nadīm, *Al-Fihrist*, éd. Muḥammad Riḍā Tağaddud, Le Caire, 1970.

Ibn Qayyim al-Ǧawziyya, *Badā'iʿ al-fawā'id*, Beyrouth, Dār al-kitāb al-ʿarabī, [sd.].

Ibn Qutayba, *al-Šiʿr wa-l-šuʿarā'*, éd. Dār al-kutub al-ʿilmiyya, Beyrouth, 2009.

——, Al-Šiʿr wa-l-šuʿarā', éd. Aḥmad Muḥammad Šākir, Le Caire, Dār al-ḥadīṯ, 1982.

——, *ʿUyūn al-aḫbār*, al-Maktab al-islāmī, Beyrouth, 2008.

Ibn Raǧab al-Ḥanbalī, *Al-Ġinā' al-muḥdaṯ wa-l-raqṣ*, dans Hišām ʿAbd al-ʿAzīz, *Al-Ġinā' wa-l-raqṣ fī l-Islām*, Dār al-Ḫayyāl, Le Caire, 2000, p. 109-144.

——, *Al-Qawāʿid al-fiqhiyya*, Beyrouth, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, 2008.

Ibn Rašīq, *al-ʿUmda fī ṣināʿat al-šiʿr wa-naqdi-hi*, Dār Ṣādir, Beyrouth, 2012.

Ibn Ṭabāṭabā, *ʿIyār al-šiʿr*, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, Beyrouth, 2005.

Ibn Taymiyya, *Kitāb al-samāʿ wa-l-raqṣ*, dans Hišām ʿAbd al-ʿAzīz, *Al-Ġinā' wa-l-raqṣ fī l-Islām*, Dār al-Ḫayyāl, Le Caire, 2000, p. 73-108.

——, *Maǧmūʿ al-fatāwā*, Rabat, Maktabat al-maʿārif, [sd.].

Ibn Saʿd, *al-Ṭabaqāt al-kubrā*, Maktabat al-Ḫānǧī, Le Caire, 2001.

Ibn al-Wakīl, *Al-Ašbāh wa-l-naẓā'ir*, Riyadh, Maktabat al-Rušd, 1993.

Iṣfahānī (al-), Abū l-Faraǧ, *Maqātil al-Ṭālibiyīn*, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, Beyrouth, 1971.

——, *Adab al-ġurabā'*, Dār al-kitāb al-ǧadīd, Beyrouth, 1972.

——, *Al-Imā' al-šawāʿir*, Dār al-niḍāl, Beyrouth, 1984.

Kurd ʿAlī, Muḥammad (éd.), *Rasā'il al-bulaġā'*, Dār al-kutub al-ʿarabiyya al-kubrā, Le Caire, 1913.

Marzubānī (al-), *Muʿǧam al-šuʿarā'*, Dār Ṣādir, Beyrouth, 2005.

——, *Al-Muwaššaḥ fī ma'āḫiḏ al-ʿulamā' ʿalā l-šuʿarā'*, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, Beyrouth, 1995.

Marzūqī (al-), *Šarḥ dīwān al-Ḥamāsa*, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, Beyrouth, 2003.

Masʿūdī (al-), *Murūǧ al-ḏahab*, Dār Ṣādir, Beyrouth, 2010.

Maydānī (al-), *Maǧmaʿ al-amṯāl*, Dār Ṣādir, Beyrouth, 2002.

Miskawayh, *Tahḏīb al-aḫlāq*, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, Beyrouth, 1985.

Mubarrad (al-), Muḥammad ibn Yazīd, *Al-Kāmil fī l-luġa wa-l-adab*, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, Beyrouth, 2012.

Mufaḍḍal (al-) al-Ḍabbī, *Al-fāḫir fī l-amṯāl*, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, Beyrouth, 2011.

——, *Dīwān al-Mufaḍḍaliyyāt*, šarḥ Abī Muḥammad al-Anbārī, Dār Ṣādir, Beyrouth, 2003.

——, *Al-Mufaḍḍaliyyāt*, éd. Aḥmad Muḥammad Šākir et ʿAbd al-Salām Muḥammad Hārūn, Dār al-Maʿārif, Le Caire, 2021.

——, *The Mufaḍḍaliyyāt : an Anthology of Ancient Arabian Odes*, éd. Charles James Lyall, Oxford-Londres, Clarendon Press, 1918-1924.

Muṣʿab b. ʿAbd Allāh **al-Zubayrī**, *Nasab Qurayš*, Le Caire, Dār al-Maʿārif, 1982.

Nīsābūrī (al-), *ʿUqalā' al-maǧānīn*, Dār al-Nafā'is, Beyrouth, 1987.

Qālī (al-), *Kitāb al-Amālī*, al-Hay'a al-miṣriyya li-l-ṭibāʿa wa-l-našr, Le Caire, 1975.

Qalqašandī (al-), *Ṣubḥ al-Aʿšā*, Dār al-kutub al-miṣriyya, Le Caire, 1922.

Qudāma ibn Ǧaʿfar, *Naqd al-šiʿr*, Al-Ǧazīra li-l-našr wa-l-tawzīʿ, Le Caire, 2006.

Qurašī (al-), Abū Zayd, *Ǧamharat ašʿār al-ʿarab*, Dār Nahḍat Miṣr, Le Caire, 1981.

Rā'id ibn Ṣabrī ibn Abī ʿUllafa (éd.), *Al-Kutub al-sitta*, Maktabat al-Rušd, Ryad, 2012.

Ṣafdī (al-), Ṣalāḥ al-Dīn Ḫalīl b. Aybak, *Nuṣrat al-ṯā'ir ʿalā l-maṯal al-sā'ir*, Maṭbūʿāt Maǧmaʿ al-luġa al-ʿarabiyya bi-Dimašq, Damas, 1972.

Sakkākī (al-), *Miftāḥ al-ʿulūm*, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, Beyrouth, 1983.

Suyūṭī (al-), Ǧalāl al-dīn, *Al-Ašbāh wa-l-naẓā'ir fī qawāʿid wa-furūʿ fiqh al-šāfiʿiyya*, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, Beyrouth, 1983.

——, *Al-Ǧāmiʿ al-ṣaġīr fī aḥādīṯ al-bašīr al-naḏīr*, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, Beyrouth, 2004.

——, *Al-Muzhir fī ʿulūm al-luġa wa-anwāʿihā*, al-Maktaba al-ʿaṣriyya, Beyrouth, 1986.

Ṭabarī (al-), *Ǧāmiʿ al-bayān ʿan ta'wīl 'āy al-Qur'ān*, Mu'assasat al-risāla, Beyrouth, 1994.

——, *Tārīḫ al-Ṭabarī : Tāriḫ al-rusul wa-l-mulūk*, éd. Muḥammad Abū l-Faḍl Ibrāhīm, Dār al-Maʿārif, Le Caire, 1967.

Ṯaʿālibī (al-), Abū Manṣūr ʿAbd al-Malik b. Muḥammad, *Ṯimār al-qulūb*, al-Maktaba al-ʿaṣriyya, Beyrouth, 2007.

——, *Yatīmat al-dahr*, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, Beyrouth, 1983.

——, *Taḥsīn al-qabīḥ wa-taqbīḥ al-ḥasan*, Dār Ṣādir, Beyrouth, 2014.

Tawḥīdī (al-), *Aḫlāq al-wazīrayn*, Dār Ṣādir, Beyrouth, 1992.

——, *Al-Imtāʿ wa-l-mu'ānasa*, Beyrouth, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, 2007.

——, *La satire des deux vizirs*, trad. Frédéric Lagrange, Paris, Actes sud, Sindbad, 2004.

Tibrīzī (al-), *Šarḥ dīwān Abī Tammām*, Dār al-kitāb al-ʿArabī, Beyrouth, 1994.

——, *Šarḥ dīwān al-Ḥamāsa li-Abī Tammām*, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, Beyrouth, 2000.

——, *Šarḥ al-muʿallaqāt al-ʿašr,* Dār Ṣādir, Beyrouth, 2009.

Waššā' (al-), *Kitāb al-Muwaššā aw al-ẓarf wa-l-ẓurafā'*, Maktabat al-Ḫānǧī, Le Caire, 1953.

Yāqūt, Šihāb al-Dīn Abū ʿAbdallah, *Muʿǧam al-buldān*, Dār Ṣādir, Beyrouth, 2008.

——, *Muʿǧam al-udabā'*, éd. Iḥsān ʿAbbās, Dār al-Ġarb al-islāmī, 1993.

Zarkašī (al-), Badr al-Dīn, *Al-Manṯūr fī l-qawāʿid*, Koweït, Wizārat al-awqāf wa-l-šu'ūn al-islāmiyya, 1985.

ʿ**Abd al-Amīr al-**ʿ**Āmirī**, Mayyāda, et ʿ**Abbūdī** (al-) Ḍiyā' Ġanī, *Al-Ḫabar fī Kitāb al-Aġānī li-Abī l-Faraǧ al-Aṣbahānī*, Dār al-ḥāmid, Amman, 2013.

Abū Šawārib, Muḥammad Muṣṭafā, *Binyat al-ḫabar al-adabī : Dirāsat aḫbār Maǧnūn Banī ʿĀmir fī Kitāb al-Aġānī*, Dār al-wafā' li-dunyā l-ṭibāʿa wa-l-našr, Alexandrie, 2017.

Aʿẓamī (al-), Walīd, *Al-Sayf al-yamānī fī naḥr al-Aṣfahānī ṣāḥib al-Aġānī*, Dār al-Wafā', Mansourah, 1977.

Beck, Kristen, « Iṣbahānī's Invitation to Madness: Introduction to the Majnūn Laylā Story », *Journal of Arabic Literature*, 49, Brill, 2018.

Croq, Alice, *Le statut de la légende de ʿAdiyy b. Zayd : Entre la tradition historico-littéraire arabe et le* Kitāb al-Aġānī, mémoire de Master, Inalco, Paris, 2017, [non publié].

Fleischhammer, Manfred, *Die Quellen des Kitāb al-Aġānī*, Wiesbaden, Harrassovitz Verlag, 2004.

Fransīs, Ṭāniyūs, *Abū l-Faraǧ al-Iṣfahānī, 282-362/897-972 : Adīb šahharahu kitāb*, Dār al-Fikr al-ʿarabī, Beyrouth, 1996.

Hoorelbeke, Mathias, *Se faire poète : Le champ poétique dans les premières années du califat abbasside d'après le* Livre des chansons, thèse de doctorat soutenue le 27 novembre 2013, Inalco, Paris, [non publiée].

Jabrī, Šafīq, *Abū l-Faraǧ al-Iṣbahānī*, Damas, 1955.

——, *Dirāsat al-Aġānī*, Damas, 1951.

——, « Lam yunṣifū ṣāḥib al-Aġānī », dans *Maǧallat al-Maǧmaʿ al-ʿilmī al-ʿirāqī*, 41, 1381/1965, p. 24-29.

Kilpatrick, Hilary, *Making the Great Book of Songs : Compilation and the Author's Craft in Abû l-Faraj al-Isbahânî's Kitâb al-aghânî*, Routledge/Curzon, 2003.

——, « Abū l-Faraǧ profiles of poets : A 4th/10th century essay at the history and sociology of Arabic Literature », dans *Arabica*, XLIV, 1997, p. 94-128.

——, « *Aḫbār manẓūma* : the Romance of Qays an Lubnā in the *Aġānī* », dans Wolfhart Heinrichs und Gregor Schoeler (dir.), *Festschrift Ewald Wagner zum* 65. Geburtstag. Bd. 2 : *Studien zur arabischen Dichtung*, Beyrouth, 1994, p. 350-361.

——, « Context and the enhancement of the meaning of *aḫbār* in the *Kitāb al-aġānī* », dans *Arabica*, XXXVIII/3, 1991, p. 351-368.

Niane, Ballé, *Le* muġannī *dans la littérature arabe du IXe et Xe siècles :* Kitāb al-Aġānī *comme exemple*, thèse de doctorat soutenue le 19 septembre 2014, Université de Strasbourg, Strasbourg, [non publiée].

Quatremère, Étienne, *Mémoire sur l'ouvrage intitulé Kitâb al-aghânî, c'est-à-dire Recueil de chansons*, dans *Journal asiatique*, série 2,16 (1835) et série 3,6 (1838).

Sallūm, Dāwud, *Kitāb al-Aġānī wa-manhağ mu'allifi-hi*, Maktabat al-Nahḍa al-ʿarabiyya, Bagdad, 1969.

Sallūm Dāwud et **Nūrī** Ḥammūdī al-Qaysī, *Šaḥṣiyyāt Kitāb al-Aġānī*, Bagdad, 1983.

Sāmarrā'ī (al-), Yūsuf Ṭāriq, *Al-Īhām : Qirā'a fī manhağiyyat* al-Aġānī *wa*-Murūğ al-ḏahab, Al-Dār al-aṯariyya li-l-ṭibāʿa wa-l-našr, Amman, 2012.

Sawa, George Dimitri, *Musical and Socio-Cultural Anecdotes from Kitāb al-Aghānī l-Kabīr*, Brill, Leiden / Boston, 2018.

——, *An Arabic Musical and Socio-Cultural Glossary of Kitāb al-Aghānī*, Brill, Leiden / Boston, 2015.

Šayḫ Mūsā (al-), Muḥammad Ḫayr, « Abū l-Farağ al-Iṣfahānī (283-baʿda 362 h.) adīb mašhūr maġmūr », dans *ʿĀlam al-fikr*, 15(1), 1984, p. 259-292.

——, « Mawāṭin al-ḫalal wa-l-iḍṭirāb fī Kitāb al-Aġānī », dans *al-Manāhil*, 27 (Šawwāl 1402 / Juillet 1983), p. 338-362.

——, « Mu'allafāt Abī l-Farağ al-Iṣbahānī wa-āṯāru-hu », dans *Al-Turāṯ al-ʿarabī*, II (7), Jumādā al-ṯānī 1402 / Avril 1982) p. 172-194.

Šinqiṭī (al-), Muḥammad Maḥmūd, *Taṣḥīḥ Kitāb al-Aġānī*, éd. Muḥammad ʿAbd al-Ğawād al-Aṣmaʿī, Le Caire, 1916.

Travaux et ouvrages modernes 1/2 : Littérature et civilisation arabes

Abbès, Makram, *Islam et politique à l'âge classique*, PUF, Paris, 2009.

ʿ**Abd al-**ʿ**Azīz**, Hišām (éd.), *Al-Ġinā' wa-l-raqṣ fī l-islām*, Dār al-Ḫayyāl, 2000.

Āl Ḫarīf, Muḥammad ibn ʿAbd al-Raḥmān, « Aṯar qāʿidat (mā yağūzu tabaʿan wa-lā yağūzu stiqlālan) ʿinda l-naḥwiyyīn », dans *Mağallat midād al-ādāb*, *ʿadad ḫāṣṣ bi-l-mu'tamarāt* 2018-2019, kulliyyat al-luġa l-arabiyya, al-Ğāmiʿa l-ʿirāqiyya, Bagdad, p. 19-40.

Anṣārī (al-), ʿAbd al-Qaddūs, *Āṯār al-Madīna al-munawwara*, al-Maktaba al-salafiyya, Médine, 1973.

Asad (al-), Nāṣir al-Dīn, *Maṣādir al-šiʿr al-jāhilī wa-qīmatuhā l-tārīḫiyya*, Dār al-Maʿārif bi-Miṣr, Le Caire, 1956.

Ayoub, Georgine, « Le chant de l'amour et de la mort d'une poétesse de l'Arabie antique », dans *Arabica*, 66, 2019, p. 549-581.

Bakhouch, Mohamed, « L'art de la *naqīḍa* : Étude de la première joute du recueil *Naqāʾiḍ Jarīr wa-l-Aḫṭal* », dans : *Middle Eastern Literatures* 14/1 (2001), p. 21-69.

—— , *Poétique de l'éloge : Le panégyrique dans la poésie d'al-Aḫṭal*, IFAO, Le Caire, 2015.

—— , *Rivalité d'honneur ou la fabrique de l'altérité, les joutes satiriques entre Jarīr et al-Aḫṭal*, Textuelles, 2012.

Balda-Tillier, Monica, « *ʻUdhrī* Love and *Mujūn*: Parallels and Opposites », dans M. Hammond, A. Schippers and A. Talib (éd.), *The Rude, the Bad and the Bawdy : essays in honour of Geert Jan van Gelder*, Oxford University Press.

——, « Désir sublimé, rationalisé, exposé, ridiculisé : la passion amoureuse dans la littérature arabe du VIIIe/XIVe siècle », dans Frédéric Lagrange et Claire Savina, *Les mots du désir. La langue de l'érotisme arabe et sa traduction*, Diacritiques éditions, Sources et histoire des sources, Marseille, 2020.

——, « La prose amoureuse arabo-islamique médiévale, de l'*isnād* traditionnel aux "sources livresques" », dans *The Book in Fact and Fiction in Pre-modern Arabic Literature*, special issue of the *Journal of Arabic and Islamic Studies*, 12 (2012), p. 186-214.

—— « Genèse et essor d'un genre littéraire : les traités d'amour dans la littérature arabo-islamique médiévale (IIe/VIIIe - VIIIe/XIVe siècle) », *Synergies Monde Arabe*, 6 (2009), p. 121-130.

Bencheikh, Jamal Eddine, *Poétique arabe*, précédé de *Essai sur un discours critique*, Gallimard, Tel, Paris, 1989.

——, « Le cénacle poétique du calife al-Mutawakkil (m.247) : Contribution à l'analyse des instances de légitimation socio-littéraires », *Bulletin d'études orientales*, 29, 1977, p. 33-57.

——, « Les musiciens et la poésie. Les écoles d'Isḥāq al-Mawṣilī (m. 235 H) et d'Ibrāhīm ibn al-Mahdī (m. 224 H) », dans *Arabica*, XXII (1975), p. 114-152.

——, « Les secrétaires poètes et animateurs de cénacles aux IIe et IIIe siècles de l'Hégire », dans *Journal asiatique*, 263, 1975, p. 265-315.

Bertrand, Loïc, « Le lieu de l'abus : poésie et *taḫyīl* chez ʿAbd al-Qāhir al-Ǧurǧānī (m. 417/1078) », dans *Arabica*, 66 (2019), p. 621-650.

Bianquis T., **Guichard** P., **Tillier** M. (dir.), *Les débuts du monde musulman VIIe-Xe siècles*, PUF, Nouvelle Clio, Paris, 2012.

Blachère, René, *Histoire de la littérature arabe*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1952-1966.

——, « Le cas Baššār », dans *Analecta*, Damas, 1975, p. 583-602.

Borrut, Antoine, *Entre mémoire et pouvoir : L'espace syrien sous les derniers Omeyyades et les premiers Abbassides (v. 72-193/692-809)*, Brill, Leiden/Boston, 2011.

Bravmann, Meir M., *The Spiritual Background of Early Islam*, Brill, Leiden / Boston, 2009.

Bray, Julia, « La biographie arabe médiévale », dans *Classer les récits*, théories et pratiques, L'Harmattan, Paris, 2007.

Caussin de Perceval, Armand-Pierre, « Notice sur les trois poètes arabes Akhtal, Farazdak et Djérir », extrait du *Nouveau Journal asiatique* (Volume XIV), Imprimerie royale, Paris, 1834.

Cheddadi, Abdesselam, *Les Arabes et l'appropriation de l'histoire, émergence et premiers développements de l'historiographie musulmane jusqu'au IIe/VIIIe siècle*, Sindbad, Actes Sud, Arles, 2004.

Chester, Frank Dyer, « Ibrāhīm of Mosul : a study in Arabic literary tradition », dans *Journal of the American Oriental Society*, 16, 1896, p. 261-274.

Chraïbi, Aboubakr, « Classification des traditions narratives arabes par contre-type : application à l'étude de quelques rôles de poète », dans *Bulletin des études orientales*, L, 1998, p. 29-59.

Ḍayf, Šawqī, *al-Taṭawwur wa-l-tağdīd fī l-šiʿr al-umawī*, Dār al-Maʿārif, al-Qāhira.

Fähndrich, Hartmut, « Compromising the Caliph : Analysis of several versions of an anecdote about Abū Dulāma and al-Manṣūr », dans *Journal of Arabic Literature*, VIII, 1977, p. 36-47.

Farès, Bichr, *L'honneur chez les Arabes avant l'Islam*, Paris, 1932.

Farmer, Henry George, *A History of Arabian Music*, Luzac & Co, Londres, 1929.

——, « The Song Captions in the *Kitāb al-Aġānī l-kabīr* », *Transaction of the Glasgow University Oriental Society*, 15, 1953-1954, p. 1-10.

Foda, Hachem, *L'hyperbole et la concession : rhétorique de la poésie arabe médiévale*, thèse d'habilitation, Inalco, 2017 (à paraître).

——, « En compagnie », dans *Cahier Intersignes*, n°13 « Idiomes, nationalités, déconstructions », 1998.

——, « L'injustifiable demande », dans *Dédales*, n°11-12, Maisonneuve & Larose, Paris, 2000, p. 543-609.

——, « La langue de l'adab », dans Floréal Sanagustin (dir.) *Paroles, signes, mythes, mélanges offerts à Jamel Eddin Bencheikh*, Institut français d'études arabes de Damas, 2001, p. 157-178.

——, « Voix de la nostalgie », dans *Cahiers Intersignes*, éditions de l'Aube, Paris, 2001, p. 251-272.

——, « Quand dire, c'est ne pas faire », dans *Confluences Méditerranée* (n°41) : Sexualité et sociétés arabes, L'Harmattan, 2002, p. 27-45.

——, « La poésie arabe médiévale : une question de goût », dans *Cent titres*, 3, Centre international de poésie, Marseille, 2003, p. 59-76.

——, « Défendre ce qui reste du vin », dans *La Démocratie à venir*, Actes du colloque de Cerisy, 11-21 juillet 2002, Galilée, Paris, 2004, p. 491-520.

——, « Portrait du poète en pèlerin impénitent », dans *Alif*, n°26, Le Caire, 2006, p. 220-272.

——, « Le noyau rhétorico-narratif du poème d'auto-célébration préislamique », dans *Classer les récits*, L'Harmattan, Paris, 2007, p. 147-209.

——, « La notion de quasi-acte et la naissance de la fiction dans la poésie arabe médiévale », dans *Fiction et cultures*, Poétiques comparatistes, Société française de littérature générale et comparée, 2010, p. 73-91.

——, « Louanges posthumes », dans *L'écriture de la nostalgie dans la culture arabe médiévale*, L'Harmattan, Paris, 2012, p. 59-77.

——, « La part de *bāṭil* : Pourquoi parler d'adab et de poésie classique aujourd'hui ? », dans *L'arabe, langue du monde*, L'Harmattan, Paris, 2018, p. 42-60.

Goldziher, Ignác, *Abhandlungen Zur Arabischen Philologie*, Leiden, E. J. Brill, 1896.

——, *Muhammedanische Studien*, Halle, 1889-1890.

——, *Muslim Studies*, éd. Samuel Stern, trad. Christa Barber et Samuel Stern, prés. Hamid Dabashi, New Brunswick, Londres, 2008.

Haddāra, Muḥammad Muṣṭafā, *Muškilat al-sariqāt fī l-naqd al-ʿarabī : Dirāsa taḥlīliyya muqārana*, Maktabat al-Anğlū al-miṣriyya, Le Caire, 1958.

Ḥamdānī (al-), Ibrāhīm, « Sayl al-abāṭiḥ fī l-ḫiṭāb al-naqdī al-ʿarabī : qadīmu-hu wa-ḥadīṯu-hu », dans *Maǧallat Ǧāmiʿat Taikrīt li-l-ʿulūm al-insāniyya*, 14, 9, octobre 2007.

Hamori, Andras, *La Littérature arabe médiévale*, trad. Abdesselam Cheddadi, Actes sud Sindbad, La bibliothèque arabe, 2002.

Ḫašaba, Ġaṭṭās ʿAbd al-Malik, *Kitāb al-mūǧaz fī šarḥ muṣṭalaḥāt al-Aġānī*, Le Caire, al-Šarika l-miṣriyya li-l-ṭibāʿ wa-l-našr, 1979.

Hassan, Iyas, (dir.), *La Littérature aux marges du ʾadab. Regards croisés sur la prose arabe classique*, Marseille-Beyrouth, Diacritiques Éditions et Presses de l'Ifpo, 2017.

Hell, Joseph, *Al-Farazdak's Lieder auf die Muhallabiten : Text, Übersetzung und Kommentar*, 1903.

——, *Das leben des Farazdak nach seinen gedichten: und sein loblied aus al-Walîd ibn Jazîd*, Leipzig, O. Harrassowitz, 1903.

——, *Farazdaḳ's Lobgedicht auf al-Walîd ibn Jazîd (Dîw. 394) nebst Einleitung über das Leben des Farazdaḳ nach seinen Gedichten*, Inaugural-Dissertation K. Ludwig-Maximilians-Universität in München 1900 et publiée : Leipzig : Druck von G. Kreysing, 1902.

Ḥifnī (al-), Maḥmūd Aḥmad, *Isḥāq al-Mawṣilī : al-mūsīqār al-nadīm*, al-Mu'assasa l-miṣriyya li-l-ta'līf wa-l-našr, Le Caire, 1964.

Hoorelbeke, Mathias, « La joute satirique au début de l'époque abbasside (132/750-197/813) : un espace poétique autonome ? », dans *Arabica*, 66, 2019, p. 606-620.

—— , « Oblicité et connivence : La négociation de la distance entre les poètes et leur patron au début de l'époque abbasside (750-811) », dans *Arabica*, 62, 2015, p. 477-502.

—— , « Rhétorique du don : Patronage, performance poétique et rétribution dans les premières décennies du califat abbasside », dans *Arabica*, 62, 2015, p. 99-127.

Ḥusayn, Muḥammad, *Al-Hiǧā' wa-l-haǧǧā'ūn fī l-Ǧāhiliyya*, Maktabat al-ādāb bi-l-Ǧamāmizt, 1947.

Ḥusayn, Ṭaha, *Fī l-adab al-ǧāhilī*, Dār al-Maʿārif, Le Caire, 1984.

Hussein, Ali Ahmad, « The Formative Age of Naqā'iḍ Poetry : Abū ʿUbayda's Naqā'iḍ Jarīr wa-l-Farazdaq », dans : *Jerusalem Studies in Arabic and Islam*, 34 (2008), p. 499-528.

—— , « The Rise and Decline of Naqā'iḍ Poetry », dans : *Jerusalem Studies in Arabic and Islam*, 38 (2011), p.305-359.

Izutsu, Toshihiko, *The Structure of the Ethical terms in the Koran : a Study in Semantics*, Tokyo, 1959.

——, *God an Man in the Koran. Semantics of the Koranic Weltanschauung*, Tokyo, 1964.

Jamil, Nadia, *Ethics and Poetry in Sixth-Century Arabia*, Gibb Memorial Trust, 2017.

Jones, Alan, *Early Arabic Poetry. I :* Marāṯhī *and* Ṣuʿlūk *Poems*, Reading, 1992.

Jorgensen, Cory, *Naqā'iḍ Performance as Social Commentary*, PhD thesis, University of Texas, Austin, 2012 (non publié).

Juynboll, G. H. A., *The Authenticity of the Tradition Literature. Discussions in Modern Egypt*, Leyde, 1969.

—— (éd.), *Studies on the First Century of Islamic Society*, Southern Illinois University Press, Carbondale et Edwardsville, 1982.

Kennedy, Philip F., *The Wine Song in Classical Arabic Poetry. Abū Nuwās and the Literary Tradition*, Oxford, 1997.

Lagrange, Frédéric, « Une affaire de viol », dans *Tumultes*, 41, 2013, p. 61-70.

——, « L'obscénité du vizir », dans *Arabica*, 53, 2006, p. 54-107.

Loya, Arieh, « The Detribalization of Arabic Poetry », dans *International Journal of Middle East Studies* (1974), p. 202-215.

Mannāʿī (al-), Mabrūk, *Al-šiʿr wa-l-māl*, Manšūrāt kulliyyat al-ādāb, Manouba, 1998.

——, *Al-Šiʿr wa-l-siḥr*, Dār al-Tanwīr, Tunis, 2016.

——, *Al-Mufaḍḍaliyyāt madḫalan ilā dirāsat al-šiʿr al-ʿarabī l-qadīm*, Al-Dār al-tūnisiyya li-l-kitāb, 2017.

Meisami, Julie Scott, « Arabic *Mujūn* poetry : the literary dimension », dans Federik de Jong (éd.), *Verse and the Fair Sex. Studies in Arabic Poetry and in the Representation of Women in Arabic Literature*, Utrecht, 1993, p.8-30.

——, « Masʿūdī on Love and the fall of the Barmakids », dans *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1989, p.252-277.

Michot, Jean, *Musique et danse selon Ibn Taymiyya*, Vrin, Paris, 1991.

Miquel, André, *La littérature arabe*, PUF, Quadriges, Paris, 1969.

Muftī (al-), Ilhām ʿAbd al-Wahhāb, « *Ṣināʿat al-luġz al-manẓūm fī l-adab al-ʿarabī l-qadīm : Qirāʾa ǧadīda* », dans *Maǧallat Ǧāmiʿat Umm al-Qurā*, n°11, novembre 2013, p.105-156.

Nadwī (al-), ʿAlī Aḥmad, *Al-Qawāʿid al-fiqhiyya*, Damas, Dār al-qalam, 1994.

——, « *Qawʿid al-tabaʿiyya wa-madā aṯarihā fī l-ʿuqūd al-māliyya* », dans *Dirāsāt iqtiṣādiyya islāmiyya*, t. XIV, n°1, Ḏū l-ḥiǧǧa 1428 (décembre 2007).

Nallino, Carlo,

Natij, Salah, « Place et fonction de l'expérience dans la culture de l'adab : *taǧārib*, *ʿaql* et *tadbīr* », dans *Studia islamica* 110 (2015), p. 165-195.

——, « *Murūʾa* : soucis et interrogations éthiques dans la culture arabe classique (1ère partie) », dans *Studia islamica* 112 (2017), p. 206-263.

——, « *Murūʾa* : soucis et interrogations éthiques dans la culture arabe classique (2ème partie) », dans *Studia islamica* 113 (2018), p. 1-55.

——, « Le concept d'*adab* est-il dérivé du mot *daʾb* ? Retour sur une hypothèse ancienne de Vollers et Nallino », dans *Journal of Arabic Literature* 50 (2019), p. 342-368.

Pellat, Charles, *Ibn al-Muqaffaʿ « conseilleur » du calife*, Abencérage, Tunis, 2014.

Pinckney Stetkevytch, Suzanne, *The Mute Immortals Speak : Pre-Islamic Poetry and the Poetics of Ritual*, Cornell University Press, Ithaca/Londres, 1993.

——, « Al-Sharīf al-Raḍī and *Nahj al-balāghah*: Rhetoric, Dispossession, and the Lyric Sensibility », *Journal of Arabic Literature*, 50, 2019, p. 211-250.

Qāḍī (al-), Muḥammad, *Al-ḫabar fī l-adab al-ʿarabī, Dirāsa fī l-sardiyya l-ʿarabiyya*, Manšūrāt kulliyyat al-ādāb, Mannūba, Tūnis, 1998.

Robinson, Chase F., *Islamic Historiography*, Cambridge University Press, 2003.

Šākir, Maḥmūd Muḥammad, *Namaṭun ṣaʿbun namaṭun muḫīfun*, Dār al-Madanī, Djeddah/Le Caire, 1996.

Sallūm, Dāwud, *Tārīḫ al-naqd al-ʿarabī min al-ǧāhiliyya ilā l-qarn al-ṯāliṯ al-hiǧrī*, Kulliyyat al-ādāb, Bagdad, 1969.

Sandūbī (al-), Ḥasan, *Adab al-Ǧāḥiẓ*, al-Maṭbaʿa al-Raḥmāniyya, Le Caire, 1931.

Sarḥān, Hayṯam, « Ṣūrat Hārūn al-Rašīd bayna tamṯīl al-tārīḫ wa-taḫyīl al-adab », dans *Maǧallat al-ādāb*, 26, 3, Ǧāmiʿat al-malik Saʿūd, 2014, p. 89-121.

——, « Al-ḫiṭāb al-ḥiǧāǧī fī šiʿr Baššār ibn Burd : Muqāraba fī taḥawwulāt al-hawiyya al-ṯaqafiyya », dans *Maǧallat Ǧāmiʿat Umm al-Qurā*, n°11, novembre 2013, p. 69-104.

Shiloah, Amnon, *La musique dans le monde de l'islam*, Fayard, 2002.

——, *al-Ḥasan ibn Aḥmad ibn ʿAlī, La perfection des connaissances musicales*, Geuthner, Paris, 1972.

Smoor, Pieter (Universiteit van Amsterdam), *Al-Farazdaq's reception by contemporaries and later generations, Journal of Arabic Literature*, janvier 1989, p. 115-127.

Tillier, Mathieu, *L'invention du cadi : La justice des musulmans, des juifs et des chrétiens aux premiers siècles de l'islam*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2017.

—— , « Qadis and Their Social Networks : Defining the Judge's Neutrality in Abbasid Iraq », dans *Journal of Abbasid Studies*, 4, 2017, p. 123-141.

—— , « Prison et autorités urbaines sous les Abbassides », dans *Arabica*, 55, 2008, p. 387-408.

—— , « L'exemplarité chez al-Tanūḫī : Les cadis dans le *Nišwār al-Muḥāḍara* », dans *Arabica*, 54, 2007, p. 1-24.

Toelle, Heidi (trad.), *Les Suspendues (al-Muʿallaqât)*, Flammarion, GF, Paris, 2009.

Van Gelder, Geert Jan, *The Bad and the Ugly : Attitudes towards Invective Poetry (hijā') in Classical Arabic Literature*, Brill, Leiden, 1988.

—— , « Genres in Collision : Nasīb and Hijā' », dans : *Journal of Arabic Literature* 21/1 (1990), p. 14-25.

Yūsuf, Ḫālid, *Al-Hiǧā' ʿinda Ǧarīr wa-l-Farazdaq*, Mu'assasat al-Raḥāb al-ḥadīṯa, Beyrouth, 2010.

Zakharia Katia et **Toelle** Heidi, *À la découverte de la littérature arabe, du VIe siècle à nos jours*, Flammarion, Champs Essais, Paris, 2009.

Zakharia, Katia, « Figures d'al-Ḥasan Ibn Hāni', dit Abū Nuwās, dans le *Kitāb Aḫbār Abī Nuwās* d'Ibn Manẓūr », dans *Bulletin d'études orientales* (2008/2009), tome LVIII, IFPO, Damas, 2009.

—— , « Imru' l-Qays, "porte-étendard des poètes vers le Feu", dans le *Livre de la poésie et des poètes* d'Ibn Qutayba », dans *Arabica*, 56, 2009, p. 192-234.

—— , « Les amours de Yazīd II b. ʿAbd al-Malik et de Ḥabāba : Roman courtois, fait divers omeyyade et propagande abbasside », dans *Arabica*, 58, 2011, p. 300-335.

Zuhayrī (al-), Maḥmūd Ġannāwī, *Naqā'iḍ Jarīr wa-l-Farazdaq : Dirāsa adabiyya tāriḫiyya*, Maktabat Dār al-Maʿrifa, Bagdad, 1954.

Travaux et ouvrages modernes 2/2 :
Ouvrages généraux

Aristote, *Rhétorique*, trad. Pierre Chiron, Flammarion, GF, Paris, 2007.

——, *Éthique à Nicomaque*, trad. Richard Bodéüs, Flammarion, GF, Paris, 2004.

——, *Éthique de Nicomaque*, trad. Jean Voilquin, Garnier-Flammarion, Paris, 1965.

——, *Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Éditions du Seuil, Poétique, Paris, 2011.

Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Tel, Paris, 1970.

Barthes, Roland, *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Points, Paris, 1964.

——, *L'aventure sémiologique*, Éditions du Seuil, Points, Paris, 1985.

Bataille, George, *La littérature et le mal*, Gallimard, Paris, 1957.

Besançon, Alain, *L'image interdite*, Gallimard, Folio essais, Paris, 1994.

Blanchot, Maurice, *Faux pas*, Gallimard, NRF, Paris, 1943.

——, *La part du feu*, Gallimard, NRF, Paris, 1949.

——, *L'espace littéraire*, Gallimard, Folio essais, Paris, 1955.

——, *Le livre à venir*, Gallimard, Folio essais, Paris, 1959.

——, *L'entretien infini*, Gallimard, NRF, Paris,1969.

——, *Une voix venue d'ailleurs*, Gallimard, Folio essais, Paris, 2002.

——, *La communauté inavouable*, Éditions de Minuit, Paris, 1984.

Caillois, Roger, *Les jeux et les hommes*, Gallimard, Folio essais, Paris, 1967.

——, *Babel*, Gallimard, Folio essais, Paris, 1946-1978.

Cavallo, Guglielmo, et **Chartier**, Roger (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Éditions du Seuil, Points, Paris, 1997-2001.

Cohn, Dorrit, *La transparence intérieure : Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. Alain Bony, Éditions du Seuil, Poétique, Paris, 1981.

Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Éditions de Minuit, Critique, Paris, 1967.

——, *Marges de la philosophie*, Éditions de Minuit, Critique, Paris, 1972.

——, *« La pharmacie de Platon »*, dans *La dissémination*, Éditions du Seuil, Points, Paris, 1972, p.77-213.

——, *Séminaire : La bête et le souverain. Volume I (2001-2002)*, Galilée, Paris, 2008.

——, *Séminaire : La bête et le souverain. Volume II (2002-2003)*, Galilée, Paris, 2010.

Détienne, Marcel, *L'invention de la mythologie*, Gallimard, Tel, Paris, 1981.

Ducrot Oswald et **Schaeffer** Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éditions du Seuil, Points, Paris, 1995.

Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, Flammarion, Champs classiques, Paris, 1977.

Fraisse Emmanuel et **Mouralis** Bernard (dir.), *Questions générales de littérature*, Éditions du Seuil, Points, Paris, 2001.

Génetiot, Alain (dir.), *Poésie et éthique XVIe-XXIe s.*, actes du colloque de la Société d'Histoire littéraire de la France, dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, décembre 2019.

Genette, Gérard, *Figures I*, Éditions du Seuil, Points, Paris, 1966.

——, *Figures II*, Éditions du Seuil, Points, Paris, 1979.

——, *Fiction et diction* précédé de *Introduction à l'architexte*, Éditions du Seuil, Points, Paris, 1979-2004.

——, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, Points, 1987.

Grabar, André, *L'iconoclasme byzantin*, Flammarion, Champs arts, Paris, 1984-2011.

Gracq, Julien, *En lisant, en écrivant*, Éditions Corti, 1980.

Huizinga, Johan, *Homo ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, Gallimard, Paris, 1951.

Jakobson, Roman, *Huit questions de poétique*, Éditions du Seuil, Points, Paris, 1977.

——, *Essais de linguistique générale, 1. Les fondations du langage*, trad. Nicolas Ruwet, Les Éditions de Minuit, Reprise, Paris, 1963 / 2003.

Jankélévitch, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Éditions du Seuil, Points, Paris, 1983.

Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain Renault, Flammarion, GF, Paris, 2000.

——, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, trad. Victor Delbos et Alexis Philonenko, Vrin, Bibliothèque des textes philosophiques, Paris, 2008.

Mauss, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, 1950.

Méniel, Bruno (dir.), *Éthique et formes littéraires à la Renaissance*, Actes de la journée d'études de Tours du 19 avril 2002, Champion, Paris, 2006.

Parmentier, Bérangère, *Le siècle des moralistes, de Montaigne à La Bruyère*, Éditions du Seuil, Points, Paris, 2000.

Quignard, Pascal, *La haine de la musique*, Gallimard, Folio, Paris, 1996.

Ricoeur, Paul, *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, Points, Paris, 1975.

Rouget, Gilbert, *La musique et la transe*, Gallimard, Tel, Paris, 1990 (1ère édition : 1980).

Roy-Reverzy Eléonore et **Séginger** Gisèle (dir.), *Éthique et littérature*, Presses universitaires de Strasbourg, 2000.

Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Éditions du Seuil, Poétique, 1999.

——, *L'art de l'âge moderne : L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Gallimard, NRF essais, Paris, 1992.

——, *L'expérience esthétique*, Gallimard, NRF essais, Paris, 2015.

Searl, John, « Le statut logique de la fiction », dans *Sens et expression*, trad. Joëlle Proust, Paris, Les éditions de Minuit, 1982.

Stanguennec, André, *La morale des lettres*, Vrin, Paris, 2005.

Starobinski, Jean, *Les enchanteresses*, précédé de *La séduction des origines*, Éditions du Seuil, Points, Paris, 2005.

——, *Le remède dans le mal : Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Gallimard, Paris, 1989.

——, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Flammarion, Paris, 1970.

——, *L'œil vivant*, Gallimard, Tel, Paris, 1999 (1ère édition : 1961).

Todorov, Tzvetan, *Théories du symbole*, Éditions du Seuil, Points, Paris, 1977.

——, *La notion de littérature et autres essais*, Éditions du Seuil, Points, Paris, 1987.

Valéry, Paul, *Variétés I et II*, Gallimard, Folio essais, Paris, 1924-1930.

——, *Variétés III, IV et V*, Gallimard, Folio essais, Paris, 1936-1944.

——, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Gallimard, Folio essais, Paris, 1957.

Van Gennep, Arnold, *Les rites de passage*, Picard, Paris, 2016 (1ère éd., Noury, 1909).

Vernant, Jean-Pierre, *L'individu, la mort, l'amour*, Gallimard, Folio histoire, Paris, 1989.

——, *Mythe et société en Grèce ancienne*, La Découverte, Paris, 2004.

Zink, Michel, « Le poète et le prophète », dans *Littératures de la France médiévale*, Collège de France, Paris, 1999.

——, *Les troubadours, une histoire poétique*, Perrin, Tempus, Paris, 2017.

——, *Le Moyen-Âge et ses chansons, ou un passé en trompe-l'œil*, [leçon inaugurale au Collège de France], Éditions de Fallois, Paris, 1996.

Zumthor, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Éditions du Seuil, Points, 2000.

——, *Langue, texte, énigme*, Éditions du Seuil, Poétique, Paris, 1975.

Dictionnaires et grammaires

Bustānī (al-), Buṭrus, *Muḥīṭ al-Muḥīṭ*, Maktabat Lubnān, Beyrouth, 1987.

[Collectif], *Al-Munǧid fī l-luġa wa-l-aʿlām : ṭabʿa ǧadīda munaqqaḥa*, Dār al-Mašriq, Beyrouth, 1973.

Grévisse, Maurice, et **Goosse**, André, *Le bon usage*, De Boeck-Duculot, Paris, 2007 (14e édition).

Ibn Fāris, *Maqāyīs al-luġa*, Dār al-Fikr, 1979.

Ibn Manẓūr, *Lisān al-ʿArab*, Dār Ṣādir, Beyrouth, 2011.

Kazimirski, Albin de Biberstein, *Dictionnaire arabe - français*, Maisonneuve & Cie, Paris, 1860.

Ressources en ligne

Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL) : https://www.cnrtl.fr/portail/

Encyclopédie de l'Islam (1ère, 2ème et 3ème éditions) : https://referenceworks-brillonline-com.prext.num.bulac.fr/browse/encyclopedie-de-l-islam

Lanes Lexicon : http://lexicon.quranic-research.net/index.html

Littré (le) : https://www.littre.org/

Warrāq (al-) : http://www.alwaraq.net/Core/index.jsp?option=1

Table des matières

Remerciements 5

Sommaire 7

Translittération et abréviations 9

INTRODUCTION 13

Éthique et poésie dans le *Kitāb al-Aġānī* 21

Éthique et poésie : aspects de la question 28

État de la recherche 38

Méthodologie et Plan de la thèse 42

PREMIERE PARTIE : LA SOCIETE DES POETES 43

I. Les notices d'Abū Qaṭīfa et Maʿbad 47

1. La première chanson : thèmes et problèmes 50

2. La fonction paratextuelle de la première notice : réflexivité et enseignement par l'exemple. 55

3. Se prémunir de l'abaissement : motif directeur et commentaire auctorial 76

Conclusion 88

II. Voyageuse sans bagage 91

1. Tous poètes ? 98

2. En disant en écrivant : la poésie comme pouvoir de consignation 114

3. L'anti-livre dans le livre 122

Conclusion : La couture apparente 128

III. *Šukr al-kāfir* : la notice de Ḥassān et Ǧabala ibn al-Ayham 137

1. Une relecture apologétique du passé : la mise en scène de la rupture Ǧāhiliyya / Islām. 141

2. *Šukr al-kāfir* : la vertu avant la morale 157

DEUXIEME PARTIE : ENTENDRE ET OBEIR 171

I. *Taḥsīn al-šiʿr* : la défense du chant (*ġinā'*) dans le *Kitāb al-Aġānī* 175

1. Le chant comme supplément (*tābiʿ*) au poème 180

2. L'irrésistibilité du chant, ou le remède dans le mal 193

II. Isḥāq al-Mawṣilī et la haine du chant 215

1. Le nom de chanteur 216

2. Les oreilles d'Isḥāq 225

3. Le chanteur et le muezzin 236

TROISIEME PARTIE : LE PARTI PRIS DE LA POESIE 241

I. Le lieu de l'abus : poésie et *taḫyīl* chez ʿAbd al-Qāhir al-Ǧurǧānī 245

Le cadre éthico-rhétorique de la question 249
Le *taḫyīl* : lieu de l'abus 256
II. Une sentence aveugle 273
1. Description de la *munāfara* 274
2. Poésie et arbitraire (*ẓulm*) 286
Conclusion 297
III. L'amour, entre fiction et transgression 299
1. Les poètes « chastes » : l'incroyable amour 307
2. ʿUmar ibn Abī Rabīʿa : la rencontre inaccomplie 322
IV. Mauvaises langues : la menace du *hiǧā'* dans la littérature arabe médiévale 341
Les limites incertaines du *hiǧā'* : « le moins poétique des genres poétiques » 345
1. Entendre la menace du *hiǧā'* 348
2. Le don menacé 353
3. La langue nuisible du poète 364
Conclusion 373
Bibliographie 387
Table des matières 405

Loïc BERTRAND

LA SOCIÉTÉ DES POÈTES : ÉTHIQUE ET POÉSIE DANS LE *LIVRE DES CHANSONS*

Résumé

Ce travail porte sur les rapports entre éthique et poésie dans le *Livre des chansons* d'Abū l-Faraǧ al-Iṣfahānī (m. vers 360/970). Il s'agit d'une étude thématique des conflits éthico-rhétoriques liés aux statuts du poète et de la poésie, faisant l'hypothèse qu'il est possible, à partir d'eux, d'éclairer le statut de l'ouvrage d'al-Iṣfahānī dans la littérature d'*adab*.

La première partie porte sur le problème de l'unité thématique de l'œuvre. À partir de l'identification et de l'analyse de thèmes dont l'importance a pu rester jusqu'ici inaperçue, elle postule que l'on peut parler d'un univers propre du *Kitāb al-Aġānī*, qui serait un monde de l'œuvre autant que l'œuvre d'un monde.

La deuxième partie s'intéresse à la stratégie de l'auteur dans sa défense du chant, et en particulier aux conséquences thématiques du chant conçu comme le supplément (*tābiʿ*) du poème. Elle montre que l'auteur s'inscrit dans une tradition tendant à justifier la musique par cela même qui la rend condamnable aux yeux de ses contempteurs, à savoir le pouvoir de subjuguer l'auditeur (*fitnat al-ġinā'*).

La troisième partie porte sur diverses représentations de la poésie comme poésie de parti pris, c'est-à-dire vouée à la force affirmative plutôt qu'à la représentation. À partir de l'hypothèse que la poésie serait ce discours, dans la culture arabe médiévale, ayant pour tâche de rendre possible des affirmations inaffirmables, l'analyse en suit les manifestations à travers la figure du poète comme arbitre injuste, du poète amoureux et de son inaffirmable amour, et enfin du recours à la menace du *hiǧā'*.

Poésie arabe classique – *Kitāb al-Aġānī* – Abū l-Faraǧ al-Iṣfahānī – éthique – rhétorique – *hiǧā'* – *madḥ* – *aġrāḍ* – *ġinā'* – Isḥāq al-Maṣwilī

Résumé en anglais

This work focuses on the relationship between ethics and poetry in the *Book of Songs* by Abū l-Faraǧ al-Iṣfahānī (d. c. 360/970). This is a thematic study of the ethical-rhetorical conflicts related to the status of the poet and poetry, hypothesising that it is possible, based on them, to shed light on the status of al-Iṣfahānī's work in adab literature. The first part deals with the problem of the thematic unity of the work. Based on the identification and analysis of themes whose importance may have remained unnoticed until now, it postulates that one can speak of a universe of its own in the *Kitāb al-Aġānī*, which would be a world of the work as much as the work of a world. The second part focuses on the author's strategy in his defence of music (*ġinā'*), and in particular on the thematic consequences of music conceived as the supplement (*tābiʿ*) of the poem. It shows that the author is part of a tradition tending to justify music by the very thing that makes it condemnable in the eyes of its contemptuous, namely the power to subjugate the listener (*fitnat al-ġinā'*). The third part deals with various representations of poetry as poetry of bias, i.e. dedicated to affirmative force rather than representation. Starting from the hypothesis that poetry would be that discourse, in medieval Arabic culture, whose task is to make possible unaffirmable affirmations, the analysis follows its manifestations through the figure of the poet as unjust arbiter, the poet in love and his unaffirmable love, and finally the recourse to the threat of *hiǧā'*.

Classical Arabic poetry – *Kitāb al-Aġānī* – Abū l-Faraǧ al-Iṣfahānī – ethics – rhetoric – *hiǧā'* – *madḥ* – *šiʿr* – *ġinā'* – Isḥāq al-Maṣwilī