



HAL
open science

Technique du langage poétique et symbolisme chez Al-Jawâhirî

Hadir Khithir

► **To cite this version:**

Hadir Khithir. Technique du langage poétique et symbolisme chez Al-Jawâhirî. Littératures. Université de Lyon, 2016. Français. NNT : 2016LYSE2103 . tel-04678398

HAL Id: tel-04678398

<https://theses.hal.science/tel-04678398v1>

Submitted on 27 Aug 2024

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.



UNIVERSITÉ
LUMIÈRE
LYON 2

N° d'ordre NNT : 2016LYSE2103

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

Opérée au sein de

L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

École Doctorale : ED 484

Lettres, Langues, Linguistique et Arts

Discipline : Langues, Littératures et civilisations arabes

Soutenue publiquement le 23 septembre 2016, par :

Hadir KHITHIR

Techniques du langage poétique et symbolisme chez Al-Jawâhirî

Devant le jury composé de :

Khadim Jihad HASSAN, Professeur des universités, Institut National des Langues et Civilisations Orientales,
Président

Eyad Abd Al-Majid ALABDALLAH, Professeur d'université, Al-'Ayn University, Rapporteur

Marie-Thérèse MAURER, Maître de conférences, Université Lumière Lyon 2, Examineur

Nehmetallah ABIRACHED, Professeur des universités, Université de Strasbourg, Examineur

Bruno PAOLI, Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2, Examineur

Floréal SANAGUSTIN, Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2, Directeur de thèse

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

UNIVERSITE LUMIERE LYON 2
Ecole doctorale des Sciences Humaines

Faculté des langues

***TECHNIQUES DU LANGAGE POÉTIQUE
ET SYMBOLISME CHEZ AL- JAWÂHIRÎ***

Thèse pour le grade de Docteur de l'Université Lumière Lyon 2

Discipline : Linguistique, littérature et civilisation arabes

Présentée par : Hadir Hassan KHITHIR

SOUS LA DIRECTION DU PROFESSEUR

FLORÉAL SANAGUSTIN

Septembre 2016

Devant un jury composé de :

M. Nimetallah ABIRACHED, professeur à l'Université de Strasbourg

M. Ayad Abdulmajeed AL-ABDULLAH, professeur à al-'Ayn University, Émirats Arabes Unis.

M. Kadhim Jihad HASSAN, professeur à l'institut National des Langues et des Civilisations Orientales, Paris.

Mme Marie-Thérèse MAURER, MCF, Université Lumière-Lyon 2

M. Bruno PAOLI, professeur à l'Université Lumière-Lyon 2.

M. Floréal SANAGUSTIN, professeur à l'Université Lumière-Lyon 2, directeur.

Volume 1

SOMMAIRE

Sommaire	1
Introduction	5
Avant – Propos	14
Nom et prénom	16
Sa biographie	19
Sa personnalité et son épanouissement	23
Les pseudonymes d'al-Jawâhirî	30
Ses œuvres	39
Première partie (la poésie musique)	42
Premier Chapitre (la mesure)	43
La mesure	45
Deuxième chapitre (la rime)	68
Al-Raway	76
Al-mağrâ	80
Troisième chapitre (le rythme)	84
Le panachage des mètres	86
La ligne poétique	89
Le partage des pieds du vers poétique entre les interlocuteurs	90
Augmentation du nombre des scansion du vers poétique	91
La répétition	92
Deuxième partie (Symbolisme et technique de la langue poétique)	105

Quatrième chapitre (le symbolisme de la langue poétique)	106
La langue poétique	109
La diversité terminologique	124
L'apparition du rôle signifiant des mots	127
Cinquième chapitre (La structure poétique)	141
L'unité organique	144
L'imagination et le sentiment	164
Troisième parti (le symbolisme de l'image poétique)	179
Sixième chapitre (L'essence de l'image poétique et	
Sa fonction technique	180
L'essence de l'image et sa fonction	182
L'importance de l'image et son rôle symbolique dans la poésie	188
Le sujet artistique de l'image chez al-Jawâhirî	193
La vie humaine	196
Le niveau corporel	197
Le niveau psychologique	199
La vie quotidienne	201
La nature	206
Les animaux	212
Septième chapitre (La structure détaillée de	
l'image artistique chez Al-Jawâhirî)	218
La forme psychique	219
Les images sensorielles	220
L'image réelle	222
L'image auditive	224

L'image visuelle	226
L'image sensorielle	228
L'image gustative	229
L'image sensitive (du toucher)	231
La forme artistique	231
L'image toute prête	232
L'image créée (inventée)	234
L'image réaliste	234
L'image imaginaire	235
L'image répétitive	236
L'image fugace	238
L'image lente	239
L'image condensée	240
L'image superficielle	241
Les images profondes	242
L'image dominante	243
Quatrième partie (Le symbolisme dans la poésie AL- JAWÂHIRÎ)	246
Huitième chapitre (la symbolique de la femme \ mère)	247
Le symbolisme	248
Le symbolisme dans la poésie arabe	259
Le symbolique de la femme dans la poésie d'Al-Jawâhirî	263
La symbolique de la femme \ mère	269
Neuvième chapitre (La symbolique de la femme / bien-aimée)	278
Dixième chapitre (La symbolique de la femme / la ville)	318
Conclusion	342

Bibliographie 352

INTRODUCTION

Les études critiques littéraires insistent sur le fait que la langue poétique joue un rôle prépondérant dans la construction du poème et ce qu'il englobe comme sens et symboles. La langue poétique a, en effet, une particularité inspiratrice à travers laquelle elle exprime l'objectif axial du discours poétique. Elle est l'épicentre du rayonnement de la créativité et le liant entre les constituants subjectifs et objectifs du poète. Elle est la traduction fidèle des conceptions, des sensations et des inquiétudes de l'auteur. C'est ainsi que s'opère la consonance entre la langue et le processus poétique pour créer une cohésion organique basée sur un interactionnisme symbolique. Celui-ci aide, de son côté à définir les manifestations de la fonction poétique à travers «le rythme, la manipulation phonétique et l'image ».

Cependant, avec l'émergence de la modernité ou la conception moderne de la critique, cette langue acquiert de nouvelles notions et méthodes fondées sur le sens, la construction imagée de même que sur la saturation musicale du texte. C'est pourquoi nous relevons de nombreux textes débordant de dépaysement, de nostalgie. Nous relevons, aussi, d'autres textes reflétant un état de tension et d'inquiétude au niveau du sens ou une langue qui ne peut exister que par les glissements de sens, le récit, le discours ou la narration poétique. C'est là où réside le rôle du poète dans la mise en avant de cette langue en faisant appel à sa capacité et à sa force créatives qu'il met au service de son texte afin de parvenir à la transmission la plus juste du sens.

Le chercheur que je suis tentera de suivre à la trace l'expérience poétique de l'auteur qui a perduré plus de huit décades de prises de position. Le lecteur de son recueil se retrouve en face de l'histoire ancienne de l'Iraq, du monde arabe voire du

monde entier. Il a composé des poèmes et strophes pour exprimer ses tiraillements et ses idées. Les thèmes qu'il aborda se subdivisent entre une poésie strictement personnelle dans laquelle il relate ses sentiments et sa nostalgie pour son pays de même que les souffrances et privations qu'il assumait durant son exil et une poésie où il traite pêle-mêle d'érotisme, de panégyrie, de description, d'épigramme, de causticité ... Le tout a été traité dans un style, une musicalité et un imaginaire féconds et qui nous rappelle la période florissante de la poésie arabe. Ces poèmes se présentent, donc, truffés de créativité esthétiques. Il a fait appel à l'habillage le plus étincelant, la langue la plus éloquente et les sens les plus nets de la poésie des poètes éminents (*šū'arâ' al-Fuḥûl*), le plus célèbre des poètes de l'époque de Muhammad Mahdi Al-Jawâhirî.

C'est pour ces raisons, et beaucoup d'autres, que cette étude propose de jeter la lumière sur les composantes esthétiques et créatives de sa poésie. Il n'est point étonnant si nous affirmons que ce personnage se distingue par plusieurs figures de style et d'esthétisme. Ceci constitue, par ailleurs, un des points axiaux que traitera cette recherche.

Ce que nous ambitionnons par l'expression « techniques du langage poétique » c'est la façon ou le moyen qui nous aide à comprendre l'utilisation du texte et les mécanismes utilisés par le créateur pour forger son texte. En d'autres termes, nous voulons traiter trois axes principaux à savoir :

1 – Montrer comment le poète a utilisé les questions personnelles ou générales et qui touchent au cinq sens et où la langue joue un rôle prépondérant.

2 – Découvrir la forme esthétique par le biais de laquelle le poète a composé ses textes et exprimé les thèmes du premier axe. On fait allusion, ici, au cadre général et à l'image artistique.

3 – Cerner la position du poète au sujet des questions qu'il avait affrontées et sa vision envers sa propre personne et envers autrui à travers l'exposition de son expérience personnelle et esthétique. Ceci se réalise en relation avec les deux

premiers axes.

La nature de la recherche et la méthode choisie nous a amène à adopter un plan composé de rois parties et dix chapitres auxquels nous avons, naturellement adjoint une introduction et une conclusion.

L'introduction :

Nous y avons abordé la méthodologie et la problématique de ce travail.

L'avant- Propos :

Nous l'avons consacré à la biographie du poète et ce pour diverses raisons dont principalement le fait que des sources ont passé sous silence de nombreux détails de la vie de cet éminent personnage. En effet, étudier le travail d'un homme de lettres ne peut se faire sans la prise en compte de sa biographie et du climat politique qui régnait à son époque. Il est, donc, indispensable de mettre en exergue les plus importants faits de son parcours de vie car ils éclairent, à l'évidence, de nombreuses facettes de son cheminement littéraire.

Les parties de notre travail se présentent de la façon suivante :

La première partie concerne « la musicalité du texte ». Elle propose un travail analytique de la musique poétique de l'auteur. Elle englobe trois chapitres dans lesquels nous avons traité trois questions personnelles : la mesure, la rime et le rythme. Nous avons été amenés à observer, avec minutie, ses principales œuvres réunies dans son recueil, ce qui a débouché sur l'établissement de nombreuses inductions, figures graphiques et tableaux pour illustrer tout cela. Nous avons démontré pourquoi le poète faisait appel à un mètre prosodique au dépens d'autres et quelles sont les raisons et influences psychologiques que lui dictaient ces choix. Nous avons traité, aussi, les rimes les plus usitées par le poète en essayant de comprendre si ceci reflète un penchant humain ou personnel du poète. Toutes ces interrogations et autres constituent la trame fondamentale de la première partie.

Quant à la musicalité, elle renvoie aux moyens qui ont permis au poète de forger ses compositions poétiques en recourant à la technique de mixage entre les mètres prosodiques, les lignes poétiques et la répétition continue qui insuffle au texte un agréable rythme mélodieux. Cette dimension conforte l'unité et l'homogénéité du texte et contribue à la mise en évidence de l'objectif escompté.

La seconde partie porte le titre « techniques de la langue poétique ». Cette question s'appuie sur plusieurs fondements et éléments divers qui permettent de démontrer la façon d'utiliser la langue par le poète et sa capacité à la modeler harmonieusement avec les autres éléments du texte. Cette partie se décompose en deux chapitres.

Quatrième chapitre : il traite de « la langue poétique », nous avons voulu démontrer que la valeur de la poésie réside dans la maîtrise des mots. Ainsi, nous constatons qu'*Al-Jawâhirî* utilise des mots qui ont de l'effet sur l'auditeur. Il maîtrise un lexique conséquent, la matière essentielle pour toute créativité sémantique. La langue d'*Al-Jawâhirî* n'est pas uniquement une expression phonétique, mais des entités d'importance singulière. On retrouve chez lui une diversité linguistique qualitative et quantitative ce qui témoigne de la richesse de son dictionnaire. Ceci exprime, en même temps, l'ingéniosité du créateur lors de la composition de ces textes. En outre, les mots ont une relation sémantique entre les unités qui les relient ce qui intensifie leur rôle sémantique.

Cinquième chapitre: il est consacré à « la structure poétique », il aborde ce fondement essentiel sur lequel s'appuie la créativité de l'auteur à travers l'utilisation de la technique de l'unité organique du poème. Nous avons démontré les aspects de cette créativité en analysant deux de ses élégies représentatives. Nous avons tenu, dans le même chapitre à mettre en lumière le rôle de l'imaginaire et du sentiment dans sa poésie. Ceux-ci constituent, en effet, deux éléments importants par leur influence évidente sur la création de l'œuvre et la formation de l'image. Ils contribuent, également, à la consolidation de l'unité organique du

poème.

La troisième partie porte le titre (la symbolique de l'image poétique). Nous y avons abordé la question de l'image dans la poésie d'al-*Jawâhirî* et l'avons divisée en deux chapitres.

Sixième chapitre : il est consacré à la notion d'image et à sa fonction sans omettre la définition lexicologique de ce mot et son importance en poésie. Le même chapitre traite de l'image artistique chez al-*Jawâhirî* qui propose des images de la vie humaine au quotidien, de la nature et du monde animal. Cependant, l'image et ce qu'elle représente ne sont que le résultat des influences sociales et environnementales du poète.

Septième chapitre : il est consacré à deux points essentiels : la forme psychologique et la forme artistique desquelles émanent de nombreuses images.

La quatrième partie s'intitule (la symbolique dans la poésie d'al-*Jawâhirî*).

Nous y avons démontré que le symbole joue un rôle prépondérant dans la formation du texte et ouvre un champ vaste à l'interprétation compte-tenu du fait qu'il est basé sur une langue indirecte enrobée d'un voile de confusion relative. C'est là où réside le plaisir du lecteur qui se retrouve contraint à relire le texte à maintes reprises dans l'espoir de décrypter le sens exact caché. La poésie la plus aboutie est celle dont la signification est latente, voire confuse. L'importance du symbole dans le texte poétique nous a incité à évoquer les origines de cet art et son apparition comme école étrange avant de s'intéresser à son impact et son développement dans les études orientales.

Notre propos, dans cette partie, tend à démontrer que le symbole a occupé une place vaste dans la poésie d'al-*Jawâhirî* et que la femme est devenue le symbole par excellence dans son recueil.

Nous avons décelé trois articulations symboliques majeures dans la poésie d'al-

Jawâhirî d'où la subdivision de cette partie en trois chapitres :

Huitième chapitre : il traite (la symbolique de la femme/mère). Nous y avons élucidé le degré d'influence du poète par cette symbolique. Aussi, il lui a donné des dimensions sacrées et mythiques. La symbolique de la femme est pour lui un angle de vue pour exprimer sa vision sur l'humanité et traduire ses pensées au lecteur.

Neuvième chapitre : dans ce chapitre nous abordons (la symbolique de la femme/bien-aimée). La femme convoitée représentait des étapes essentielles de sa vie. Elle est le désir et la nostalgie. Elle est un trait saillant dans ses textes et une source féconde d'images poétiques. Nous avons, également, traité dans ce chapitre l'innovation qu'apporta al-Jawâhirî au poème dont la femme est le thème axial.

Dixième chapitre : il se rapporte à (la symbolique de la femme/ville). Le lieu en tant que symbole est un élément important dans la formation poétique de notre auteur. Il invite à des comparaisons féminines qui aiguisent la créativité du poète et lui inspirent des sens et des images en adéquation avec le but escompté par le texte. Notre étude des poèmes d'al-Jawâhirî nous a permis de découvrir qu'il courtisa deux corps (la femme/la ville) s'imbriquant l'un dans l'autre. Cette utilisation symbolique se manifeste dans l'image d'un amoureux épris d'une bien-aimée comme Bagdad, Beyrouth, Paris... Le lecteur de ces textes ne retrouve qu'une image qui correspond parfaitement à la symbolique de la femme.

Je ne souhaite pas m'attarder sur les difficultés inhérentes à toute recherche car il s'agit d'un refrain incessamment répété. Au contraire, je tiens à dire qu'en tant que phénomène littéraire distinct et poète imminent ayant vécu à une période agitée de l'histoire de l'Iraq, des pays arabes voire du monde en général (les deux grandes guerres et leurs effets consécutifs par exemple), al-Jawâhirî mérite amplement un travail universitaire. Nous cultivons l'espoir d'avoir réussi à jeter la lumière sur des aspects inconnus de ce personnage et proposer une image fidèle sur sa vie, son œuvre, sa langue et son art poétique.

AVANT - PROPOS

Al-Jawâhirî compte parmi les sommités littéraires du XX^{ème} siècle. Il a vécu entre les Deux Guerres Mondiales, autrement dit à une époque charnière durant laquelle le monde arabe était tiraillé entre un présent douloureux et un passé glorieux bien lointain et, aussi, entre les appels des réformistes et ceux des modernistes.

Il est admis que l'homme de lettres est le produit de son environnement et de sa société. Par conséquent, on ne peut parler d'Al-Jawâhirî sans le replacer dans son contexte temporel et social ce qui exige une étude méticuleuse des principales facettes de sa personnalité. Il est utile d'aborder, également, les idées politiques et les croyances répandues à son époque pour savoir si oui ou non elles ont constitué une source d'inspiration pour lui. On doit s'intéresser, enfin, aux références et influences culturelles et intellectuelles et sa position à l'égard des diverses questions relatives à sa société et à son époque. En un mot, toute étude académique sur l'œuvre d'un homme de lettres ne peut se faire sans une prise en considération de son parcours de vie et du climat politique dans lequel il a vécu.

L'étude d'al-Jawâhirî n'est pas pour autant une opération aisée. Il a vécu dans un siècle débordant d'événements, de luttes et de mutations dont il était soit un simple observateur soit un acteur engagé en se présentant comme le porte-parole du peuple.

Nom et prénom :

Ce poète est Muḥammad Maḥdî b. Abd al-Ḥusayn b. Al-Šayḥ 'Abd Al-'Alî b. al-Šayḥ Muḥammad Ḥassan. Il a hérité du patronyme « al-Jawâhirî » de son grand-père Muḥammad Ḥassan, un des plus érudits en jurisprudence à son époque. Il fut célèbre par son ouvrage « *Jawâhir al-kalâm fî šarâ'i' al-islâm* » (Les joyaux de la

théologie sur les lois de l'islam), une des sources fondamentales pour les étudiants en sciences islamiques et une des références en jurisprudence pour les questions d'*al-qâdâ'* (la justice) et le droit de la famille à l'époque royale en Iraq.

Il descend, donc, d'une noble famille arabe connue sous le patronyme « *'âl al-jawâhir* » par référence au *Šayḥ* auteur du livre « *al-jawâhir* ». Avec le temps, le complément se mua en nom suite à l'ajout de la lettre (ي) à la fin.

Date et lieu de naissance :

Muḥammad Mahdî al-Jawâhirî a vu le jour dans la ville d'al-Najaf mais l'exil et la migration permanente furent sa patrie depuis son jeune âge. Il naquit en l'an 1898 même si des sources parlent de 1900. Toutefois, quelques-uns de ses contemporains indiquent qu'il est bien né quelques années avant la dernière date. Al-Duġaylî, beau-frère et ami du poète, écrivit à ce sujet : « *Muḥammad Mahdî al-Jawâhirî est né le 18 rabî' premier 1318 de l'hégire ce qui correspond à l'an 1900 de l'ère chrétienne...* ».

Il est admis qu'al-Jawâhirî était souvent évasif sur sa date de naissance incité à cela par son dynamisme et sa passion perpétuelle pour la vie. Ceci étant, il n'a pas omis de préciser son âge lorsqu'il écrit tel vers ou tel poème. Les exemples se multiplient dans ces divers recueils poétiques.

A l'âge de vingt ans, il écrivit dans son poème intitulé « *jarribînî* » (essaye-moi)

أنجديني : في عالم تنهش الذنباؤ
لحمي فيه ولا تُسلميني
وأنا ابنُ العشرين مَنْ مرجعُ لي
إن تقصّت لذاذة العشرين

Parmi les observations qu'on peut émettre au sujet de ce poème c'est que l'auteur l'a composé avant sa publication le 23 octobre 1929. Son expression « *و أنا ابنُ العشرين* » (le fils de vingt ans) implique qu'il est né en l'an 1909 ce qui contredit de nombreuses assertions et ne trouve pas la moindre confirmation dans les sources. Cependant, nous relevons dans son poème « *أجب أيها القلب* » (Ô cœur ! répond !) une indication nette à son âge alors qu'il avait atteint la quarantaine. Al-Jawâhirî y parle à son âme qu'il qualifie de bouchée pulsative du cœur sous ses côtes fragiles. Il écrivit :

برحبٍ ولا ابعادها بشواسع
ويا مُضغّة القلب الذي لا فضاؤها

حملتُ عدوي من لبانِ المراضع الأربعين كأنني حملتك حتى

La date de composition de ce poème remonte à 1940 comme on peut le lire clairement dans un passage du recueil. Ceci confirme sa naissance en l'an 1900.

Quelques temps après, al-Jawâhirî apporte des réponses à de nombreuses interrogations des historiens et chercheurs sur la date de sa naissance. Il affirme que « *la mémoire m'a ramené, alors que j'ai atteint la quatre-vingt dixième année, à l'époque où j'étais sur le sein de ma mère...* ». Il date ces paroles du 1 octobre 1988 ce qui implique qu'il est né en l'an 1898 si on ôte les 90ans.

C'est ce que confirme, également, le Šayḥ MAḤBŪBA Muḥammad Ja'far auteur du livre « *mâḏī al-Najaf wa hâḏīruha* » où il écrit : « *Mahdi est né la nuit du 17 rabī' 1^{er} de l'an 1317. Ceci est exact et vrai* ». Ces précisions sont confirmées par les repères historiques avancés par al-Jawâhirî.

A notre avis, le poète est né à al-Najaf en l'an 1898 pour mourir à l'âge de 99ans. Autrement dit, il fut le témoin d'un siècle débordant d'événements cruciaux aux niveaux irakien, arabe et mondial comme en témoigne parfaitement son œuvre poétique.

Sa biographie :

Al-Jawâhirî naquit dans une des plus illustres familles d'al-Najaf dans un milieu arabe authentique et conservateur. Sa famille était connue par le savoir et la littérature, en particulier la poésie, ce qui influença profondément sa personnalité et sa production poétique. Il a grandi auprès de ses parents jusqu'à l'adolescence, l'âge où son père a souhaité l'initier à l'héritage religieux de sa famille. Il voulait en faire un *faqīh* (jurisconsulte) alors que l'enfant était passionné par la poésie. Ainsi s'enflamma en lui une vraie lutte interne. L'agacement envahit son comportement et ses prises de position. L'attachement excessif de son père a poussé ce dernier à

être sévère avec lui tout en le protégeant du reste de ses frères. En effet, il a remarqué en lui des potentialités d'intelligence et de perspicacité ce qui l'a encouragé à tenter d'en faire un 'âlim comme lui. Mais, il ignorait qu'il était né pour suivre une autre trajectoire et que cette façon d'éduquer allait créer chez l'enfant un sentiment contradictoire qui influera sur lui toute sa vie. De nombreux spécialistes affirment en effet que la famille est l'espace éducatif vital au sein duquel se forge la personnalité de l'homme et que « *la violence et la contrainte renforcent les effets de dépaysement chez la personne et qui se manifeste par le complexe d'infériorité et ses signes essentiels : frustration, négligence, désobéissance etc....* ».

Ainsi, notre poète a vécu avec le souvenir vivace de sa maison familiale. Il y resta étroitement attaché dans une relation qui a traversé les lieux et le temps. Il a vécu, avec, dans l'imaginaire, tous les recoins de la maison, les rayons du soleil qui y pénétraient, les ombres et même l'odeur de ses briques rouges qu'on arrosait au zénith pour rafraîchir quelque peu la température. Il revivait la cour de la maison où se retrouvaient régulièrement sa mère, sa tante Mas'ûda, de même que sa nourrice noire pour y vaquer aux travaux du quotidien dans une quiétude saisissante.

Ce sentiment est constamment présent dans sa poésie. Il y compare la maison à la patrie en affirmant que l'éloignement de la maison est identique à son long exil loin du pays. Al-Jawâhirî était quelqu'un de spontané depuis son jeune âge. Il répondait naturellement à toute sorte de questions. On l'a interrogé sur ce qu'il consomme régulièrement comme nourriture, il répondit sans gêne « du fromage et des poireaux » alors qu'on a posé la même question à son père auparavant et qu'il a énuméré moult mets ! La misère dans laquelle il a vécu lui a permis de se rappeler le jour où, encore jeune enfant, il souffrait cruellement de la disparité sociale. Il écrivit à ce propos : « *Quand nous étions jeunes, nous avons senti la cruauté des différences entre les classe sociales. Lorsqu'on se réunissait pour manger les dattes véreuses, nous les mangions dans le noir pour ne pas voir les vers qu'elles contiennent* ».

Parmi les souvenirs attachés à l'enfance du poète, on retrouve le jeu de fléchettes. Il

confectionnait, aussi, des avions en papier comme un moyen d'exprimer la frustration, le manque et compenser la privation de liberté. Ceci créa en lui une sorte d'exil qu'on peut constater ici et là dans ses poèmes. Un exil intérieur et aussi de sa propre société. L'assujetti se retourne, dans plusieurs cas, vers la violence et l'animosité. Le Moi supérieur (l'autorité du père) prend, ainsi, la place du Moi opprimé. Ceci concrétise la dialectique de l'oppression et de l'exil. C'est dans ce climat étouffant que le poète a passé son enfance, la période durant laquelle les psychologues stipulent que l'enfant peut exprimer ses désirs et ses besoins tels un majeur « symbolique » en bafouant les règles et en se soulevant contre les traditions et les us répandues de la société.

Al-Jawâhirî était soumis à une éducation et à un enseignement rigoureux durant son enfance. De nombreux professeurs se sont succédés pour lui transmettre le savoir et lui inculquer des choses difficiles à assimiler pour les adultes. Il exploitait, cependant, la moindre occasion pour lire de la poésie en dépit de l'opposition de son père. L'enfant a vécu, donc, dans un climat de peur et de stress, ce qui influença grandement sa vie et sa production poétique. Ceci étant, la rigidité familiale ne l'a pas empêché de devenir un être rêveur et sensible.

Al-Jawâhirî a suivi les enseignements de plusieurs *šuyuh* de la ville d'al-Najaf. Il a appris auprès d'eux les sciences et diverses matières telles la grammaire, la conjugaison, la philologie, la rhétorique, la religion et le patrimoine. Cette méthode d'enseignement ne se limitait pas à al-Najf et l'Iraq seulement, mais se pratiquait quasiment dans tous les pays arabes dans le cadre de ce qu'on appelait les « *katâtîb* » (écoles coraniques). Cependant, nous constatons chez lui une propension à échapper à la censure et à la rigidité éducative. Il n'accordait guère d'importance à toutes les matières. Il en privilégiait des domaines aux dépens d'autres. Naturellement, l'inclination à la poésie l'a envahi depuis son jeune âge, ce qui lui a permis de brûler les étapes comme s'il avait répondu à l'appel du talent.

Al-Jawâhirî fut, depuis son jeune âge, féru de lecture des livres de poésie, de langue et de littérature. Il fut aidé en cela par sa forte capacité d'assimilation et de

mémorisation. Il releva le défi d'apprendre par cœur 450 vers de poésie dans moins de huit heures, ce qu'il lui fit gagner une livre rachadienne en or. Son enfance et son talent naturel l'ont, donc, prédisposé à devenir un grand poète.

La relation d'Al-Jawâhirî avec la patrie, le pouvoir et le peuple ; la toile de fond de sa vie privée et artistique depuis le début de son parcours de poète jusqu'à sa disparition ; se caractérise par un va-et-vient permanent entre le conflit et la quiétude. Il a mené, en effet, une vie en perpétuelle ébullition où se mêlèrent le *fiqh* et la poésie, la poésie et la politique, la politique et la presse, la presse et l'amour, la sédentarisation et le nomadisme, la misère et la prospérité, l'interdit et le licite, le passé et le présent, l'enfance et l'âge viril.

Sa personnalité et son épanouissement :

Les conditions ayant entouré la vie d'al-Jawâhirî ont profondément influé sur sa personnalité et son art. Il a vécu dans une période distinguée par l'intensification du nationalisme en Iraq et dans le monde. Ces conditions ont aidé à la maturité de sa personnalité, au perfectionnement de son talent artistique et à la réalisation d'un des ses objectifs grâce à la poésie engagée politiquement.

Il a vécu alors qu'il était adolescent le soulèvement d'al-Najaf contre l'invasion étrangère. Il fut contemporain de la révolte d'*al-'ishrîn* qui stimula l'éclosion de son talent artistique.

Sa personnalité était bien formée au décès de son père. Cet événement fut l'occasion de se libérer de l'emprise de son père et de jeter la robe du *faqih* pour embrasser la vie à bras ouverts. Il délaissa définitivement les cercles des prêcheurs et de l'instruction religieuse pour s'ouvrir à la formation et la littérature. Il inaugura une nouvelle trajectoire depuis que ses poèmes ont commencé à être cités dans les cercles littéraires. Toutefois, ses contemporains y voyaient une menace dangereuse pour leur gloire. Ainsi, ils n'hésitèrent pas à lui créer de nombreux soucis, ce qui

provoqua en lui des chocs violents et de vives réactions. Ceci influença profondément sa vie, de même que sa production poétique. Parmi ces événements essentiels, on peut citer l'ajournement de sa nomination comme enseignant suite à sa vive protestation contre les conditions requises à cet effet. Cet événement provoqua un énorme vacarme qui eut un grand retentissement dans la presse iraquienne et dans tous les milieux sociaux. Pour mettre fin à l'agitation, le roi Faysal 1^{er} désigna al-Jawâhirî fonctionnaire au service du protocole du palais royal.

Durant son séjour à la cour royale, il fit la connaissance de personnages illustres dont quelques uns ont joué des rôles décisifs dans la vie politique. On pense à *Nurî al-Sa'îd*, à *Ja'far al-'Askarî*, à *'Abd al-Muhsin al-Sa'dûn* et autres.

Sur le plan social, al-Jawâhirî fut frappé par les manifestations de luxe et d'opulence des classes dirigeantes, alors que le peuple baignait dans l'indigence et la famine. Il écrivit, à ce propos, des poèmes engagés dans lesquelles il critiqua les traditions répandues.

Il critiqua violemment les prédicateurs religieux et les réactionnaires, ce qui suscita leur colère. « *C'est moi qui ai critiqué les ulémas sous ta protection à tel point qu'un d'entre eux à tenté de me nuire physiquement. J'ai senti alors les chaînes de la fonction paralyser mes capacités alors que la flamme de la poésie consumait mon intérieur et faisait sonner ses cloches ce qui m'a rendu vigilant avec et contre ma propre personne* ».

Nous constatons que, durant cette période, al-Jawâhirî composa des poèmes violents dans lesquels il décrivit sa propension à la rébellion. Nous pouvons citer « *Ayyuhâ al-Mutamarridûn* » (Ô vous les insurgés), « *Ihtijâju al-Wiğdân* » (la protestation du subconscient), « *al-Naz'a* » (la propension), « *Fî sabîli al-Jamâhîr* » (pour la cause des foules), « *al-Dam yatakallam* » (le sang parle), etc....

La nature rebelle d'al-Jawâhirî et son attachement à la liberté ont fait qu'il n'acceptait aucune décision et refusait la routine. C'est ce qu'il a démontré lorsqu'il démissionna de la cour royale et prit la décision de se ranger aux côtés du peuple. Et

lorsqu'on lui imposa de ne plus s'immiscer dans les affaires de la religion et la société, il se retira en se disant : « *Par l'astre nocturne et l'étoile vivement brillante je reviendrai... Je sacrifierai des milliers de fonctions pour que je revienne* ». Revenir pour lui signifie se ranger aux côtés du peuple, notamment les masses des travailleurs militants.

Dans cette optique, il reconnaît clairement qu'il est le produit des contradictions et qu'il souhaite que les gens le sachent car il a vu le jour dans un milieu contradictoire. Ceci explique les variations de ton dans sa poésie. Un phénomène qui mérite d'être souligné tout en restant, néanmoins, une réaction humaine naturelle.

A cette date commence une autre étape de sa formation personnelle. Il intégra, en effet, le monde de la presse en publiant la revue « *al-Fûrât* » en 1931. Il trouva dans la visite de l'émir Faysal 'al-Sa'ûd une occasion de respirer quelque peu. Il composa à son sujet un poème panégyrique, ce qui suscita la colère de Faysal 1^{er} qui ordonna sa mutation de Bassora vers al-Hilla où il exerçait le métier d'instituteur après avoir quitté la cour impériale. Cet événement inaugura sa confrontation directe avec le pouvoir et fit de la presse un moyen pour diffuser ses poèmes et ses articles virulents. Un geste qui lui amena de graves soucis sa vie durant.

Al-Jawâhirî fut éprouvé par une succession d'événements dramatiques dont le décès, en son absence, de sa plus jeune fille Râmûna. Son affliction s'intensifia après la mort de son épouse Manâhil 'Um Fûrât en 1939 alors qu'il était en route vers le Caire pour assister à un congrès scientifique.

Al-Jawâhirî a vécu des conditions très dures. Il a été marqué par les événements politiques en Iraq et leurs impacts. Il se rangea auprès de la gauche et des mouvements sociaux progressistes. Il composa des poèmes avec un contenu social réformateur. On peut en citer « *al-'Iqṭa'* » (la féodalité), « *al-'Adl* » (l'équité) et d'autres poèmes jalonnés d'expressions politiques telles la lutte des classes sociales, les crises, les chocs et la réaction ce qui témoigne de sa connaissances des idées socialistes en raison de l'influence de la gauche in Iraq, en particulier dans les

milieux intellectuels.

La plus fertile étape de la vie d'al-Jawâhirî est, sans conteste, celle des années quarante. Il s'installa à Bagdad où il vivait dans une maison sur les bords du Tigre. Il composa à cette époque quelques-uns de ses plus beaux poèmes dont *al-Maqşûra*, *Stalingrad*, *Sawâ Satbûl*, *Ḍikrâ Abû al-Taman*, *Jamâl al-Dîn al-Afgânî* et son poème satirique *Ṭarṭurâ*.

On peut citer d'autres merveilleux poèmes qui lui ont permis d'être lu et reconnu dans les cercles littéraires et révolutionnaires du monde arabe. Son œuvre est devenue une partie importante de l'expérience sentimentale et intellectuelle de la nation entière car elle a épousé les plus importants événements et pris part à de nombreux festivals poétiques sur le plan national et arabe. Le soulèvement de 1948 contre l'accord de Portsmouth constitue une date essentielle dans sa vie et dans le devenir politique de l'Iraq en général. Il prit définitivement le parti du peuple et exprima clairement son opposition au gouvernement. Il publia, à cet effet, un communiqué dans lequel il invita la population à poursuivre le soulèvement dans le souq d'al-Şawrġah tout en condamnant les lâches dans un poème intitulé *al-Manşûra* :

ومستسلمين يرون الكِفاح
قوراء مذحوة نمتطى

Après ces événements, le poète s'intéressa dans son poème *Hâşim al-Watarî* (1949) aux contraintes et fouilles en raison de ses défis au pouvoir. Il subit, aussi, des interrogatoires et des arrestations en 1951 à cause de ses idées nationalistes et humanistes. Il relata ceci dans son texte *Mâ taşâ'ûn* (comme vous voulez).

En 1951, il fut chassé du Liban suite à son poème prononcé à titre d'éloge funéraire au héros national 'Abd Ḥamîd Karâmî ce qui exacerba le premier ministre libanais. Il y écrivit :

سيفر مجدك عاطر موار من
باقى - وأعمار الطغاة قصار

La période des années cinquante compte parmi les passages les plus riches et les

plus dangereux de la vie du poète. Elle fut décisive et essentielle au niveau national d'une part et difficile et lourde pour al-Jawâhirî d'autre part. Les événements successifs ont débouché sur la révolution de juillet 1958, la fin de la monarchie et le début d'une ère politique nouvelle de l'histoire politique iraquienne.

C'est à l'aune de ce climat, qu'al-Jawâhirî est devenu le président de l'union des écrivains et journalistes irakiens. Sa relation avec le leader de la révolution, 'Abd al-Karîm Qâsim, est saisissante car elle se distingue par des désaccords et des prises de positions diverses et rapides. Après avoir été un de ses proches, l'amitié se mua en animosité grave en raison de la divergence sur la stratégie révolutionnaire. Al-Jawâhirî prit des positions courageuses et aborda des questions sensibles, ce qui amena la rupture entre les deux hommes. Le poète quitta, ainsi, l'Iraq en 1961. Il continua, cependant, à être hanté par la crise de la citoyenneté qui accentua en lui le désir de revenir au pays. Ce qui ravivait, constamment dans sa mémoire les problèmes de son pays, de la citoyenneté, ce qui présentait l'essence même de la crise d'al-Jawâhirî et la source de son malheur et de son errance.

Et c'est de Prague qu'il continua à suivre l'évolution des événements en Iraq jusqu'à 1968 où sa vie connut un nouveau tournant. En effet, le ministre de l'intérieur Sâlih Mahdî 'Ammâsh lui adressa un courrier dans lequel il lui dit : « *La poésie de la patrie à besoin du poète de la patrie* ». Les autorités politiques ont anticipé son retour en levant la censure sur ses recueils, en lui rendant ses biens et en lui octroyant un salaire respectable. Il quitta, pour autant, l'Iraq une fois encore pour s'installer à Damas en 1978, la dernière étape de sa longue vie de nomade. Il y succomba le 27/7/1997 et s'y fit enterrer les yeux orientés vers Bagdad.

Tel est le parcours d'al-Jawâhirî, une vraie épopée débordante de prises de position, de tournants. L'expression tangible de cette vie tumultueuse fut sa formidable production poétique, la trame de fond de ce travail. Notre étude tentera donc de jeter la lumière sur la poésie, un phénomène particulier dans la littérature arabe contemporaine.

Les pseudonymes d'al-Jawâhirî :

Il revient à tout chercheur de relever les surnoms que le poète s'est donné personnellement dans ces divers recueils. La lecture des poèmes permet, donc, de souligner les principaux pseudonymes suivants :

- *Le poète :*

Ce surnom est cité dans son poème prononcé pour célébrer la réunion des délégations des avocats arabes lors de leur congrès de Bagdad en 1951. Al-Jawâhirî y dit :

سلامٌ لجمعكمُ الزاهرِ من أهلنا الحق ويا رُسل
ومني إليكم تحايا الجموع على فم شاعرها الشاعر

- *Lisân al-Ša'b* (la voix du peuple) :

Ce pseudonyme est cité dans son poème prononcé lors de la grande fête organisée par Tahaa Hussein à l'honneur des délégations arabes réunies en congrès culturel organisé par la Ligue Arabe. Il y est précise :

بليّة تأتيه أحمل ثقلها وأصور الشعب كل وأنا لسان

- *Ḥaṣm al-'Iqṭâ' wa šâ'ir al-Balad al-'Awḥad* (l'ennemi de la féodalité et poète du pays uni) :

On retrouve ce pseudonyme dans son poème *qissah* composé en l'an 1956 où il dit :

أنا خصمُ الإقطاع والإدقاعِ وكثيرٌ في ذلكم أتباعي
أنا سمّيتُ شاعر البلد الأوحد ملء الأفواه والأسماعِ

- *Kawkab al-Šu‘arâ’* (l'étoile des poètes) :

Il s'est donné ce pseudonyme dans son célèbre poème *Khalaftu ghâshiyata al-khunû ‘i warâ‘î* (j'ai laissé le voile de la servilité derrière moi) lors de l'éloge du martyr ‘Adnân al-Mâlikî en 1956. Il dit dans le cent quinzième vers :

من كوكب الشعراء ترتمي يا كوكب الشهداء شكوى مرة لك

- *Al-Šâdiḥ al-Ġarîd et al-Hudhud et ṭayr al-Šabâḥ* (le gazouillant chantant, la huppe et l'oiseau du matin) :

On retrouve ces belles expressions dans son poème *Antum fikratî* en l'an 1961. Il l'a prononcé devant des foules d'étudiants en Yougoslavie.

- *Šanâğatu al-‘Adab al-Ġâlî wa manzil al-sûr al-Batrâ’* (le cymbalier de la littérature précieuse et la demeure du mur de Pétra) :

Ce pseudonyme est cité dans son célèbre poème *Yâ diğlatat al-Ḥayr* dont la composition remonte en 1967. Il s'y surnomma, aussi, *nâziḥ al-dâ’* (l'émigrant du mal).

- *‘Urwatu al-Wardî* (l'anse d'al-Wardî) :

Al-Jawâhirî emprunte ce surnom au patrimoine populaire en référence au roi des *Ša ‘âliks*, ‘Urwa b. al-Ward. Il le cite dans un poème datant de 1962.

- *Sayyidi al-Šu‘ara’* (le maître des poètes) :

Il s'est donné ce pseudonyme au début de son poème *Anâ al-fida’* .

Quant aux surnoms que les autres lui ont attribués, il est connu à travers le monde arabe sous le nom *al-Šâ‘ir al-‘arabî al-kabîr* (le grand poète arabe) ou *šâ‘ir al-‘Irâq al-Kabîr* (le grand poète d'Iraq). Toutefois, on relève plusieurs autres surnoms dont les auteurs sont des poètes et des hommes de lettres. Parmi ses surnoms :

- *Rabbu al-Ši‘r* (le dieu de la poésie) :

C'est Ma ‘rûf al-Ruṣâfî qui le surnomma ainsi en disant :

أقول لربّ الشعر مهدي الجواهري إلى كم تناعي بالقوافي السواحر
يميل إليها سمعه كلّ شاعر هواتف بالعلّا غرّاً فترسلها

- Šâ'ir 'Aẓîm 'Imlâq (un poète un géant) :

C'est le philologue le šayḥ Abû Turâb al-Zâhirî, son grand-père, qui le qualifia ainsi en écrivant :

« al-Jawâhirî est un grand et géant poète. Il fait partie de la première classe des éminents poètes de l'époque actuelle... La poésie pour al-Jawâhirî est une richesse éternelle et un grand don ».

• Šâ'ir Faḥl (éminent poète) :

Ce qualificatif est l'œuvre du grand penseur et homme de lettres, l'ex ministre saoudien de la communication, Muḥammad 'bdah Yamânî qui a dit :

« Un éminent poète qui se distingua de ses semblables poètes contemporains de l'espace arabe par son talent poétique unique mieux encore, personne n'est en mesure de s'élever à son rang. Il n'a pas d'égal... Le lecteur ne retrouve dans son recueil rien d'autre que la communauté arabe... Al-Jawâhirî était le poète d'une époque dangereuse dans le devenir de la nation arabe. Sa poésie est liée étroitement à ses tourments ».

• 'Innahu al-Baqiyyatu al-Bâqiyyah mina al-Turâṭ al-'Arabî
(l'élite restante du patrimoine arabe) :

Ce compliment revient à Ṭaha Ḥusseïn qui a dit :

« Il est l'élite restante du vrai patrimoine arabe ».

• Šâ'ir yataġâwazu al-Naqd (un poète au dessus de la critique) :

Un autre compliment fait par Dr. Ġalâl al-Ḥayyâṭ qui a dit :

« al-Jawâhirî fait partie des poètes qui sont au dessus de la critique quelques fois et jettent le chercheur dans la perplexité ».

- Šâ'ir al-Fi'l (le poète des actes) :

C'est le surnom que lui a donné Ġabrâ Ibrâhîm Ġabrâ lorsqu'il écrivit :

« La poésie de Muḥammad Maḥdî al-Jawâhirî a pénétré l'âme arabe... jusqu'à ce qu'il a constitué une partie intégrante de l'expérience émotionnelle, intellectuelle et politique de la communauté entière en dépit de la divergence des positions des individus à son endroit... Si on arrive à imaginer une personne complètement ignorante de l'histoire de l'Iraq à cette époque, il est certain qu'elle retrouvera toute cette histoire dans sa poésie... Il est telle la voix de la conscience de la umma : il alerte, désespère et se met en colère... Il dépasse ainsi le rôle des poètes anciens... alors que ceux-ci étaient des poètes de la parole, il fut le poète de l'action. Eux ils chantaient au fond de la salle pour ceux qui sont sur l'estrade, et lui, il théâtralise ses propos sur l'estrade même ».

- Šâ'ir al-Taḥaddî (le poète du défi) :

C'est ainsi que Michel Ḥalil Ġuhâ le décrit en disant :

« Il est le poète du défi... et le témoin de l'histoire politique de son pays et de son époque. Sa poésie est un matériau important pour celui qui veut étudier l'histoire de l'Iraq moderne »

- 'Alamu al-Ḥurriya wa Šahîruhâ (L'étendard de la liberté et son défenseur) :

C'est le surnom que lui accorda le poète Sa'dî Yûsuf lorsqu'il dit :

« Al-Jawâhirî ne se voit pas... Al-Jawâhirî doit être louangé et nous devons pleurer nous-mêmes. Al-Jawâhirî est l'étendard de la liberté et son défenseur. On ne se lamente pas sur Al-Jawâhirî, c'est lui qui se lamente pour nous, nous qui avons les fronts baissés et les mains tendues... Nous sommes les coupables ».

- Al-Jawâhirî lam yarḥal (Al-Jawâhirî n'est pas parti) :

C'est la conviction du journaliste et homme de lettres Sa'd al-Bazzâz qui a dit :

« Al-Jawâhirî n'est pas parti qu'après avoir épuisé les espoirs des ses ennemis qui

souhaitaient sa mort ».

- **Mu'ğam šī'rî** (dictionnaire poétique) :

Cette expression est de 'Abd Allâh al-Ġabbûrî :

« Al-Jawâhirî a fait de son œuvre un dictionnaire poétique le distinguant ».

- **'Imlâq al-Ši 'r** (le géant de la poésie) :

C'est le surnom que lui attribua l'auteur et historien Nağdah Fathî Şafwat lorsqu'il écrivit :

« Al-Jawâhirî fut sans doute un des géants la poésie arabe moderne ».

- **Ši'ruhu ahammu safahât diwan al-'Arab** (sa poésie occupe les plus importantes pages du recueil poétique arabe) :

Le poète 'Abd al-Wahhâb al-Bayyâtî dit à son sujet :

« Al-Jawâhirî ne mourra pas. Il demeurera vivant dans les cœurs des arabes. Sa poésie occupera les plus importantes pages du recueil poétique arabe ».

- **Sayyidi Ši'r al-Munâsabât** (le maître de la poésie des occasions)

Un surnom que lui a donné Dr Salmâ al-Ĥadrâ' al- Bayyûsî en disant :

« Al-Jawâhirî est le maître de la poésie arabe. Il est à la fois classique et moderne. Aucun autre poète arabe n'a pu atteindre ce haut rang du classicisme éloquent ».

- **Šâ'ir al-Mawqif** (le poète de prises de position) :

Ce surnom fait partie des nombreux pseudonymes proposés à son sujet par Hayder Tawfiq Bayḍûn. Il écrivit à ce sujet :

« Si les miracles consistaient à s'attacher aux merveilles et faits extraordinaires, nous pouvons, donc, qualifier de cela Muḥammad Mahdî al-Jawâhirî. Il fut ; abstraction faite de sa popularité, sa culture, l'immensité et l'étendu de sa maîtrise linguistique ; le poète de prises de position avec l'unanimité des observateurs. Il fut un exemple sur la spiritualité de poésie, sa sincérité. Il est la mémoire du peuple, le point de réunion

des foules, la tribune des messagers et des imâms. On prétend qu'il est marxiste et voici les pays du bloc ».

- Al-Jawâhirî sâra bil-madrasa al-Klâsikiyya ilâ al-Qimmah (al-Jawâhirî a mené l'école classique vers le sommet) :

L'auteur de cette éloge est le critique Dr 'Alî 'Abbâs 'Alwân qui a dit : « *Si al-Jawâhirî n'est pas le dieu de la poésie – ce jugement des poètes peut paraître excessif, il avait, en tout cas, hérité des écoles d'al-Ruṣâfî, al-Zahâwî et Ṣawqî pour les mener jusqu'au plus haut sommet qu'elles peuvent atteindre* ».

- Ṣa'ir al-Qarn (le poète du siècle) :

C'est ainsi qu'Aḥmad Ḥalîl l'avait décrit en disant :

« *La poésie est son exil... Il éblouit le vingtième siècle par son âge et sa poésie... Il se rebella pour sa ville contre le colonisateur britannique et contre la mort culturelle en même temps... Il a atteint la renommée poétique avant son vingtième printemps... Il fut un autre et un militant patriotique. On accorde à sa poésie critique une valeur politique* ».

- 'Amhar ṣu'arâ' al-'Arabiyya (le plus compétent des poètes arabisants)

Dr. Maḥdî al-Maḥzûmî dit à ce propos :

« Al-jawâhirî est un des compétents des poètes arabisants pour choisir les rimes et les mots. Il se peut qu'il est le premier à éviter la tautologie et l'abhorré... Ses mots ont la musique du luth, le son de la corde. Ils émerveillent l'ouïe et l'âme ».

- Ṣanâğatu al-Ṣi'r (le cymbalier de la poésie) :

Zâhid Muḥammad Zuhdî a dit :

« *Al-Jawâhirî est le cymbalier de la poésie arabe du vingtième siècle* » .

Ses œuvres :

Al-Jawâhirî nous a laissé de nombreux écrits poétiques témoignant de son talent unique et explicitant ses capacités à composer une poésie foisonnante et fertile. Ses

œuvres sont :

* *Ḥalabatu al-Ši'r* (La tribune de la poésie)

1^{ère} édition : Al-Nağaf, 1921.

2^{ème} édition : Al-Nağaf 1925, avec les commentaires de Ḍayyâ' al-Dîn Sa 'îd.

* *Bayna al-Šu'ûr wa al-'aṭifa* (Entre la conscience et l'affection)

Imprimerie al-Nağâḥ, Bagdad 1928.

* *Diwân al-Jawâhirî* :

1^{ère} édition, 2 tomes en un seul volume, imprimerie al-'arabî, al-Najaf, 1935.

2^{ème} édition, Bagdad, 1949-1950, tome 3, Bagdad 1953.

3^{ème}, 1960-1962.

4^{ème} édition, piratée, 2 volumes, al-maṭba 'a al- 'ašriyya, Bryrouth, 1967.

5^{ème} édition, une version annotée par Ibrâhîm al-Sâmurrâ'î, Mahdî al-Maḥzûmî, 'Alî Ġawâd al-Ṭâhir et Rašîd Baktâš, ministère de la communication, Bagdad, 7 tomes (1 & 2/1972, 3 & 4/1974 avec une longue préface de 'Alî Ġawâd al-Ṭâhir).

* *Barîd al-Ġurba* (Le courrier de l'exil)

Prague, 1965.

* *Al-Qalaq* (Le stress)

Bagdad, 1968.

* *Al-Mağmû'a al-Ši'riyya al-Kâmilah* (anthologie poétique intégrale) Deux volumes, dâr al-Ṭalî 'a, Beyrouth, 1967-1968.

* *Bârid al-'Awdah* (Le courrier du retour)

Imprimerie al-Ma'arif, Bagdad, 1969.

* *Ayyuhâ al-'Araq*

Un long poème, ministère de la communication, Bagdad, 1971.

* *Halağât* (Convulsions)

Ministère de la communication, Bagdad, 1971.

* *Diwân al-Jawâhirî*

2 tomes, ministère de la communication, Bagdad, 1973

* *Al-Jawâhirî, Dikryât 'ayyâmi* (les Souvenirs de ma vie)

Annotation Fârûq al-Baqîlî, Dâr al-Farâbî, Beyrouth, librairie al-*Tawra* al- 'Arabiyya, Bagdad, 1974,

* *Diwân al-Jawâhirî*

5 tomes, ministère de la culture, Damas, 1979.

* *Diwân al-Jawâhirî*

4 tomes dâr al-'Aûdah, Beyrouth, 1972.

* *Dikrayâtî*

2 tomes, *Dâr al-Râfîdayn*, Damas, 1988.

* *Diwân al-Jawâhirî*

5 tomes, Dâr Bîsân pour l'édition, la diffusion et l'information, Beyrouth, 2000.

PREMIÈRE PARTIE

LA POÉSIE-MUSIQUE

Premier Chapitre

LA MESURE

La poésie arabe aborde des thèmes divers tels les récits, les hauts faits historiques des Arabes (*'ayyâm al-'Arab*) et la généalogie. Elle fait, aussi, l'objet de déclamation et de chant. Et c'est pour ces raisons et d'autres que le poète s'est attelé à forger et à choisir la meilleure rime possible du fait que le chant est un des domaines de cette poésie, celle-ci doit donc adopter un certain nombre de rythmes, de mesures dus à la répétition de quelques séquences pour l'intonation rythmique qui captive l'ouïe de celui qui écoute et de celui qui chante. Ce rythme n'est pas un élément étranger qu'on ajoute au sens. Il en fait partie ou comme l'écrivit Jean Kouine : « Le rythme n'existe pas en tant que relation entre le sens et la voix. Il est, donc, une construction sonore et significative... et en cas de conflit entre le mètre prosodique et le construction, le premier prend toujours le dessus ».

Il est communément admis que la rime est un élément important de la musicalité de la poésie. Elle n'est pas un corps étranger qu'on adjoint à la poésie. Elle en complète parfaitement le sens et sa vraie fonction ne se définit que lorsqu'on la met en relation avec le sens. Elle est le socle sur lequel se construit le poème et peut déterminer son cheminement. Si la concordance entre la sonorité et le sens est un élément positif dans la poésie, la rime dans des vers successifs relève cette fonction en provoquant une similarité dans le son et une divergence dans le sens. Et plus les rimes sont harmonieuses au niveau sonore et dissemblables au niveau du sens, plus elles parviennent à accomplir cette fonction.

L'impact de la rime sur le lecteur est étroitement lié à sa capacité à surprendre. Autrement dit, elle a plus un caractère significatif qu'un caractère vocal ou sonore. Il n'est pas compliqué de se convaincre de cette réalité. Ainsi, si on compare les rimes qui ressassent le même son et le même sens à celles qui se ressemblent au niveau vocal et se distinguent par leur sens, nous constaterons que la rime est plus riche en cas de concordance rythmique et vocale et de différence au niveau du sens. Alors qu'en cas de répétition de rimes avec le même sens et le même son, elles ne laissent

qu'un effet tellement faible sur l'âme qu'on hésite même à les qualifier de rimes.

Partant de ce constat, nous allons essayer d'étudier la musicalité de la poésie d'al-Jawâhirî en prenant en considération les règles de la prosodie, des concepts généraux et ce que nous dicte le goût et la pratique simple.

La mesure :

La musicalité de la poésie arabe est un élément essentiel dans la construction du texte poétique. Il joue un rôle esthétique dans sa composition. La mesure et la rime sont deux éléments vocaux permettant la liaison vocale au niveau poétique. Ils rappellent le rôle de l'assonance et la paronymie dans la prose. Ils ne contribuent pas à la formation du lien vocal seulement, mais déterminent, surtout, la quiddité de la poésie.

C'est pourquoi la mesure et la rime en poésie suivent un mode rythmique régulier dans les diverses parties du texte. Cette fonction esthétique commandée par les *taf'îlat* (les pieds) du mètre prosodique d'une part et par la répétition d'*al-Rawî* (la lettre fondamentale de la rime) d'une façon régulière d'autre part. Les métriciens accordent un grand soin à cette question et expliquent largement ses contraintes et ses règles.

C'est pourquoi la prosodie constitue, avec d'autres éléments, l'épine dorsale de la poésie. Elle est « la mesure de la poésie qui permet d'en distinguer le juste de l'irrégulier ». L'étude des mesures prosodiques est indispensable pour définir les mètres les plus fréquemment utilisés par le poète, de ceux qu'il a utilisés peu ou pas. Dans sa relation avec les mètres et leurs cinq cercles usités dans son recueil, Al-Jawâhirî n'a pas eu recours à tous les mètres. Il en a choisi quelques uns, voire les mètres du même cercle uniquement. Ainsi, il utilisa les mètres du cercle d'*al-Ḥafîf* (*al-Ṭawîl*, *al-Madîd* et *al-Basîṭ*), ceux du cercle d'*al-mushtabah* (*al-Hazaġ*, *al-Raġaz* et *al-Ramal*), ceux du cercle d'*al-Mujtalab* (*al-sarî'*, *al-Ḥafîf* seulement, tout en

négligeant *al-Munsariḥ*, *al-Muḍâri'* et *al-Muqtaḍab*) et enfin ceux d'*al-Muttafaq* (*al-Mutaqârib* et pas *al-Mutadârak*).

Al-Jawâhirî a eu recours aux divers mètres prosodiques pour composer ses poèmes. Il ne se contenta pas des mètres dit complets. Il utilisa aussi les incomplets tels que *mağzû' al-Rağaz*, *mağzû' al-Ramal*, *mağzû' al-Kâmil*, *mağzû' al-Ḥafîf* et *mağzû' al-Wâfir*. Il fit usage, également du *mašṭû' al-Basîṭ* et du *muḥla' al-Basîṭ*.

Al-Jawâhirî a composé des poèmes traditionnels réguliers et rimés. Il est, aussi, l'auteur de plusieurs poèmes « modernes » basés sur des scansion ou *taf 'îlât* et de plusieurs *muwaššahât* ou poèmes à rimes variées. Ces deux derniers genres occupent une place réduite dans son œuvre si on prend en compte la fécondité productive du poète qui, pourtant, s'est intéressé à la poésie andalouse à rimes variées depuis son jeune âge. En effet, il a considéré ce genre de poésie comme un art arabe authentique et désapprouvé le caractère non arabe de la poésie en prose. Parmi les exemples sur la poésie non rimée :

الخيوط بيض	يغزل للفجر	
والصبح اذيسري	مطلع البشر	على النواحي
للزهر	ثوب ارتياح يحوك	وريق القطر
		والكأس ملآن
والشهب ندمان		بعض لبعض
والكل فرسان		
والعض والروض ميدان		للقطف
		والصدغ بستان

كالنرجس الفض

واللحظ وسانان

والشعر كالشع

في اللف والسننر

فيه افتضاحي

والأفق ضاحي

كالشمس في الظهر

والخد كاليدر

Concernant la poésie libre (*al-Ši'r al-Hurr* ou *šī'r al-Taf'īla*) , nous avons relevé un seul poème. Tout le reste est une poésie dite moderne mais soumise à une mesure prosodique traditionnelle. Le lecteur du poème « *Caligula* » risque de croire qu'il est en présence d'un texte basé sur des pieds alors que le poète a, tout en adoptant le mètre *al-Hafif*, a parsemé ses vers et ses *taf'ilât* à travers tout le poème :

وطيوف

من ساحرات بخارى

وسمرقند

كالنجوم عذارى

عاريات

يرقصن بين الحقول

عريها من غار

نسيل جديد

سنابل وثنايا

سمراء

والفراشات يرتجن

نشاوى

يتمايلن

في اغن خميل

مهب النسيم في

كل مميل

Les poèmes écrits sous cette forme sont composés selon le mètre *al-Hafff*. Mais celui composé effectivement sur la base de scansion, il suivit *taf'îlât* de mètre *al-Raml (fa'îlatân)*.

ورأى الشيخ ظلال الغابة

الدكاء

تلوح أشباحا

بعض بعضها يعصر

لو يروح فتمنى

عله يقطف منها

غضا ثمر الجنة

ثم غامة صور

ردته كالهرة

: أسيان شجيا

كان فنيا لو .. آه

ردت إليه لو .. آه

: شيا فات آه .. مما

Al-Jawâhirî ne se contente pas seulement de l'organisation traditionnelle du poème. Il lui est arrivé, dans quelques poèmes dits traditionnels réguliers et rimés, d'utiliser plusieurs mètres prosodiques du même cercle et même de deux cercles distincts. Il n'a pas hésité, également, à mêler le mètre et *le mağzû'* du mètre comme dans son poème « Varsovie » :

من ذا يوافي سحرك الحلالا

وحسبك المدمر القتالا
يجشم اللذة والاهوالا
حالان ألا أمر حالالا
إذا أجلت فكري الجوالا
كيف صيغ حسبك ارتجالا في
أتعبت الأسطورة الخيالالا

فرصوفيا { ان الصبا فيك ارتغى فعربدا {
قفي به عند الحفافين فقد جاز المدى
كالأفعوان إن انساب في الرملة كيما بيردا
تطلبت عيون حسناواتك الخضر الفدى
الندى قطر وكالأقاحي إذ تعب سحرة
تذوبت خمرك في الخد الذي توردا
تنهدا وانفرج البرعم في النهدي الذي

La première partie du poème est composée selon le mètre *al-Rajaz* et la seconde selon *le mağzû' d'al-Rağaz*. Et c'est ainsi que se succèdent les parties de tout le poème. Il se peut que ce soit la scansion « *mustaf 'ilun* » qui a inspiré au poète ce mélange car elle constitue la base de ce mètre et le *majzû'* du mètre. Une incitation similaire poussa le poète à mêler deux mètres prosodiques de deux cercles distincts, à savoir *al-Madîd* et *al-Ḥaffif*. Le premier appartient au cercle *d'al-Mu'talif* et le second à celui *d'al-Muğtalib*. C'est la scansion *fâ'ilatân* qui existe dans les deux mètres qui a, certainement, poussé le poète à les mélanger. A titre d'exemple, on peut citer le poème « *'ayyuhâ al-'Araq* » :

من الأسى جبل يتمشى معي وينتقل عندي أنا
جذوة في الفؤاد تشتعل أمل أنا عندي وان خبا

أبد الأبدین يقتتل إنما الفكر عارما بطل
نفر بلا قائد ملهم
حسرت عنه راية الظفر
يا أيها الأرق كم يد أسديت لي كرما مرحبا
أنت في عيني سنى ألق أجتليه بمسمعي نغما
وجد الظليل فانسجما يا أيها القلق مرحبا
الزمر مرحبا يا صفوة
يا مطيلا فسحة العمر

On constate que la première strophe appartient au mètre *al-Hafif*, alors que la seconde appartient au mètre *al-Madîd* exception faite du pied (أجتليه بمسمعي نغما) qui appartient au mètre *al-Hafif*. Cette irrégularité métrique reflète, semble-t-il, l'agitation intellectuelle et psychologique du poète. En effet, il est à souligner que la majorité des poèmes furent composés lorsqu'il était loin de sa patrie. Autrement dit, les irrégularités constatées ne relèvent pas d'une carence technique.

Ces troubles métriques acceptables ne peuvent masquer quelques fautes légères commises par le poète et qui ne peuvent être tolérés même en prenant en compte l'affirmation de *Sibawayh* : « la poésie permet ce qui est incorrect en prose ». L'exigence scientifique nous impose de souligner ce qui est en sa faveur et ce qui est contre lui. Parmi ces erreurs, on peut évoquer *al-Ziyâdah* (l'ajout) dont ne parlent pas les livres de la métrique. Il s'agit, notamment, de l'ajout d'une *taf'ila* dans un des pieds d'un poème composé selon le mètre *al-Hafif* :

يتفجرن بالأحاسيس فصدا إيه بيروت والقصيد عروق
يتساقى بالضوء عطر ويندا ح على الغيمة ظل ويفسح العمق بعدا
فعلاتن مستفعلن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

Ces vers sont composés selon le mètre *al-Hafif* dont chaque hémistiche comprend trois pieds. Toutefois, le deuxième vers contient une *taf'ila* en plus ce qui corrompt

la mesure.

La même chose concerne le poème « *Sâmarrâ'* » composé selon le mètre *al-Kâmil*.

Dans le quarante-huitième vers de ce poème, on peut lire :

والجعفري لم يقصر رسمه ال باقي برغم الدهر عن تمثيله

متفاعلن مفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

La deuxième *taf'ila* (*mafâ'ilun*) est dans la première strophe ce qui n'est pas, normalement, admis dans le mètre *al-kâmil*. L'élision qui s'y opère est *al-Ḥaḍw* qui transforme *mutafâ'ilun* en *mutafâ*. Quant à *al-Ḥaḍw al-Muḍmar* (implicite), il se présente sous forme de *tarfil* (élément d'un pied) qui fait que *mutafâ'ilun* devient *mutafâ'ilâtun* ou de *taḍyîl* (ajouter une lettre sans voyelle) qui la transforme en *mutafâ'ilân*. La scansion *mutafâ'ilun du kâmil* commence par une *fâṣilah* composée d'une syllabe accentuée (*sabab taqîl*) et d'une syllabe brève (*sabab ḥafîf*) auxquels s'ajoute un iambe (*watad mağmu'*). En effet, « toute la poésie arabe est faite de syllabes, iambe et *fâṣilah* ». Le poète enlève ici le *sûkûn* (absence de voyelle) de la syllabe brève pour l'introduire juste avant ce qui donne la scansion (*mutafâ'ilun - O//O///*) (*mafâ'ilun - O//O//*) chose qui n'existe pas dans la métrique arabe.

Et si on étudie l'hémistiche d'*al-Rajaz* dans sa poésie, on constate qu'il se compose de trois scansions successives (*mustaf'ilun*) et qu'*al-Kasr* métrique dans plusieurs vers de son poème (*atfâli wa atfâlu al-Âlam*) (mes enfants et les enfants du monde) :

أحمل من أجلها اثقالا

مستعلن مستعلن مفعولن

قبلهما احتمالا لم تستطع

مستفعلن مستعلن فعولن

On relève *fa'ûlun* dans le premier vers ce qui ne peut, normalement, survenir dans

l'incomplet *d'al-Rağaz* mais dans *al-Rağaz* même. Dans le second vers, on souligne *fa'ûlun* que le poète a puisée dans la scansion *mustaf'ilun*. Celle-ci commence dans le mètre *al-Rağaz* par une syllabe brève (O/) et ne peut subir que *al-Qaṭ'* qui consiste à supprimer la lettre muette d'un iambe (O//) et à rendre la lettre d'avant ce qui donne (O/O/O/) (*maf'ûlun*). Il peut subir aussi *al-Ṭay* qui consiste à supprimer la quatrième lettre muette (O//O/O/) (O///O/) (*musta'lin*) ou encore *al-Ḥabun* (suppression de la deuxième lettre muette de la syllabe brève (O//O//) –*mutaf'ilun*). Le poète élimine dans ce poème la première et la deuxième syllabes brèves et complète la scansion par une syllabe brève ce qui donne (O/O// - *fa'ûlun*). Il se peut que ceci exprime un choix intentionnel de sa part afin de distinguer son art littéraire.

Tout ce que nous avons relaté n'implique pas une faiblesse d'al-Jawâhirî ou une négligence de sa part. Il témoigne essentiellement de son instabilité psychique comme nous l'avons évoqué antérieurement. Toutefois, une partie de ses lacunes se concentre dans ses premières compositions. En réalité, tout ceci confirme la richesse de son répertoire au niveau des rimes et des qualificatifs et dont il était connu depuis la fin des années trente.

Figures étincelantes des introductions denses et uniques auxquelles le poète a choisi les mots les plus beaux, des expressions rares et des rimes dotées d'une musicalité mélodieuse. Ce que nous voulons démontrer c'est d'abord l'impact de son état psychique et de l'exil et de ses débuts précoces sur ses poèmes de même que la diversité créatrice du poète.

Abstraction faite de ces coquilles métriques, on peut dire qu'al-Jawâhirî a composé quatre cent quarante et un poèmes partagés sur douze mètres et sept sous mètres. On peut les présenter ainsi :

mètre	L'égoïsme	patriotisme	nationalisme	L'élégie	L'érotisme	La panégyrie	La description	La satire	La jactance
<i>al-kâmil</i>	13	20	12	15	7	10	5	4	2
<i>al-Ṭawîl</i>	25	12	2	3	6	8	4	2	-
<i>al-Basît</i>	13	8	9	9	2	6	4	2	-
<i>al-Ḥafîf</i>	16	8	3	3	9	3	6	-	1
<i>al-Wâfir</i>	10	7	8	10	-	2	-	2	2
<i>al-Mutaqârib</i>	9	8	4	5	6	3	1	1	-
<i>le mağzû' al-Kamil</i>	3	11	6	4	3	2	4	2	1
<i>al-Raml</i>	7		5	-	4	2	1	1	-
<i>le Mağzû' al-Raml</i>	5	2	2	-	-	-	-	-	-
<i>al-Şarî'</i>	3		-	2	1	-	1	-	-
<i>le mağzû' al-Wâfir</i>	4	-	-	-	2	1	-	-	-
<i>al-Madîd</i>	2	2	-	-	-	-	-	2	-
<i>le mağzû' al-Rağaz</i>	-	1	-	-	1	1	1	2	-
<i>al-Muğtat</i>	1	2	-	-	1	-	-	-	-
<i>le mağzû' al-Ḥafîf</i>	-	2	-	1		1	-	-	-
<i>al-Rağaz</i>	-	-	2	-	-	-	1	-	-
<i>le mĥla ' al-Basît</i>	3	-	-	-	-	-	-	-	-

<i>le mağzû'</i> <i>al-Basît</i>	-	-	-	-	1	-	-	-	-
<i>al-Hazağ</i>	-	-	-	-	-	-	-	1	-
Total des poèmes	114	87	53	51	44	39	26	21	6

Tableau statistique n° 1

Le tableau ci-dessus démontre que le nombre total des poèmes d'al-Jawâhiri s'élève à 441, abordant des thèmes divers et composés selon des mètres variables. Une lecture plus approfondie nous permet de constater que les mètres les plus utilisés sont : *al-Kâmil*, *al-Ṭawîl*, *al-Basît*, *al-Ḥaffîf*, que les moins utilisés sont *le mağzû' d'al-Raml*, *al-Sarî'*, *al-Rağaz* et *le mağzû' d'al-Basît* et qu'il n'a fait usage de *le mağzû' d'al-Basît* et *al-Hazağ* qu'une seule fois par mètre prosodique.

Y'avait-il des raisons ayant poussé al-Jawâhirî à choisir des mètres aux dépens d'autres ? Avait-il un faible particulier pour un mètre ? Y'a-t-il une relation entre le but du poème et le mètre prosodique.

Avant de répondre à ces interrogations ou de se hasarder à émettre des jugements sur l'usage intensif ou rare d'un mètre, il est indispensable de savoir le pourcentage des mètres à travers les poèmes d'al-Jawâhirî en fonction de leur but. Pour parvenir à des résultats justes et relativement pointus, nous nous sommes concentrés sur six thèmes abordés par le poète. Quant aux mètres les plus utilisés, on peut se fier au tableau statistique numéro 2. Les mètres rarement utilisés (entre 1 et 9 fois), nous les avons réunis dans la même case sous le sigle U R, pour dire utilisation rare.

Thèmes	Al-Kâmil	Al-Ṭawîl	Al-Basît	Al-Ḥaffîf	Al-Wâfir	Al-Mutaqârib	Al-Raml	U.R	<i>le mağzû'</i> al-Kâmil
Egocentrisme	14.7	40.3	24.5	32.6	24.3	24.3	31.8	39.6	8.3

Patriotisme	22.7	19.3	15	16.3	17	21.6	9	20.7	30.5
Nationalisme	13.6	3.4	16.9	6.1	19.5	10.8	2.7	3.7	16.6
L'élégie	17	4.8	16.9	6.1	24.3	13.5	-	3.7	11
L'érotisme	7.9	9.6	3.7	18.3	-	16.2	18	13.2	8.3
La panégyrie	11.3	12.9	11.3	6.1	4.8	8.1	9	5.6	5.5

Tableau statistique n° 2

Ce tableau démontre le pourcentage occupé par chaque thème dans les poèmes en fonction du mètre prosodique. Le nombre des poèmes égocentriques écrits selon *al-Kâmil* s'élève à 13 sur un total de 88. Le pourcentage peut, donc, se calculer ainsi :

$$\text{Pourcentage} = (13 \times 100) : 88 = 14.7$$

La même méthode peut s'appliquer aux divers mètres pour tous les autres thèmes. Le tableau statistique n°1 est d'une grande utilité ici.

L'observation du tableau n°2 démontre l'inclinaison du poète à choisir le mètre prosodique en fonction du thème abordé même si, il est évident, qu'on ne peut affirmer qu'il a strictement réservé un mètre à un thème particulier. Le tableau éclaire, néanmoins, sur ses préférences à ce propos. Ainsi, les poèmes égocentriques les a composés, en diminuant, selon *al-Ṭawîl*, *al-Ḥafîf*, *al-Basîṭ* et *al-Raml*. Pour ce qui est de ses poèmes patriotiques, il a privilégié d'abord *al-Kâmil*, puis *al-Ṭawîl*, *al-Mutaqârib* et enfin *le mağzû' d'al-Kâmil*. Les poèmes nationalistes furent composés selon *al-Basîṭ*, puis *al-Wâfir*, *al-Raml* et *le mağzû' d'al-Kâmil*. Pour ce qui est de l'élégie, il a estimé que le mètre le plus approprié et *al-Kâmil*, suivi d'*al-Basîṭ*, puis *al-Wâfir* et *al-Mutaqârib*. Il a totalement évité *al-Raml* en raison de sa nature musicale. Quant à la poésie érotique, *al-Jawâhirî* a opté pour le mètre *al-Ḥafîf* et ses ondulations, puis *al-Mutaqârib* et *al-Raml*. L'éloge ou la panégyrie qui exige bon nombre de scansion pour s'adresser à la personne concernée par le poème a incité le poète à favoriser *al-Kâmil*, puis *al-Ṭawîl* et enfin *al-Basîṭ*. Comme nous l'avons constaté dans le tableau n°1, le poète a, évidemment, composé des poèmes relatifs aux thèmes énumérés selon d'autres mètres prosodiques mais dans un pourcentage très faible ne dépassant pas les 3% soit, en moyenne, un poème par

mètre.

La lecture proposée ci-dessus ne permet pas pour autant une définition de la relation du poète avec les mètres. La méthode utilisée nous a seulement permis de cerner la relation entre les thèmes et les mètres prosodiques. Mais ce qui nous intéresse c'est d'abord la relation du poète avec ces mètres à travers lesquels il a traité les divers thèmes. Pour se faire une idée à ce propos, il est indispensable de procéder à un recensement chronologique pour démontrer l'utilisation des mètres prosodiques parallèlement au parcours de vie d'al-Jawâhirî que nous pouvons subdiviser en quatre étapes :

Etape 1 : 20-39 ans : elle se distingue par un mélange de tradition durant la première décennie et une émancipation des multiples structures et traditions durant la seconde. Nous reviendrons sur cette question ultérieurement.

Etape 2 : 40-59 ans : c'est l'étape de la créativité poétique concrétisée chez le poète par l'abandon des chaînes du traditionalisme.

Etape 3 : 60-79 ans : c'est l'ère du génie poétique chez al-Jawâhirî.

Etape 4 : 80-94 ans : l'ère de l'après génie

Le tableau suivant illustre ces diverses étapes et démontre les mètres utilisés en priorité pour chacune d'entre elles.

Période de vie	Al-Kâmil	Al-Ṭawaïl	Al-Basîṭ	Al-Ḥaffif	Al-Wâfir	Al-Mutaqârib	<i>le majzû'</i> al-Kâmil	Al-Raml	U.R	Total des poèmes
20-39	40	47	21	21	13	13	9	11	15	190
40-59	33	10	11	10	12	17	14	9	10	126
60-79	11	4	12	17	13	7	12	1	23	100
80-94	4	1	9	1	3	-	1	1	5	25
Total des mètres	88	62	53	49	41	37	36	22	53	441

Tableau statistique n° 3

Une lecture rapide des données de ce tableau nous offre une idée sur le parcours poétique d'al-Jawâhirî à travers les périodes précisées. Cependant, il serait incorrect de se contenter de ces chiffres en disant :

Première étape : 190 poèmes

Deuxième étape : 126 poèmes

Troisième étape : 100 poèmes

Quatrième étape : 25 poèmes

En effet, un seul poème de la troisième ou quatrième période peut valoir par le nombre de ses vers quatre ou cinq poèmes de la première période. Le poète a, durant les deux dernières étapes, composé de très longs poèmes (plus de 100 vers). La deuxième moitié de la seconde étape et la première moitié de la troisième et au-delà représentent le summum de la production poétique chez al-Jawâhirî aux niveaux quantitatif et qualitatif. Autrement dit, c'est la période de maturité littéraire et artistique. Le même tableau nous permet de souligner que le poète a adopté le mètre *al-Kâmil* suivi d'*al-Basîṭ*, *al-Wâfir* et *al-Mutaqârib* à ses débuts poétiques. Ceci peut s'expliquer par son envie d'imiter et défier les anciens et aussi, par le prestige qu'ont les mètres cités chez les critiques et les poètes. Les autres mètres prosodiques ont joui d'un intérêt limité en tant que matrice de composition. *Al-Mutaqârib* fut, cependant, utilisé avec une certaine intensité en raison de sa capacité à traduire le militantisme du poète durant la période 40-59. Al-Jawâhirî y a atteint le sommet de son activisme patriotique. Le mètre choisi ici permettait une meilleure expression des sentiments et des convictions de l'auteur.

Durant la même période, on constate l'augmentation du nombre des poèmes composés selon *le mağzû' d'al-Kâmil*. Le poète y a trouvé un équivalent au mètre *al-Mutaqârib*. Il l'adopta pour écrire environ 17 poèmes. Tout ceci explique le recours, durant cette période, à *al-Mutaqârib* et à *le mağzû' d'al-Kâmil* au dépens des autres

mètres prosodiques utilisés dans la première période.

Dans la troisième partie de la vie du poète, nous constatons un recours réduit aux mètres les plus usités. Il y fait usage d'*al-Ḥaffif* et du *mağzû'* d'*al-Kâmil*. Ceci peut s'expliquer par :

Premièrement : Le désir du poète, alors en pleine maturité, de composer des poèmes avec des mètres aux rythmes légers et à renoncer à ceux à forte résonance tels *al-Basît* et *al-Ṭawîl*. En effet, il était convaincu du fait que la personne est poète que par ce qu'elle est et non par le mètre adopté. En outre, son style tout comme sa spécificité poétique avaient atteint leur maturité. Nous supposons, donc, qu'*al-Jawâhirîa* a continué à composer ses poèmes selon des mètres « traditionnels » en essayant de s'élever au rang d'*al-Mutanabbî*, *al-Ma'arrî* et *Abî Tammâm*. Cependant, son orgueil et son talent de poète vinrent à bout de cette fidélité à la tradition et imposèrent sa propre personnalité. Le résultat de ce cheminement a fait qu'*al-Jawâhirî* est devenu le plus grand poète arabisant, voire le plus illustre poète de son temps. Quelques-uns le qualifient du dernier des poètes anciens.

Deuxièmement : L'autre raison réside dans le fait qu'il a passé cette étape de sa vie en exil d'où l'enchevêtrement des thèmes et des centres d'intérêts. Il a voulu faire chanter le cœur et l'âme à travers sa création littéraire. Il opta, ainsi, pour *al-Ḥaffif* et aux mètres incomplets plus à même d'exprimer les troubles internes, les sauts d'humeur et les tiraillements intellectuels. Ainsi se confirma la vision poétique qui dit que les mètres prosodiques doivent aller de paire avec les thèmes abordés. Une affirmation qui reste, en dépit de tout, de portée relative car on ne peut affirmer complètement que tel mètre convient à un thème particulier et non à un autre.

La lecture de tableaux sus cités ne peut être que superficielle. Il est, nécessaire d'aller au-delà des chiffres. C'est pourquoi il nous faut un autre tableau pouvant illustrer les pourcentages d'utilisation de chaque mètre prosodique tout au long du parcours poétique d'*al-Jawâhirî*.

Période de vie	Al-Kâmil	Al-Ṭawâil	Al-Basîṭ	Al-Ḥafîf	Al-Wâfir	Al-Mutaqârib	<i>le majzû'</i> al-Kâmil	Al-Raml	U.R
20-39	45.4	75.8	39.6	42.8	31.7	35	25	50	38.3
40-59	37.5	16.1	20.7	20.4	29.2	45.9	38.8	40.9	18.8
60-79	12.5	6.4	22.7	34.6	31.7	18.9	33.3	4.5	4.3
80-94	4.5	1.6	13.6	2	7.3	-	2.7	4.5	9.4

Tableau statistique n° 4

Le tableau précédent montre le pourcentage d'utilisation de chaque mètre prosodique durant les différentes étapes de la vie du poète. Ainsi, 40 poèmes furent composés selon le mètre *al-Kâmil* durant la première étape sur un ensemble de 88 poèmes composés de la sorte durant les quatre étapes. Le pourcentage d'*al-kâmil* durant la première étape s'élève, donc, à 45.4 :

$$\text{Pourcentage} = (40 \times 100) : 88 = 45.4$$

Le même tableau confirme le délaissement progressif des mètres *al-Kâmil*, *al-Ṭawîl* et *al-Raml* et l'attachement étroit du poète à *al-Basîṭ*, *al-Ḥafîf*, *al-Wâfir* et *le mağzû'* d'*al-Kâmil*. Le diagramme suivant illustre cette question parfaitement :

Diagramme n° 1 démontrant la baisse progressive de l'utilisation des mètres

Diagramme n° 2 démontrant le maintien relatif de ces mètres

Ces diverses statistiques nous permettent d'émettre les constats suivants :

1 – Durant la première période de sa vie, le poète a intensément utilisé les mètres *al-Ṭawîl*, *al-Ramal*, *al-Kâmil* et *al-Ḥafîf* en axant son intérêt sur les thèmes suivants : l'élégie, la panégyrie, le patriotisme, le nationalisme et l'égoïsme ce qui est normal dans le parcours de tout poète. ⁴⁹

2 – **Lors de la seconde période**, nous observons le recours massif à de mètres prosodiques tels *al-Mutaqârib*, *al-Raml*, *le mağzû' d'al-Kâmil* et *al-Kâmil*. Le poète s'est particulièrement intéressé à aux causes de la partie et de la communauté. Il composa de textes patriotiques et élégiaques et renonça aux poèmes égocentriques. On constate, également, un usage sans précédent des mètres *al-Mutaqârib* et *al-Raml*. La poésie érotique s'y imposa comme thème principal, suivie par les préoccupations nationalistes, puis les questions patriotiques et enfin l'élégie.

3 – **Pour ce qui est de la troisième étape de sa vie**, nous constatons que les mètres les plus utilisés sont *al-Ḥafff*, *le mağzû' d'al-Kâmil* et *al-Wâfir*. Ceci correspond à ce que nous avons avancé précédemment, à savoir l'amplification des effets de l'exil en lui ce qui engendra des douleurs et des afflictions personnelles. La résultante de ceci fut la multiplication des poèmes érotiques destinés à combler ce qui est perdu. La femme est devenue le symbole de l'affection, de la tendresse et de la maternité. Mais les souvenirs du poète avec la gente féminine ne l'empêche pas de vivre les douleurs du pays, de prendre part aux calamités qui frappèrent la communauté et de souffrir profondément du décès d'un ami. La forte mélancolie qui le submergea le poussa, aussi, à verser dans l'élégie comme le démontre les tableaux précédents.

4 – **Durant la quatrième et dernière étape de la vie du poète**, nous soulignons l'attachement d'al-Jawâhirî aux mètres *al-Basîṭ*, *al-Kâmil* et *al-Wâfir*. Les poèmes élégiaques y occupent la première place suivis de textes égocentriques puis, en troisième position, les poèmes patriotiques et nationalistes. Ceci étant, la productivité du poète a baissé d'environ un quart à cette période tout en englobant des poèmes exceptionnellement longs. En effet, on relève dix poèmes dont le nombre de vers varie entre 75 et 100, sept entre 100 et 150 alors que trois poèmes contiennent respectivement 164, 400 et 535 vers.

En conclusion à ce passage sur la prosodie, nous avons présenté une étude assez détaillée sur la relation d'al-Jawâhirî avec les mètres prosodiques ce qui influença les divers thèmes abordés durant son long parcours poétique. Les quatre étapes

avancées illustrent bien ce constat.

Deuxième Chapitre

LA RIME

وهل لك إلا أن تقول فتعجبا
أبا الشعر قل ما يعجب الابن والأبا
تغني فتطربا لتموز إلا أن
وهل لك والدينيا تغني بمولد
متى شئت (فيثارا) و (نايًا) مشبباً
وهل لك عذرٌ و (القوافي) تحيلها

Pour le poète arabe, les rimes sont une flûte et une guitare. Le poème chante pour charmer l'oreille de l'auditoire. L'enchantement peut être « triste » comme « joyeux » car ce qui compte est l'harmonie ressentie par ce qu'on écoute. Ṭa'lab, l'imâm des Koufites, définit l'enchantement en disant qu'il signifie la joie et la tristesse. D'autres l'assimilent à une légèreté qui envahit la personne en cas d'excès de joie, de tristesse ou d'inquiétude.

La mesure et la rime sont le cœur de la poésie. Les textes d'al-Jawâhirî sont, de ce point de vue, beaux et merveilleusement écrits. Ils décrivent à la perfection ses états

d'âme et son attachement à la vie. Sa poésie est semblable à un chapitre de la Genèse. Il prétend même que (les cantiques du prophète David) ont eu un effet certain sur la transmission de son message prophétique en raison de leur beauté artistique :

للسمع ما بين ترخي وتنوين يا دجلة الخير ان الشعر هدهدة
لحن الحياة رخيا غير ملحون عفوا يردد في رفه وفي علل
كف الطبيعة لوحا سفر تكوين رسمت يا دجلة الخير كان الشعر مذ
مزمار داود اقوى من نبوته فحوى وأبلغ منها في التضامين

Nous ne tenons pas particulièrement à insister sur l'impact des rimes et leur esthétisme sur la poésie. Les vers que nous allons proposer suffisent à eux seuls pour ça. La rime, comme l'a bien dit al-Khalîl (mort en 175 de l'hégire) : « *Va de la dernière lettre jusqu'au dernier sūkûn (absence de voyelle) lui succédant et la voyelle de la lettre précédant al-Sūkûn. La rime serait de ce point de vue -Le plus juste- Soit une partie du mot, soit un mot entier, soit encore deux mots* ».

Ibn Rašiq al-Qayrawânî dit dans un autre passage : « Tout ce qui affecte les rimes concerne six lettres et six voyelles. Les lettres sont : *Al-Rawy* (lettre fondamentale de la rime), *al-Radf* (un accent tonique situé avant *al-Rawy*), *al-Ta'sîs* (alif séparé d'*al-Rawy* par une lettre vocalisée), *al-Wašl* (le ha' qui ne peut être un *rawy*), *al-Ḥurûğ* (mad situé après *le ha' d'al-Wašl* situé après la lettre d'*al-Rawy*) et *al-da'îl* (la lettre valide située entre *al-Rawy* et le alif qui le précède. Les voyelles sont : *Al-I'îlâq* (prolongation d'un son, ajout d'un mad pour enrichir la voyelle d'*al-Rawy*), *al-āw* (la voyelle de la lettre situé avant *al-Radf*), *al-ras* (la *fatā* située avant le 'alif d'*al-Ta'sîs*), *at-Tawğîh* (voyelle avant *al-Rawy sâkin* ou dépourvu de voyelle), *al-nafâ* (la voyelle du ha' de liaison) et *al-išbâ* (la saturation qui a deux sens dans la science

prosodique : prolongement du son de la voyelle ou la voyelle de la lettre valide située entre *al-Rawy* et le alif qui le précède). La rime n'est, donc, que des sons multiples qui se répètent à la fin du pied du vers du poème

De son côté, Al-Tabrîzî affirme dans son livre « *al-Qawâfi* » que les rimes ont cinq appellations :

Al-Mutadârik : deux lettres vocalisées après un *sukûn*

Al-Mutarâkib : trois lettres vocalisées après un *sukûn*

Al-Mutawâtir : une voyelle après un *sukûn*

Al-Mutarâdif : jonction de deux *sukûn* dans une rim

Al-Mutkâwis : quatre lettres vocalisées après deux *sukûn* .

Pour revenir à la poésie d'al-Jawâhirî, nous constatons que les rimes apaisaient le poète, habitaient son for intérieur et ne le quittaient qu'après la composition de plusieurs poèmes. Parmi les rimes citées ci-dessus, nous trouvons *al-Mutadârik* édifié avec un r vocalisé en o et un ha' sans voyelle. Le poème aborde le thème de l'élégie :

ما لهذا الدين ناحت منابره وقل خفية أين استقلت عساكره ابن

Ou encore dans cette belle introduction d'un poème précoce écrit en 1921. C'est d'ailleurs, son premier poème publié :

مورد ضاقت عليه مصادره اخو دعا الموت فاستحلت لديه سرائره

Nous relevons chez lui, aussi, la rime d'*al-Mutawâtir* dans un poème élogieux ayant comme rime un d vocalisé en i :

لمن الصفوف تحف بأمجاد وعلى من التاج الملمع باد

Parmi les exemples sur les rimes dites *mutawâtira*, on trouve le poème intitulé « *al-Wahda al-'Arabiyya al-Mumazzaqah* », composé en 1922 et dont le *rawy* est un d

vocalisé en o. Ce poème commence ainsi :

حتم هذا الوعد ولايعاد والى كتم الابراق والارعاد

Le même constat concerne les deux poèmes « *Dars al-Šabâb* » et « *Fî al-Taûrah al-Sûriyya* » rédigés en 1926. Le premier est un poème patriotique composé selon le *mağzû' d'al-Raml* avec une rime *mutawâtira* et un *rawy* fait d'un b vocalisé en i :

من هذه الثياب رث انزعي يا بلدي ما

Le second est un poème nationaliste composé selon le *mağzû' d'al-Kâmil*. Il ressemble au précédent par sa rime et son *rawy* :

الذي بك يا دمشق من الأسى والحزن ما بي مثل

Cette relation d'al-Jwaâhirî avec les rimes se retrouve dans les diverses étapes de son parcours poétique ce qui témoigne de l'effet de la rime et d'al-Rawy sur lui. En effet, l'importance de la mesure, la rime et *al-Rawy* se concrétisent par son attachement à les varier selon le contexte. Son poème élégiaque prononcé lors de la cérémonie funèbre du premier ministre 'Abd al- Moħsin al-Sa'dûn en 1927 a une rime faite selon *al-Mutadârik*. Il commence ainsi :

فيم الوجوم ؟ وجومكم لايتقع نفذ القضاء وحم ما لا ينقع

Alors qu'un autre poème élégiaque prononcé au quarantième jour après la mort de la même personne fut composé selon *al-Mutawâtir* :

بيكي عليك وكله أوصاب شعب يمثل حزنه النواب

Le même constat concerne son célèbre poème élégiaque « *Aħî Ğa'far* ». C'est un texte d'une tonalité vibrante composé selon le mètre *al-Mutaqârib* avec une rime puisé dans *al-Mutadârik* :

اتعلم أم انت لاتعلم بان جراح الضحاي فم

Le poème dit au quarantième jour du décès de son frère est composé selon *al-Kâmil*

avec une rime selon *al-Mutawâtir* sachant que la scansion d'*al-Kâmil* (*mutafâ'ilun - O//O//*) commence par une *fâsillah* composé d'une syllabe accentuée (*sabab taqîl*) et d'une syllabe brève (*sabab hafîf*) auxquels s'ajoute un iambe (*watad mağmu'*) (*O//*). Sa rime est du style *al-Mutdârik*. Ainsi, nous remarquons que le poète varie la rime et *al-Rawy* à sa guise :

يوم الشهيد تحية وسلام بك والنضال تؤرخ الأعوام

Nous pouvons dire, donc, que la rime permet de ressentir l'émotivité du poète et sa réaction aux événements, de même que sa façon de traiter les sujets par la suite. La rime dans les deux poèmes prononcés lors des deux cérémonies funèbres est écrite selon *al-Mutadârik* (*O//*). Il s'agit d'une rime à moitié lourde. Alors que les deux poèmes prononcés lors du quarantième jour du décès des deux personnages furent composés selon *al-Mutawâtir* (*O/*) qui est une rime légère. Le poème de condoléance est proposé lors du drame alors que celui relatif au quarantième jour après le décès est écrit après l'amortissement du choc. Al-Jawâhirî change à ces occasions ses rimes pour briser la monotonie et la lassitude, exprimer son émotivité et surtout montrer sa conscience de la valeur des rimes sur la créativité poétique. C'est pour ces diverses raisons que le poète a énormément varié ses rimes pour intensifier les différents changements rythmiques pour avoir le maximum d'effets sur l'auditoire et pour mieux exprimer ses propres émotions psychiques. Ceci nous amène à recenser les diverses rimes dans son diwân afin de savoir leurs effets sur sa psychologie ainsi que le pourcentage d'utilisation de chaque rime. Le tableau ci-après énumère le nombre des poèmes et leur variation dans son recueil poétique :

Al-Mutadârik	Al-Mutarâkib	Al-Mutawâtir	Al-Mutarâdif	Al-Mutakâwis	total
112	60	254	15	-	441 poèmes

Tableau statistique n° 5 démontrant les diverses rimes

Mais pour permettre une lecture claire de ce tableau, il faut préciser le pourcentage de chaque genre par rapport au nombre global des poèmes :

Al-Mutadârik	Al-Mutarâkib	Al-Mutawâtir	Al-Mutarâdif	Al-Mutakâwis	total

25.39%	13.60%	57.59%	3.40%	-	99.98%
--------	--------	--------	-------	---	--------

Tableau statistique n° 6 démontrant le pourcentage des diverses rim

On constate que ces pourcentages indiquent que plus de la moitié des poèmes furent écrits selon la rime *d'al-Mutawâtir* alors qu'environ 25% des poèmes furent composés selon la rime *d'al-Mutadârik*. Ceci confirme que le poète était souvent calme. Autrement dit, il n'écrivait ses poèmes qu'après un laps de temps assez long permettant d'apaiser les tensions. Ce constat ne s'oppose pas pour autant aux poèmes émotionnels composés à chaud et directement après l'évènement. La réaction immédiate se concentrait sur un seul poème alors qu'une réaction plus réfléchie en exigeait plus. A titre d'exemple, on peut évoquer son poème élégiaque « *Ahî Ġa'far* ». Le premier poème fut composé sur la rime *d'al-Mutadârik* qui est, comme nous l'avons signalé, une rime lourde et forte. Quant au poème du quarantième jour après le décès, il est sous la rime *d'al-Mutawâtir*. Le poème du premier anniversaire du décès de son frère fut écrit aussi selon la rime *d'al-Mutawâtir* :

خذوا من يومكم لغد متاعا وسيروا في جهادكم سراعا

Tout ceci atteste de l'attachement d'al-Jawâhirî à choisir ses rimes avec soin. Il croyait pertinemment que celle-ci offre au texte plus de fluidité et de profondeur et influe sur l'auditeur par l'image et la mesure en même temps. La rime constitue, en effet, le point de convergence entre la musicalité et la mesure qui font que le poème devienne une unité musicale cohérente et homogène et non des parties musicales sans lien.

Al-Rawy et al-Mağrâ :

A- Al-Rawy :

Il est essentiel de préciser que les deux principaux composants de la rime ayant une influence sur l'auditeur sont : *al-Rawy* (lettre fondamentale de la rime) et *al-Mağrâ* (la voyelle *d'al-Rawy*). A ce propos, al-Jawâhirî a œuvré pour enrichir sa poésie avec de nombreuses lettres *d'al-Rawy* (22 exactement) même si quelques unes ont

largement dominées sa production. Nous mettrons ce constat en évidence dans un tableau à venir.

La lettre *d'al-Rawy* se divise, à l'instar des mesures poétiques, en trois utilisations : fréquentes, moyennes et rares. Les lettres les plus usitées chez le poètes sont celles qu'on retrouve, généralement, dans les recueils de poésie arabe telles : *al-Bâ'*, *al-Râ'* et *al-Dâl* . Les moyennement utilisées sont : *al-Qâf*, *al-Fâ'* , *al-Ĥâ'*. Et enfin les plus rares sont : *al-Šîn*, *al-Tâ'* et *al-Wâw*. Il est à signaler, aussi, que le poète a complètement négligé les lettres *al-Tâ'*, *al-Ĥâ'*, *al-Dâl*, *al-Şâd*, *al-Zâ'* et *al- 'ayn*.

Le tableau qui suit démontre la fréquence dégressive de l'utilisation des lettres en fonction des thèmes poétiques.

Lettres	Panégyrie	Elégie	Erotisme	Invective	Description	Jactance	Nationalisme	Patriotisme	Egocentrisme	Total
Al-Bâ'	5	8	3	6	4	-	12	11	12	61
Al-Râ'	6	11	4	4	4	1	11	3	15	59
Al-Dâl	6	5	3	2	4	1	12	7	9	49
Al-Lâm	4	3	4	1	1	-	8	5	10	36
Al-Nûn	3	3	4	2	1	1	8	1	13	36
Al-Mîm	1	6	2	1	-	-	7	7	10	34
Al-'In	2	5	2	-	1	1	5	5	9	30
Al-Hâ'	3	5	5	1	3	-	4	2	3	26
Al-Qâf	2	1	1	1	1	1	6	4	7	24
Al-Fâ'	1	-	1	-	5	-	2	-	6	15
Al-Ĥâ'	2	-	3	-	-	-	3	1	2	11
Al-Šîn	-	-	2	2	-	-	2	1	3	10
al-hamza	1	3	-	-	-	1	1	-	3	9
Al-Tâ'	-	-	3	-	-	-	2	1	1	7
Al-Kâf	1	1	1	-	-	-	-	2	1	6
Al-Yâ'	-	-	-	-	-	-	-	-	4	4
Al-Ġîm	1	-	-	-	-	-	-	1	-	2
Al-Dâd	-	-	-	-	1	-	-	-	1	2
Al-Zây	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
Al-Šîn	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1
Al-Tâ'	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1
Al-Ôâû	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
Diver-ses	1	-	6	-	1	-	3	2	3	16
total	39	51	44	1	26	6	57	53	144	441

Tableau statistique n° 7

sont : د ، ب ، ر . Ces lettres sont, par ailleurs, les plus utilisées dans la littérature arabe. Nous constatons, aussi, que le poète n'a utilisé qu'une fois une lettre. Mais ce qui ne démontre pas ce tableau c'est que les lettres les plus utilisées sont celles d'*al-Rawy* sur lesquelles le poète avait bâti ses longs poèmes. C'est le cas de ce poème panégyrique en (ب) destiné à Hâšm al-Watrî :

مجدت فيك مشاعرا ومواهبيا وقضيت فرضا للنوابغ واجبا

Le poème compte 131 vers. Quant à son poème en (ر) composé à titre d'élégie pour Ma'rûf al-Rusâfî, il se compose de 115 vers:

لاقيت ربك بالضمير وأنرت داجية القبور

De même pour son poème nationaliste en (د) intitulé « *Ma'ârik Filstîn* » (les batailles de Palestine) :

دلالا في ميادين الجهاد وتيها بالجراح وبالضمداد

Et sur la rime (ن), il a composé son fameux poème (*Yâ Diğlata al-Ḥayr*) :

حييت سفحك عن بعد فحيني يا دجلة الخير يا أم البساتين

Ce poème compte 156 vers. Il y répéta l'expression (*Yâ Diğlata al-Ḥayr*) vingt quatre fois. Ceci a un grand sens chez le poète.

Quant aux lettres rarement utilisées, voire utilisées une fois, il les a réservés aux poèmes courts. C'est le cas d'*al-Rawy* (ض) :

أبرزت قلبي للرماة معرضا وجلوت شعري للعواطف معرضا

Ce poète ne compte que vingt six vers. Il se peut que le choix de *rawy* fut imposé par le vers introductif : (*Ši'rî lil 'wâṭifi ma' riḍan*). D'ailleurs, le titre de ce poème est « *ma'riḍ al-'Wâtif* ». Le même constat peut s'appliquer au *rawy* (ش) sur lequel il a

construit un seul poème intitulé « *al-Nâbišûn* » :

أبصرت حفارا بمعيرة نكراء يوسع أهلها نبشا

Ce poème s'étale sur vingt vers. Il commence par le terme *nabshâ* qui en constitue, également, le titre. Ainsi, on comprend le choix de cette lettre comme *rawy*. Deux autres poèmes furent composés sur le *rawy* de (ج). Le premier compte neuf vers et le second seize. En outre, il a composé un court poème de quatre vers sur le *rawy* de (ز).

B – Al-Mağrâ (la vocalisation de la lettre fondamentale de la rime) :

Al-Mağrâ exprime la relation entre le poète, la mesure, la rime et *al-Rawy*. Cette relation permet de comprendre les raisons qui ont poussé l'auteur à choisir cette vocalisation à la place d'une autre.

Pour saisir cette réalité, nous étudierons trois thèmes distincts par les sentiments affectifs. Il s'agit de : la panégyrie, l'élégie, et l'érotisme. Nous avons sciemment écarté l'invective car le poète a rarement abordé ce domaine et avons pris en considération les lettres les plus utilisées dans sa poésie :

Le thème	ر	د	ب	ل	ن	م
La panégyrie	6	6	5	4	3	1
L'élégie	11	5	8	3	3	6
L'érotisme	4	3	3	4	4	2

Tableau statistique n° 8

Ces chiffres correspondent aux données générales relevées dans l'intégralité des poèmes panégyriques, élégiaques et érotiques. Aucune lettre ne s'impose particulièrement. Cependant, on observe une fréquence relative des lettres (ر) et (ب) dans les poèmes élégiaques, le (م) dans les panégyries. Ceci relève du poète. En effet, les panégyries rimées en (م) sont légion dans la poésie arabe. Quant à la dominance des lettres (ر) et (ب) dans les élégies, elle s'explique

par le besoin de ce thème à des lettres de *rawy* difficilement accessibles pour le poète. Ce dernier, fortement secoué par la tristesse engendrée par la disparition d'un être cher, préfère recourir à des *rawy* mémorisés par sa mémoire. Ceci ne signifie, pas pour autant, la non intervention du poète dans le choix de ces *rawy* car ceux-ci restent diversifiés dans sa poésie d'une part et vocalisés à volonté d'une autre part. Et comme le tableau des lettres ne nous proposent pas les éclaircissements souhaités, il nous semble judicieux de dresser un second tableau relatif aux vocalisations afin de démontrer leur importance et leur rôle primordial dans la réalisation des objectifs poétiques.

Le thème	Ḍammah	Fatḥah	Kasrah	sukûn	Diverses	Total
La panégyrie	15	12	12	-	-	39
L'élégie	20	8	17	6	-	51
L'érotisme	10	10	13	5	6	44
Total	45	30	42	11	6	134

Tableau statistique n° 9

Le fait qu'al-Jawâhirî ait opté pour des vocalisations aux dépens d'autres s'explique ainsi :

- La *ḍammah* convient à des thèmes poétiques tels la panégyrie et surtout l'élégie car le poète s'adresse directement à la personne en utilisant le temps conjugal de l'inaccompli et que les qualités soulignées par l'auteur portent une *ḍammah* à la fin.
- La *fatḥa* convient sans distinction à la panégyrie comme à l'élégie et à l'érotisme car elle prolonge la voix de l'auteur.
- La *kasrah* est adéquate pour la panégyrie, l'érotisme et surtout pour l'élégie. Elle confirme la peine de l'âme et l'intensité de la douleur et de la tristesse. Elle convient aussi à l'érotisme car le poète parle ici de sa propre personne ce qui exige des rimes répondant au pronom « je ».
- Le *sukûn* est adapté à l'élégie et à l'érotisme. Il exprime la

souffrance de l'âme et la détresse lorsqu'il s'agit de l'élégie. Alors, que dans le domaine de l'érotisme, il permet une coupure de la voix ce qui offre une musicalité témoignant de la peine de l'amoureux, on doit souligner qu'il ne convient absolument pas à la panégyrie. Ce thème exige un rythme lent et des voyelles longues.

- Les diverses vont avec les poèmes dont les rimes et les *rawy* sont variés. Elles conviennent, donc, à l'érotisme avec ses rythmes et ses musicalités et pas à la panégyrie demandeuse de verve, de pondération et de puissance dans la vocalisation. Elles ne conviennent pas, non plus, à l'élégie car elles génèrent dans une ondulation et une vibration musicale inadéquate avec ce genre de poème.

Tout ceci nous explique le recours du poète au *mağrâ* et non seulement à *al-Rawy* en fonction du thème abordé. Il est fort probable que ceci est une des caractéristiques de la poésie arabe. Une affirmation qui nécessite, évidemment, une étude plus globale.

Troisième Chapitre

LE RYTHME

Le rythme ou la cadence est un élément essentiel dans la poésie. Quelque soit sa forme, il permet la transmission du sens selon un accord artistique. Ceci dit, on ne peut pas le considérer comme un élément indépendant car il est constitué de sons en liaison directe avec les autres constituants du vers. Il ne peut, donc, être pris

comme indépendant au sens.

Kerr dit à ce propos : Le rythme est une sorte d'idée qui danse sur sa propre musique. Le rythme attise l'adhésion au sens que le poète souhaite transmettre. Il intensifie, comme l'affirme Gurry, notre assimilation du son, de l'image, de la réaction et du sens. C'est un élément esthétique comparable à d'autres éléments de la même catégorie.

Burton évoque le rôle du rythme dans la poésie en disant : « *Le rythme aide à susciter une intense émotion, un impact croissant, la solidité, la majesté, la légèreté d'écoute, la rapidité, la relaxation, ou tout autre impact souhaité par le poète. La mesure que doit adopter le critique en étudiant le rythme d'un poème est son influence et son rôle dans la transmission de l'impact émotionnel que le poète souhaite créer* ». La diversité des rythmes contribue à la mise en avant du sens des expressions et des mots et reflète les transformations qui touchent l'idée, l'image et le sentiment. Al-Jawâhirî appréciait à sa juste valeur l'importance du rythme et c'est ce qui explique la diversité rythmique de ses poèmes développée dans l'objectif d'éviter la répétition lassante. Parmi les manifestations de l'innovation rythmique chez le poète on trouve :

Premièrement : Le panachage des mètres :

Cette opération concerne les poèmes écrits sur une base dramatique, en particulier les plus longs d'entre eux ce qui invite à multiplier les sons et les positions. Parmi les textes où il a fait œuvre de cette technique, on peut évoquer son long poème « *Anita* ». Composé de 382 vers, ce poème se subdivise en quatre parties portant chacune un titre (*Šahrazâd, Dikrayât, Firâq et Wadâ'*). Ce qui attire l'attention, c'est que le poète a composé en trois parties selon *le majzû' d'al-khafîf*. Ces parties relatent les beaux souvenirs d'al-Jawâhirî avec sa bien-aimée Anita. Quant à la quatrième, elle aborde le retour à la triste réalité ce qui amène le poète à utiliser le

mağzû' d'al-Mutaqârib.

Dans son poème intitulé « *Ayyuhâ al-Âraq* », il mêle les mètres *al-Madîd* et *al-Ḥaffif* sans aucune règle bien définie comme en témoigne le passage suivant :

مرحباً : يا أيها السهْدُ كم وكم أنجزتَ ما تعدُّ
(فلفنسي من نفسها رصدُ) (خلّ حراساً لمن رقدوا)
بين موتى كلهم جمْدُ مرحباً با جمرةً تقدُّ
مرحباً يا مُنقَدَ الفكرِ
(من نيوب الخمولِ والخذِرِ)

La technique de panachage dans cet exemple diffère de l'exemple précédent. Dans le premier, on constate un changement dans la position générale d'où le basculement d'un mètre à l'autre alors que dans le second, cette mutation n'est pas évidente ce qui a incité al-Jawâhirî à enchevêtrer les rythmes en choisissant un rythme capable d'attirer l'attention de l'auditoire avant de revenir au mètre initial. Le choix d'*al-Ḥaffif* est judicieux car il ne se distingue d'*al-Madîd* que par l'ajout d'une seule scansion à celles du second.

Le poème « *Zûrbâ* » est l'exemple type de cette technique de panachage des rythmes. L'auteur y part d'une section basée sur un nombre précis de scansions pour passer à une autre avec d'autres scansions ce qui exige un changement dans la position poétique. Un chercheur a qualifié ce phénomène fréquent dans la poésie libre de « vague poétique ». Le poète adopte dans chaque vague une scansion distincte de celle de la vague précédente. Ceci permet une grande liberté dans la diversité rythmique. Chaque vague est liée à une scansion différente engendrée par un flot poétique et sentimentale indépendant même s'il fait partie de la position globale.

Dans la première partie du poème « *Zûrbâ* », al-Jawâhirî s'est appuyé sur la

scansion (*fâ'ilatun*) et y a décrit la beauté de la nature en disant :

سكن البحرُ
وفوقَ الأرضِ قد أغفتُ
على ضوءِ النجومِ
سادَ صمتُ
أبي صمتٍ
خطرٌ فيه وسحرٌ
وأحاسيسٌ وشعرٌ
كان صمتاً أديباً
يتحدى كلَّ صمتٍ
صنعته من هوى أعماقنا
شتى ألفِ الصرخاتِ
لم تمزق سحره
رنةً طير
لا ولا نبجة كلب
غيرَ ما خفق جناحينِ
مروعينِ
يرفان بقلبي

A l'opposé de cette beauté envoutante, le poète s'intéresse à la vacuité de l'âme dans les parties deux et trois bâties sur la scansion (*mutafâ'ilun*). Celles-ci annoncent cette mutation :

وتصلبتُ اذنايَ
وامتلاً الفراغُ
في صدري الخاوي
وعادَ الصمتُ يستعوي
صُراخاً

Deuxièmement : La ligne poétique :

Youri Lotman constate que la ligne poétique est une entité très alambiquée. C'est une entité interne, coercitive et définie par des facteurs complexes dictés par des niveaux divers de la structure poétique. Ceux-ci comprennent la mesure, la rime et la grammaire. Chaque niveau à son propre sens qui peut compléter ou s'opposer avec le sens littéral de la ligne. La ligne poétique œuvre, en effet, pour un sens indépendant tout en faisant partie d'une structure plus grande.

Le vers poétique classique est basé sur un système cohérent imposé par le respect du principe des trois temps : la rythmique, la grammaticale et le sens à la fin du vers poétique. Ceci en fait une entité indépendante ne dépassant pas le niveau parallèle de lecture. A contrario, la ligne poétique se distingue par une dimension perpendiculaire de lecture amenant une compréhension du poème en tant qu'entité globale. C'est l'objectif de la turbulence rythmique qui tend à démontrer la lutte entre les trois temps cités ci-dessus. La ligne poétique s'appuie, donc, dans sa formation sur des unités rythmiques répétées qui ne respectent pas, forcément, une règle organisatrice. Ce mouvement répétitif est lié étroitement à la situation psychique et émotionnelle de celui qui vit l'expérience poétique lors de l'écriture de son texte.

Toutefois, il est important de souligner deux étapes artistiques que vécut al-Jawâhirî dans son écriture de la ligne poétique.

A – Le partage des pieds du vers poétique entre les interlocuteurs :

Ce phénomène parut dans son poème « *Aphrodite* » composé selon le mètre *al-Haffif*. Il a partagé les six scansion du vers entre le narrateur, Aphrodite et sa servante Jalla :

ثم نادت جالا

وكانت من الرقة
كالماء إذ يهزُّ الخيالاً
من بناتِ الهنودِ
تعرف ما يرضي الغواني
وما يزينُ الجمالا
من أتى أمسٍ ؟
خبّرني
ألا تدرين ؟
كلا فلستُ أحصي الرجالا
أجميل فلم أمتّعه
إذ نمت عميقاً مما لقيتُ الكلالا
ومتى راحَ ؟
في الصباح
ألا يرجعُ ؟
ماذا أبقى ؟
أغادر شيا ؟

On peut lire ce texte et réécrire les lignes d'une façon traditionnelle ainsi :

ثم نادت جالا وكانت من الرقة ثم نادت جالا كالماء إذ يهزُّ الخيالاً
من بناتِ الهنودِ تعرف ما يرضي الغواني وما يزينُ الجمالا
من أتى أمسٍ خبّرني ألا تدرين ؟ كلا فلستُ أحصي الرجالا
أجميل فلم أمتّعه إذ نمت عميقاً مما لقيتُ الكلالا
ومتى راحَ ؟ في الصباح ألا يرجعُ ؟ ماذا أبقى ؟ أغادر شيا ؟

Il est évident qu'Al-Jawâhirî a veillé à ce que la rime survienne toutes les six scansions pour signaler la fin du vers poétique décomposé entre les diverses personnes sous forme de lignes poétique.

B – Augmentation du nombre des scansiones du vers poétique :

Al-Jawâhirî a procédé dans quelques poèmes à augmenter le nombre des scansiones du vers poétique pour exprimer son désir d'échapper au moule rythmique monotone. Parmi ces poèmes, on peut citer « *qultu wa qâla* » :

قَلْتُ لِلشَّيْخِ أَرْتَضِي العَمَّةَ رزقاً والقَمِيصَا
عظيَا منه صغَارَ الفِكرِ والنخوةَ والرأيَ المحيِصَا
كَيْفَ عَرَّيْتُ من الدينِ بما زورتِ روحاً ونصوِصَا
قال : ما بَأَلْكَ أَمسَكَتِ تلابيبي وَأَعفيتِ اللصوِصَا

On observe que le premier vers est composé selon l'incomplet d'*al-ramal*. Il se subdivise en quatre scansiones, alors que les trois autres vers en comptent cinq chacun.

Le même phénomène affecte le poème « *Varsovie* » dans lequel le poète marie entre deux genres de parties : une sur l'incomplet d'*al-rağaz* où chaque vers compte trois pids et l'autre sur un modèle constitué de quatre :

فرصوفيا (يا نجمةً تلالا)
تُغَازِلُ السهوبَ والتلالا
وتسكبُ الرقَّةَ والدلالا
فوقَ الشفاهِ الضامئاتِ الحامياتِ الحنانيه
وبينَ أهدابِ الجفونِ الغافياتِ الوانيه
(فرصوفيا) الحلوة يا ذاتِ (القطوفِ الدانيه)

Cette diversité dans les unités rythmiques ou le passage d'un rythme stable et constant à un autre ondulé et ouvert attise l'impact sur le lecteur et accentue sa réaction et son imaginaire. En d'autres termes, ceci est le fruit des mutations qui touchent la rime et le rythme au sein du même poème. Il est indéniable que le poète a bien saisi la valeur de cette diversité et son influence sur l'auditeur ce qui l'a

incité à varier ces choix dans le cadre de la même structure poétique.

La répétition :

Le créateur recourt à la répétition pour mieux transmettre ce qu'il veut dire et l'inculquer dans la tête de l'auditeur. Ceci permet, également, de consolider son texte et crée un effet artistique important qui contribue à affirmer l'unité du texte et son homogénéité. La répétition permet, en outre, de mettre en avant le sujet axial du texte. Elle favorise la réalisation de trois effets principaux : artistique, significatif et phonétique.

L'effet artistique se concrétise dans la stimulation de l'esprit de l'auditeur et l'amplification de son imaginaire ce qui développe la concordance et l'harmonie avec le sujet. Quant à l'effet significatif, il désigne la différence du sens entre la première expression et celle qui lui succède. Et enfin l'effet phonétique qui consiste à exploiter les propriétés acoustiques des sons de la langue à travers la répétition d'un ou plusieurs sons différents et proches dans un seul ou plusieurs mots successifs. A titre d'exemple, on peut citer la répétition de (يا) du locuteur et de la lettre (م) :

يا هنائي وشقوتي: يا نعيمي
وجحيمي يا كوثرى وحيمي
يا وقائي من وافدات الهموم
جنبي رثع الظلام البهيم

Dans ce passage poétique, nous soulignons la répétition rythmique qui convient parfaitement à ce style sentimental et approfondie son impact sur l'âme. Le son engendré par la répétition des lettres (ي et م) joue un rôle important dans la manifestation du sens. Conscient de cette réalité, le poète en a fait un important élément de créativité et d'illustration.

Gurry affirme : « *Il ne faut jamais oublier que dans notre appréciation de tout*

élément d'un poème, que c'est sa relation avec les autres éléments qui permet la formation d'une seule unité. Aussi les influences acoustiques doivent être étudiées en relation avec le sens, l'idée, l'imaginaire et le rythme ».

Et puisque le rythme est un élément acoustique qui participe à l'élaboration du sens de la poésie, on remarque qu'al-Jawâhirî a fait usage de plusieurs effets sonores par le biais de la répétition pour transmettre son message. En effet, quelques sons ont le pouvoir d'intensifier et de s'adapter aux humeurs du poète dans les circonstances les plus particulières et en fonction de l'état d'âme. La langue s'enrichit à l'infini de cette homogénéité du rythme avec les sons. On peut reprendre le terme « phonaesthtic » (la sonorité esthétique) crée par Firth pour qualifier ce genre d'étude. De son côté Leech constate que quelques sons tel le chuchoté a bénéficié d'une part de « phential suggestibility » (suggestibilité phonétique). Toutefois, il est à rappeler qu'Ibn Jinnî (mort en 392 de l'hégire) l'avait précédé de plus de dix siècles lorsqu'il parla de la confrontation des mots avec leur résonance sonore selon les faits : « La comparaison des vocables à leur résonance sonore selon les faits est un chapitre immense et vaste... en effet, ils s'efforcent souvent à concorder le son des lettres aux faits décrits.... d'où leur expression *Ḥaḍm* (croquer) et *qaḍm* (déchiqueter). Le *ḥaḍm* décrit le fait de manger ce qui est mou tels le melon ou le concombre et toute sorte de mets de cette nature. Quant au *qaḍm*, il décrit le fait de manger ce qui est sec et solide. Ainsi, on dit que la *dâbbah qaḍamat al-Ša'îr* (la bête a mangé l'orge).... Ils ont choisi le ح par ce qu'il est mou et le ق par ce qu'il est solide dans l'objectif de concorder les sons aux faits ».

Le recours d'al-Jawâhirî à ce son rythmique par la répétition des lettres pour diffuser une musique tumultueuse vise à susciter un impact linguistique, rythmique et descriptif dans le texte poétique. Ceci se réalise par la concordance et la confrontation entre les phrases et les mots d'une part, et l'interaction entre les lettres et les sons d'autre part. On peut évoquer ici la répétition de la lettre ك qui suit parfaitement le sens. Cette lettre qu'Ibn Jinnî qualifie de son solide, d'ardeur chuchotée et explosive, fut répétée quatorze fois par le poète avec,

à chaque fois, un sens différent :

نقائضُ يرْسُفُ العَقْلُ الطَلِيقُ بِهَا	وإن تَفَلَسَفَ أَقْوَامٌ وَإِنْ حَذَقُوا
تَقَلَّصَ الجَهْلُ حَتَّى دَقَّ مَفْحَصُهُ	وَسُمِّنَ العِلْمُ حَتَّى كَادَ يَنْفَلِقُ
وَمَا يَزَالُ الأَذَى والبُؤْسُ مَرْتَهِنًا	والْحَقْدُ والخَبْتُ والإِدْقَاعُ والقَلْقُ
فِي قَبْضَةِ الذَّرِّ وحَشًا يَوْمَ يَنْطَلِقُ	وَمَا تَزَالُ حَضَارَاتٌ مُشْتَعِشِعَةٌ

Le poète marie le son et le sens selon une succession de mouvements rythmiques harmonieux. Chaque unité rythmique épouse parfaitement la précédente dans une évolution magnifique afin de créer une vague poétique riche en « sagesse » et aussi de réaliser l'objectif du poète qui veut faire de son texte un seul tableau acoustique et significatif.

La répétition d'une lettre chez al-Jawâhirî peut prendre une autre forme. Les particules du vocatif se répètent pour se transformer en réponse à la fin. Le tout offre une phrase musicale avec un début et une fin. Il tenait, quelques fois à conclure une partie par deux vocables homogènes ou de signification complètement opposé dans le but d'intensifier la musicalité du texte. Le tout enrichi davantage par le d'acception absolue :

يا أيها النهر الذي بخيريه	وعت العصورُ نشيدَهُ الرنَّانا
يا أيها الجبل المهيَّبُ بصمتهِ	مترهبًا يستلهمُ الأكوانا
يا أيها الشجر الذي بخفتهِ	وفي الحياةِ ونورَها شكرانا
ماضِرٌ أنكَ ما ملكتَ لسانا	(ولأنتَ أفصحُ) منطَقًا وبيانا

La fin de la phrase musicale ici n'est pas formulée uniquement dans la réponse au vocatif (...ما ضر أنكَ) mais aussi en répétant l'homéotéleute (الترصيع) dans le dernier vers de la séquence (لسانا) afin que le lecteur ne croit pas que le poème est terminé. En réalité, la séquence s'est achevée alors que le poème continue. Cette répétition au début du vers (يا أيها) offre avec la rime et le d'acception absolue (الرنانا، الأكوانا، شكرانا، منطقا و بيانا) une autre homogénéité acoustique qui accentue l'impact sur l'âme. Nous ne travestissons pas la vérité si nous disons que cette homogénéité acoustique correspond à

l'homogénéité psychique du poème. Il se peut qu'elle en découle et la complète.

La répétition peut concerner tout une phrase. Ainsi, le poète répète une phrase verbale dans de nombreux vers successifs comme (و قد خبروني) dans son poème « *al-Tawrah al-'Arâqiyya* » :

و قد خَبَّروني أَنَّ في الشرقِ وحدةً	كنائسُهُ تدعو فتبكي الجوامعَ
و قد خَبَّروني أَنَّ للعُربِ نهضةً	بشائرٍ قد لاحت لها وطلائع
و قد خَبَّروني أَنَّ مصرَ بعزمها	تتناضلُ عن حقِّ لها وتدافع
و قد خَبَّروني أَنَّ في الهندِ جذوةً	تُهابُ إذا لم يمنع الشرَّ مانع

Ce poème se compose de 76 vers. C'est un des plus beaux textes d'al-Jawâhiri qu'il écrivit en 1921 dans la foulée de la révolution iraquienne. Le poète a fait appel dans cette séquence à la répétition pour insister sur le sens de la révolution et les inculquer dans les esprits. Il y rappela que cette révolution est le prolongement naturel des autres révolutions en raison des principes et valeurs dont elle était porteuse. Le texte a été composé selon des mouvements rythmiques cohérents (entre la répétition et les rimes) afin de susciter le dynamisme et la fertilité des ces compositions poétiques

(و قد خبروني أن الجوامع، طلائع، تدافع، يمنع، مانع). Cette orchestration fut réalisée selon un système homogène et harmonieux avec le mouvement interne du texte. On constate, aussi, une dualité textuelle (وحدة/الجموع), (نهضة/طلائع), (بعزمها/تدافع), (جذوة/مانع). Cette concordance entre les unités du texte dans une succession rythmique harmonieuse constitue une concrétisation absolue de la mobilité et de la vitalité de la phrase poétique chez al-Jawâhirî.

Le passage s'est dessus démontre que la répétition chez al-Jawâhirî ne remplit pas uniquement une fonction musicale mais aussi elle permet la transmission du sens. Ceci est manifeste lorsqu'on analyse un de ses longs poèmes :

مَشَى وَخَطَّ المشيبِ بمفرقيه	وطارَ غرابٌ سَعِدَ من يديه
-------------------------------	----------------------------

La répétition ne contribue pas seulement à la construction du poème, mais elle

mène, également, à d'autres formes qui constituent les introductions de ses textes. Le poème (مشى و خط المشيب) fut écrit en cinq séquences poétiques où on retrouve (ي sans voyelle) et le (ه avec une *fatha*). Ce qui est certain c'est que cette rime joue un grand rôle dans la mise en avant du sujet du poème à savoir (المشيب) (la vieillesse). On dirait que la vieillesse a commencé à envahir le poème en entier. Le poète a introduit un *sukûn* avant le *rawy* avec un (ي) et usé d'une *kasra* après le *rawy*. Ainsi, le poème se présente tel un vieux récit narré par un vieillard au soir de sa vie. Aussi, le poème paraît lent dans ses voyelles et dans son rythme :

وطارَ غُرَابٌ سَعِدٍ مِنْ يَدِيهِ	مَشَى وَخَطَ الْمَشِيْبِ بِمَفْرَقِيهِ
تَقُولُ الْيَوْمَ : وَ أَسْفَى عَلِيهِ	وَرَا حَتْ مَنْ زَهَاها أَمْسَ حَبًّا
تَضَارِيْسُ السَّنِيْنِ بِأَخْدَعِيهِ	تَبْدَلْ غَيْرَ رَوْنَقِهِ وَ لَاحَتْ
رَمَاداً خَلَّتْهُ لَوْلَا بَقَايَا	تَوْقِدِ جَمْرَتَيْنِ بِمَقْلَتِيهِ
وَمَنْ سَحَرِ النَّدِيِّ بِأَصْغَرِيهِ	أَهَذَا مَنْ بِهِ فُتِنَتْ كَعَابُ
أَهَذَا تَائِهًا مَنْ نَقَّأْتُهُ	عَلَى الْأَحْدَاقِ أَحْلَى خُطُوْتِيهِ
دَمُ الْعِشَاقِ يَصْبِغُ جَنْبَتِيهِ	وَمَنْ أَصْبَى (فَلَانَةً) وَهِيَ خَدْرٌ

Le début de ce poème (مشى و خط المشيب) joue un premier rôle en indiquant le sujet du texte (المشيب) ou la canitie qui trace ses sillons sur la tête du poète en venant à bout de la noirceur des cheveux, signe concret de jeunesse. Ce qui est surprenant c'est le corbeau (الغراب) qui symbolise habituellement le mauvais présage chez les poètes comme chez les Arabes en général, est devenu signe de bon augure (غراب سعد) en raison de sa couleur noire. Le noir est devenu, aux yeux d'al-Jawâhirî, un signe expressif de jeunesse contrairement à ce que fut le cas dans ses textes antérieurs où il l'utilisait comme synonyme de la douleur, de l'occupation, des persécutions et de l'injustice.

Dans cette séquence, on constate que la jeunesse agréable qu'il adorait passionnément dans le passé pleure sa situation et souligne avec amertume les sillons des rides creusés par les années sur son visage. Al-Jawâhirî avoue ici

l'extinction de sa flamme à travers son expression (رمادا). Cependant, il affirme son attachement à la vie et que l'étincelle est toujours vivace au fond de ses yeux (توقد جمرتين بمقلتيه). Il avoue, en même temps, que la jeunesse est derrière lui et que les moments durant lesquels les plus belles femmes se retournaient pour l'admirer l'ont fui :

مَشَى وَخَطَّ الْمَشِيبَ بِهِ كَأَنَّ لَمْ	يُرَجَّلُ دَاهِنًا مِنْ لِمَتَيْهِ
وَلَمْ يَتَخَطَّ أَهْلِيهَا إِلَيْهَا	وَلَمْ تَتَخَطَّ أَهْلِيهِ إِلَيْهِ
وَلَمْ يُحَسِدْ لِحُظْوَتِهِ لَدَيْهَا	وَلَمْ تُحَسِدْ لِحُظْوَتِهَا لَدَيْهِ
لِفَرْطِ تَدْوَبٍ فِي مَرُشِفِيهِ	وَلَمْ تَتَضَبَّ مَرَاشِفَهَا فَتَطْمَا

Dans la seconde séquence, il répète le début de son poème (مشى و خط المشيب) où les sens, de la première séquence, se poursuivent pour mettre l'accent sur son état alors que la canitie a envahi sa tête. On dirait qu'il n'avait jamais peigné sa chevelure auparavant, lui qui aimait tant en jouer lors dans sa jeunesse. On dirait qu'il n'avait jamais vécu d'aventure :

مَشَى وَخَطَّ الْمَشِيبَ بِهِ فَأَلْوَى	بِأَيْكَتِهِ .. وَعَاثَ بِوَجْنَتَيْهِ
وَتِيدَ خَطِيَّ كَأَنَّ عَذَابَ جَيْلٍ	تَخِيرَهُ .. فَحَطَّ بِمَنْكَبَيْهِ
وَمَنْزُوفًا كَأَنَّ يَدَ اللَّيَالِي	بِمَبْضِعِهَا تَفْصَدُ أَكْحَانِيهِ
وَأَخْلَى مَلْعَبَ الصَّبَوَاتِ مِنْهُ	وَبَدَّلَ مَشْرِقِيهِ بِمَغْرِبِيهِ
وَقَرَّبَ مِنْ مَنِّيَّتِهِ .. وَخَوْفٍ	لِقُرْبِ الْمَوْتِ شَرٌّ مَنِّيَّتِهِ

Les vers précédents décrivent clairement sa passion pour le passé avec ses souvenirs. La répétition de l'expression (مشى و خط المشيب) continue ici pour parler encore des effets de la vieillesse sur sa personne. Le poète compare ses souvenirs à un jardin luxuriant. Mais, la description se fait d'une façon accélérée car très vite les arbres deviennent trop hauts, entortillés et bossus. Leurs racines se rident (عاث) (وليد خطي) Les pas deviennent lents (بوجنتيه). Les veines qui se dessinent sur ses bras témoignent de sa minceur et de sa perte de poids. Ces changements n'ont pas affecté le corps seulement, mais aussi l'âme (و بدل مشرقيه بمغربيه). On distingue ici un grand écart.

Avant, le poète mettait l’Orient et l’Occident un même pied d’égalité. Mais, il a changé d’avis : l’Orient est devenu synonyme d’une jeunesse en plein essor et l’Occident, le signe de la vieillesse envahissante. Cette position psychique se répète dans les poèmes de jeunesse lorsque le poète considérait l’Orient comme berceau de la civilisation et l’Occident celui de la destruction. A la fin de cette séquence, il nous invite à s’arrêter sur plusieurs questions importantes:

وقرب من منيته ... وخوف لقرب الموت شر منيته

Donc, la vieillesse a rapproché sa mort. Les cheveux blancs ne sont pas un signe de grandeur, de vénération et de sagesse, mais le signal de la fin inévitable (المنية). Ceci engendra la peur chez le poète. Cette crainte est un mal (شر). Nous relevons ici un triptyque (المشيب – الخوف - شر) qui tel les battants d’une porte se referment sur l’auteur. Les trois éléments étreignent, un après l’autre, al-Jawâhirî. La meilleure manifestation de l’impact du vieillissement sur la psychologie du poète est le titre qu’il a donné à son poème (وخط المشيب). Ce titre exprime parfaitement la peur du poète de cette « chose » qui tire la mort vers lui :

سُقَيْتِ الْغَيْثَ يَا زَمْنَ التَّصَابِي وَيَا حَسَنًا بِأَقْبَحِ صُورَتِيهِ
وَيَا نَهْرًا يَسِيلُ دَمًا وَخَمْرًا حَسُونَا ذَا وَذَا مِنْ صَفْتِيهِ
وَنَرَكَبُ حِينَ نَجْمُ شَفَرَتِيهِ وَيَا سَيْفًا نَجْرُ حَمَالَتِيهِ

Dans cette quatrième séquence, nous constatons que le début a changé (سقيت الغيث). Ce changement ne vise pas une ramification dans la construction du poème et éviter la lassitude du lecteur uniquement, mais contribue, aussi, à la transmission du message et des sens différents de la séquence précédente. Le poète ne parle pas ici de sa vieillesse, mais de sa jeunesse. Il décrit ses jours fastes. Et puisqu’il parle d’un passé qu’il a aimé, il commence ses propos en implorant la pluie fécondatrice pour qu’elle arrose ce passé (سقيت الغيث يا زمن التصابي). En effet, il n’y a rien de plus beau que le temps de l’enfance (jeunesse). Et c’est normal que le poète invoque la pluie pour faire rejaillir cette période de la vie avec sa beauté, son éclat, sa souffrance et son amusement. C’est un fleuve débordant de vie où les assoiffés se rendent :

ثَاكِلِيهِ بِمَسْمَعِيهِ مَنَاحَةٌ مَشَى وَخَطُّ الْمَشِيْبِ بِهِ فَرَنْتُ
 إِلَى وَاهِ مَرْجَعَةٌ ... وَوَيْهِ وَرَاحَ يُصِيحُ عَنِ أَلْمِ وَرُعْبِ
 فَسَوَّتْ لَحْدَهُ كِلْتَا يَدَيْهِ مَشَى وَخَطُّ الْمَشِيْبِ بِمُفْرَقِيهِ

Dans cette cinquième et dernière séquence du poème, le poète reprend le début répété dans les trois premières (مشى و خط المشيب). La lecture de celui-ci laisse entendre que l'auteur reparle de sa vieillesse et qu'il va cesser ses propos de la quatrième séquence. C'est, donc, un retour à la vieillesse avec ses douleurs et ses couleurs. C'est un retour à la mort. Le poète n'y voit pas sa mort proche seulement, mais s'imagine les pleureuses lors de ses funérailles, entend leurs cris en disant avec force (فرنت مناخة تاكليه بمسمعيه). Que cette image est dure pour lui car il se voit en cadavre sans vie, entouré de ses proches envahis par l'affliction.

C'est ainsi qu'al-Jawâhirî ressentait la vieillesse alors qu'il n'était âgé que de cinquante huit ans. Quel fut donc son état quarante ans après cet événement ? Ce qui est certain, c'est que ce sentiment et cette image n'ont guère quitté son esprit depuis. La sénilité a accompagné le poème du début à la fin :

فَسَوَّتْ لَحْدَهُ كِلْتَا يَدَيْهِ مَشَى وَخَطُّ الْمَشِيْبِ بِمُفْرَقِيهِ

Comme nous l'avons souligné, la construction du poème chez al-Jawâhirî ne repose pas sur la répétition pour des effets d'embellissement et pour prolonger son texte. Le recours à cette façon d'écrire vise à confirmer le sens et les thèmes à travers les séquences. C'est pourquoi il a choisi avec perfection ses répétitions qui ne témoignent aucunement d'un jeu d'écriture ou d'une coquetterie stylistique. La répétition a, chez lui, un sens poétique, intellectuel et psychique. Elle renforce la structure interne du poème et sa texture. Il n'est point surprenant si nous disons que la répétition dépasse l'effet sonore et musical pour concerner la structure inspiratrice du poème. Ceci est manifeste dans le dernier texte car le poète a fait de cette façon d'écrire une sorte de feuille qui chute délicatement du sommet d'un grand arbre. L'auteur mélange l'image au rythme par le biais de la répétition, ce qui donne plus de profondeur à l'image.

En guise de synthèse, nous pouvons dire qu'al-Jawâhirî jouit d'une grande capacité dans la formulation et la coordination des mots. Cette aptitude a mis en lumière la langue qu'il a utilisée. C'est une langue nouvelle pleine de transformation, de vivacité, de dynamisme et de musicalité. Tout ceci la rend dense, très suggestive. La majorité de ses poèmes reflète ce constat relatif aux sens variés et riches de sa langue. Le poète a pu dépasser le sens abstrait des mots dans le dictionnaire pour nous offrir un contenu débordant de vie, d'image, d'imaginaire, de sentiments et d'idées nouvelles. On peut donc dire que :

1 – La musicalité poétique chez al-Jawâhirî ne se limite pas au rythme mais le dépasse pour concerner le cœur des significations et les horizons des images et leurs diverses symboliques.

2 – Le changement rythmique chez al-Jawâhirî ne touche pas la rime seulement. Il concerne aussi les unités rythmiques de la structure interne du poème. Ce changement se caractérise par sa grande capacité à varier les rimes et à approfondir leurs effets sur l'auditoire compte tenu de l'expérience et de l'image proposée.

3 – Al-Jawâhirî a innové au niveau de la musicalité en la faisant contribuer à l'impact du texte et à son homogénéité.

4 – Il a pu inventer des phrases et des termes parallèles et ordonnés au niveau du sens et du rythme.

5 – Il a fait de la musicalité un moyen pour faire jaillir ses images, les intensifier, les rendre plus représentatives et plus influentes.

6 – Il a pu faire du son et de la musicalité en général, un moyen pour accroître le sens de sa langue poétique et son impact sur l'auditeur.

DEUXIÈME PARTIE

SYMBOLISME ET TECHNIQUE DE LA LANGUE POÉTIQUE

Quatrième Chapitre

SYMBOLISME DE LA LANGUE POÉTIQUE

Nous avons évoqué dans l'introduction la vie d'al-Jawâhirî car nous estimons que ceci offre un éclairage particulier sur ses textes poétiques qui sont restés étroitement liés à son parcours de vie, à la réalité sociale dans laquelle il a vécu et à l'évolution de la situation politique au niveau national et international.

Toutefois, ce que nous voulons souligner dans cette recherche c'est sa façon de traiter, dans ses principaux écrits, les techniques et les symboles pour atteindre un objectif précis dans un style éloquent. Il n'est point étonnant si nous affirmons d'emblée qu'il a surpassé le poète Shawqî (le présent chapitre traite de cette question). Chacun d'entre eux a pourtant dirigé l'école néo-classique en poésie moderne. Nous n'escomptons pas réaliser ici une comparaison entre les deux personnages. Certes, Shawqî fut déclaré doyen de l'école néo-classique moderne de poésie au début du siècle dernier. Mais Al-Jawâhirî fut le chef de file de la poésie moderne. Il est la continuité et le couronnement de l'école classique fondée par al-Bârûdî et Shawqî en Egypte.

Al-Jawâhirî a pu rendre à la poésie arabe sa verve et sa fluidité. Il a consolidé avec force et constance le genre classique, affermi sa relation avec ses racines anciennes et arraché la poésie de la faiblesse stylistique et la futilité thématique. En effet, elle est devenue durant le XIXème routinière, superficielle et vouée à l'exhibition, l'amusement.

Al-Jawâhirî puise ses poèmes dans un patrimoine bien ancré dans son for intérieur. Il revivait l'image des poètes anciens dans son esprit mais nous livre des textes originaux par leur style et leur thème. On constate chez lui des expressions urbaines ou bédouines, simples ou complexes. Il les verse comme de l'eau et les transmet sous forme de bouquet poétique unique puisque on ne peut les trouver chez aucun autre poète néo-classique. Non seulement il nous ramène dans les méandres de la poésie ancienne, mais il va d'un univers à l'autre d'une façon impossible à suivre. On peut le confondre avec al-Mutannbbî à Nağaf, à al-Ma'arrî à al-Ḥillah. Ces personnages luttent contre leur propre personne alors que lui lutte contre eux tous. Il ne renie pas son époque pour autant. Cependant, il choisit ses périodes. Il est

existentialiste dans ses poèmes. Il traite toutes les nouveautés avant de s'engager dans la vie politique et ses péripéties.

Ses poèmes explosent contre les murs du silence. Il affronte directement l'événement contrairement à la démarche traditionnelle. Il relate l'événement depuis sa jeunesse d'une manière rarement utilisée chez les plus anciens :

(طَبَّقْتُ شَهْرَتِي الْبِلَادِ وَمَا
جَاوَزَ عَمْرِي (عَشْرًا وَسَبْعًا وَخَمْسًا)
لَحْمِي فِيهِ وَلَا تَسْلَمِينِي
أُنْجِدِينِي فِي عَالِمٍ تَنْهَشُ الذُّنْبَانَ

(وَأَنَا ابْنُ الْعَشْرِينَ مِنْ مَرَجٍ لِي
إِنْ تَقَضَّتْ لَذَاذَةَ (الْعَشْرِينَ

Il a brisé les chaînes du silence depuis sa jeunesse pour se jeter dans un monde inconnu. Il traverse des stations brièvement et s'arrête longtemps avec impatience dans d'autres :

وخطوب ألبستني غير بُردي
قَلَّ صَدْرِي عَلَى زَمَانِ أَلَدِّ
أَنْسَتْ مِنْ مَعِي قَوَافٍ حَسَانُ
سَوْفَ تَبْقَى أَنْسُ الشَّجِيِّينَ بَعْدِي
حَمَلْتُ هَمَّهُمْ وَرَحْتُ غَرِيبًا
عَنْهُمْ حَامِلًا هُمُومِي وَحَدِيدِ
بِالرِّيَاحِينَ كُلَّ جَبَسٍ وَوَعْدِ
أَفْرَ شُونِي شَوْكِ الْقِتَادِ وَخَصْوَا

Il a tort celui qui demande à al-Jawâhirî d'expliquer ses propos. Les poètes n'expliquent pas leurs poèmes. Et s'ils le font, l'écriture de la poésie deviendrait inutile. La poésie rend la liberté à l'écriture et lui permet l'idolâtrie. A l'heure où la langue rendait son souffle, ses textes ont rejailli de l'eau vitale. La poésie chez al-Jawâhirî est une expérience de vie. Il commence avant la confrontation afin que ses textes soient le témoin de l'événement.

La langue poétique :

La problématique relative à l'essence ou la nature de la langue de la poésie a divisé les auteurs. Quelques-uns affirment qu'elle doit être une langue choisie pour montrer sa différence avec celle de la prose. D'autres soutiennent le fait que le mot poétique ne prend sa valeur que dans le cadre de son interaction avec l'intégralité des mots du poème. Le poète Badawî al-Ġabal a tendance à donner une extrême importance au choix du vocable adéquat au sens idéal. Quant à Ibrâhîm al-Sâmurrâ'î, il affirme que le poète doit choisir les mots les plus convenables et les plus gracieux. D'autres, tels Sa'îd 'Aql et Âmîn Naḥla, incitent à choisir méticuleusement les mots en raison de leur importance dans le poème.

Des chercheurs constatent que les poètes arabes ne sont pas obligés de dépasser la définition de l'essence de la poésie dans le patrimoine poétique arabe pour trouver une définition globale et définitive pour la langue de la poésie. Les critiques anciens ont perfectionné la définition de la langue de la poésie. On peut citer Abû 'Alî al-Marzûqî qui précise en parlant de la langue dans la colonne poétique, que « l'outil de mesure du vocable est la tradition, le récit et l'usage. Ce qui échappe au défautueux durant l'exposition est considéré comme parfait et juste. Ceci doit être observé dans les mots comme dans les phrases. Le mot peut être parfait seul mais si on le relie à ce qu'il ne lui convient pas, la phrase devient défautueuse ».

Dans les études occidentales, la langue de la poésie a connu de nombreuses évolutions parallèlement aux changements extraordinaires qu'à vécu cette partie du monde. Le critique Bateson estime que l'histoire de la poésie fait partie de l'histoire globale de la langue et que le poète doit prendre en compte des mots et saisir les transformations qui affectent le style. Le poète décrit les modifications que connaît la langue au niveau de l'usage.

En effet, il est impossible de définir les changements effectifs survenus à une époque poétique nouvelle sans prendre en considération la méthode adoptée initialement par les poètes pour utiliser leurs mots.

De son côté Bowra se révolte contre les traditions poétiques et contre l'utilisation du dictionnaire poétique. Il affirme le devoir du poète de recourir à des vocables

inspirés par son époque car les mots de la poésie sont la lisse et la trame de la poésie à une époque donnée. Le poète doit, donc, éviter les expressions ruminées et vidées de leur contenu en raison de leur utilisation intensive pour en choisir d'autres nouvelles, non corrompues. Il invite, ici, le poète à parler la langue de son époque afin que sa poésie soit la plus proche possible et la plus influente sur son auditoire.

Les poètes et les critiques n'ont pas cessé de soulever la problématique de la langue du discours. Toutefois, l'insistance sur la langue poétique en tant qu'élément, structure, expression ou création a dominé les thèses européennes modernes en la matière.

La langue est au cœur du laboratoire de la poésie moderne. C'est le cas chez Muḥammad Bannîs qui dit en évoquant la langue de la poésie : « La meilleure façon voire l'unique façon de rénover la langue est le cœur du poète, sur ses lèvres et entre ses doigts. Le poète est l'intermédiaire entre la puissance de la créativité et les êtres humains. C'est le canal qui transmet ce qui se déroule dans le monde psychique pour l'étaler sur celui de la recherche, ce que décide l'univers de la pensée pour l'enregistrer dans celui de la mémorisation et de la publication ».

C'est ainsi que nous relevons que l'élément essentiel dans la langue poétique est le lexique du quotidien. Eliot insiste sur le lien entre la langue de la poésie et le parler ou le discours courant.

La discorde concerne la proximité de cette langue avec celle du poète. Il est à préciser ici que par langue de la rue, nous ne désignons pas les discours hideux mais l'âme de cette langue telle qu'elle est vécue dans les échanges quotidiens.

Quelle est, donc, la fonction de la langue de la poésie ?

La fonction de la langue poétique est d'exprimer le ressenti personnel. Mais son éloquence et son symbolisme sont le secret de sa créativité et la clé de la confusion

de ce qu'elle traite. Le poète créateur ne ressent pas le mot comme la traduction d'un sentiment ou simplement comme une expression phonétique dotée d'un sens, mais une concrétisation vivante de l'existence.

Et si nous passions en revue la langue de la poésie au siècle dernier, nous relèverions des différences entre un poète et un autre. A titre d'exemple, nous trouverons le poète Khalil Matran (1872-1933) célèbre par la richesse de son expérience poétique, sa terminologie linguistique et le choix de ses expressions. Mais il n'a pas assez de courage pour procéder à des changements profonds dans la langue poétique. Son poème « Néron » est une tentative de démontrer sa capacité linguistique à composer un long poème avec une seule lettre comme *rawy*.

Nous relevons chez d'autres poètes des tentatives non abouties pour changer la terminologie poétique. Ainsi 'Abd al-Raḥmân Šukrî choisissait souvent des expressions ne correspondant en rien au fil du discours. Il utilisait des mots étranges et des expressions non poétiques difficiles à expliquer. Ceci ne remet pas en cause ses efforts pour provoquer un changement dans l'usage traditionnel de la langue. Dans le même cadre, la maîtrise de l'expression poétique était très faible chez Aḥmad Zakî Abû Šâdî (1892-1955) ce que quelques critiques justifient par la déficience de sa formation linguistique.

Dans les années vingt du siècle dernier et plus précisément en Iraq, on assista à une simplification extrême de la langue de la poésie politique. De nombreux poètes ont tenté d'utiliser une langue contemporaine bâtie sur une grande profusion. Cette étape a offert autant de diversités que de contradictions. D'une part, on retrouve l'œuvre importante du grand et opiniâtre d'al-Kâdhimî et d'autre part la simplification extrême d'al-Zahâwî chez qui la langue de la poésie perd sa valeur particulière pour devenir un moyen par lequel le poète exprime ses opinions et ses positions sur des sujets divers souvent non poétiques. La langue fut frappée, aussi, par la trivialité et devint creuse et sans éclat. Quant au style, la poésie politique et sociale exige un style direct et clair ce qui n'a pas empêché l'apparition de quelques carences. On peut ressentir ce conflit chez al-Zahâwî qui a tellement simplifié la

langue de la poésie à tel point qu'elle a failli perdre sa brillance.

'Ali 'Abbâs 'Alwân considère la poésie d'Aḥmad al-Şâfi al-Najafî et Muḥammad Şâlih Baḥr al-'Ulûm comme des exemples négatifs types du nouveau courant classique représenté par al-Jawâhirî. La poésie du premier représente à ses yeux le plus extraordinaire exemple de la poésie irakienne moderne, mais dont les thèmes sont étranges (l'intellect et le monde de la poésie, la bombe atomique, la barbe d'un tiers, etc...) et qui ne répondent pas aux besoins de l'époque.

Quant au second, il a vécu des conditions similaires à celles d'al-Jawâhirî mais ceci n'a pas fait de lui un poète de la trempe d'al-Jawâhirî. Il n'a pas pu éviter dans ses textes les trop nombreuses déficiences dans le style direct, la superficialité des sens et l'absence de métaphores.

Ces divers témoignages nous incitent à affirmer que les poètes ont certes admis l'existence de règles linguistiques de la poésie, mais quelques-uns les ont transgressé ce qui a engendré des textes défailants parsemés de faiblesses de style et de liaisons. La langue, en effet, est l'outil indispensable pour faire le lien entre tous les éléments du texte.

La langue de la poésie est un système complémentaire et cohérent dans toutes les composantes du poème : les mots, les expressions, l'imagination, la musique, la position humaine. Quelques poètes ont intégré l'idée que cet art a sa propre langue et que l'expression en poésie est particulière. Aussi, leurs textes ont un fond significatif conséquent. Il suffit de consulter les dictionnaires arabes pour prendre conscience de cette réalité. Ceux-ci ont, dans leur majorité, pris comme exemples illustratifs des expressions poétiques à tel point qu'ils paraissent comme des dictionnaires de poésie. C'est pourquoi les poètes souffrent des mots habités par les voix des autres. Ils s'efforcent de trouver des mots vierges dans l'objectif de rajeunir la langue ou de faire jaillir ses capacités. Ceci étant, la langue en poésie a une double nature comme le constate Lotman. Le vocable en poésie appartient à l'origine à une langue quelconque. C'est une unité d'un ensemble qu'on peut relever dans un dictionnaire. Pourtant, ce vocable peut paraître différent de son essence. Sa

ressemblance voire sa concordance avec le vocable du dictionnaire donne le sentiment de différence entre les deux unités : éloignées/proches, indépendantes/parallèles. Nous parlons ici du mot dans son sens linguistique général. Le mot, comme il est admis, est un élément important du poème. Il y est plus important que les textes d'une autre nature. Ainsi plus le texte est élégant et fluide, plus les mots sont élégants et plus leur signification est vaste.

Lorsqu'on étudie la langue d'al-Jawâhirî, on constate qu'il s'en est inventé une propre à lui et un lexique poétique particulier. Ses mots artistiques choisis avec soin sont chargés d'une force émotionnelle décrivant le sentiment de frustration, de colère et de refus d'une part et l'aspiration à une vie meilleure d'autre part.

Le dictionnaire linguistique d'al-Jawâhirî dans lequel il a choisi ses mots avec minutie témoigne de sa maîtrise de l'expression poétique et de sa capacité de formulation et d'écriture. Il a pu adapter la langue moderne au style classique. La richesse de son savoir linguistique l'a poussé à veiller toujours à ce que ses expressions soient cadencées et éloquents. Ceci accentue la beauté et la vitalité de ses poèmes.

Dans son poème « *Aṭḥāq dujâ* », le poème dégage une richesse rythmique. Et même si le poète est profondément influencé par le patrimoine ancien, il a réussi à enrichir sa poésie par des caractéristiques particulières qui lui sont propres. Ainsi, ses textes restent uniques même s'ils paraissent classiques au niveau de la langue utilisée, de la texture et de la forme. Il dit dans le poème cité :

(أطبقُ) جهاماً يأسحابُ)	(أطبقُ) دجى ، (أطبقُ) ضبابُ	
(أطبقُ) محرمًا ،	(أطبقُ) دخانُ من الضميرِ	عذابُ
دمارِهم (أطبقُ) تباب	(أطبقُ) دمارُ على حُمة	
قبورهم (أطبقُ) عقاب)	(أطبقُ) جزاءُ على بناة	
اليومُ (أطبقُ) يا خرابُ)	(أطبقُ) نعيبُ يُجبُ صدك	
شكا خمولهمُ الذباب)	(أطبقُ) على متبأدين	

لفرط ما أنحت الرقاب

لم يعرفوا لــــونَ السماء

Al-Jawâhirî paraît ici classique et moderne à la fois. Il séduit l'auditeur avec une introduction en grappe pour l'inciter à poursuivre l'écoute. L'impact de ce chant atrabilaire et explosif est accentué par le vocable « *aṭbaq* » répété pour s'adresser directement aux âmes irakiennes et aux forces nationales en les invitant à se soulever pour le salut de l'Iraq et son émancipation des fers de la servitude, de l'injustice et de la dictature et pour condamner la situation économique désastreuse. Tout le poème traite des difficultés que le peuple affronte.

Le poète utilise l'impératif du verbe « *aṭbaq* » avec une répétition effroyable de 12 fois. Le verbe se transforme de la sorte en un roulement de tambour annonçant l'arrivée d'une calamité si les âmes ne se soulèvent pas. Le poème dont le titre est le mot « *aṭbaq* » se développe durant les 56 vers autour de ses thèmes axiaux. Cette répétitivité n'affecte pas pour autant la musicalité du texte (nous avons traité cette question au chapitre1), au contraire, elle lui confère une force et une vitalité témoignant de sa prise de conscience, de sa maîtrise littéraire et aussi de sa capacité à enchaîner les sens les plus fertiles tout en utilisant des mots visiblement identiques :

Poème - le vers 18 du poème

Poème – le vers 33 du poème.

Le vocable (مصاب) dans le vers 18 n'est pas identique au terme (مصاب) dans le vers 33. Le premier signifie la calamité et le second l'objectif.

Dans un autre texte, on relève une constellation de mots indiquant la maturité poétique de l'auteur. On dirait qu'il est l'héritier fidèle de la langue. Il l'utilise avec compétence et sagesse. Que ses poèmes soient longs ou courts, ils ne souffrent de la moindre défaillance. Son texte « *ġâšîyatu al-Ḍunû'* » est la meilleure illustration de ce propos :

وأتيْتُ أقبسُ جمرَةَ الشهداءِ

خلفتُ غاشيةَ الخنوعِ ورائي

ودرجتُ في دربِ علي عنت السرى
 ألفت بنور خطاهم وضاء
 قلبي وينتصب الكفاحُ إرائي
 خلفتها وأتيت يعتصرُ الأسي
 صبغان يأتلقان ما عصف الدجتي
 بالناس ، لونُ سنا ولونُ دماء

Ce texte compte parmi ses plus fameux poèmes de la seconde moitié du siècle dernier. Il regorge de termes exprimant le regret et la souffrance (خلفت غاشية الخنوع، (لون دماء، يلدان، خضل، منعم الأفياء أقبس، جمرة، يعتصر، ينتصب، صبغان، يأتلقان، الدجي، سنا ، Le poète utilise ces mots de façon à mieux exprimer sa douleur dans les quatre premiers vers. La réponse est donnée dans le dernier vers dans un style délicat (منعم (الأفياء) et l'épouse est (لون دماء), le sang des martyrs. Le texte englobe une image poétique complexe et une énergie expressive débordante à travers lesquelles le poète dévoile ses sources linguistiques fondamentales. Des sources qu'il maîtrise et qui l'aident à manier la langue à sa guise. Nous nous retrouvons ainsi devant un texte marqué par le temps.

Al-Jawâhirî fait allusion au passé en utilisant le terme (خلف) afin d'accentuer l'insistance et fait usage du terme (ورائي) pour concrétiser continuellement l'image. Mais (خلف) quoi ? Il a laissé derrière lui tout lâche soumis et vient s'inspirer du sang des martyrs en utilisant le terme (قبس) dans le sens de tirer profit.

Al-Jawâhirî ne s'appuie pas sur des termes anciens avec leurs significations classiques, mais les présente dans une forme et une acception nouvelles. Il interfère les images pour en faire une image plurielle. Il était, en effet, convaincu que ce style de diversification aiguise l'ouïe de l'auditeur et le pousse à poursuivre l'écoute. Ceci peut se remarquer, par exemple, dans le poème (جراح الشهيد) dans lequel il écrivit :

تصيح على المدقعين الجياح
 أريقوا دماءكم تطعموا
 أهينوا لناكمم تكرموا
 ويهتف بالنفر المهطعين
 فقل للمقيم على ذلة
 هجيناً يسخر أو يلجم
 تقم لعنت أزيز الرصاص
 وجرب من الحظ ما يقسم

Dans ce poème, nous constatons qu'al-Jawâhirî utilise une langue ancienne dotée

d'un style moderne et d'une image composite. Dans la première partie, il décrit les blessures du martyrs qui parlent et crient après les lâches affamés en les incitant à verser le sang et en scandant que la victoire revient toujours aux peuples. Dans ce texte, le poète utilise des mots anciens pour insuffler une dimension historique et islamique à ses propos (مدقعين، مهطعين). Cependant, il le fait dans un style moderne en utilisant dans le deuxième une jonction permettant de comprendre les mots précédents et de réduire leur ancienneté. Ces mots ont un autre avantage, celui d'enrichir le texte en le rendant plus consistant et plus homogène avec la suite. Le deuxième vers amène des significations historiques puisées dans les termes anciens (هجينا، يلجم، تقتحم). Ces termes transportent l'esprit de l'auditeur et le laissent vivre les batailles d'antan. Outre cette image « auditive », le poète s'empresse d'utiliser une jonction pour dévoiler la modernité du sens (أزيز الرصاص). Al-Jawâhirî réussit à condenser les vocables pour bien décrire l'image. Aussi, sa langue paraît prolifique, riche en détails et profond de sens.

Comme nous l'avons indiqué auparavant, al-Jawâhirî utilise le temps de l'impératif pour s'adresser directement à son auditeur/lecteur. Ceci est manifeste dans sa langue poétique. Les exemples sont légion à ce propos. Il se peut que l'objectif principal escompté, outre s'adresser directement l'auditeur, est de démontrer aussi la relation intime entre ses sentiments personnels et la réaction qu'il souhaite susciter chez l'autre. C'est une incitation à l'action. Parmi les nombreux exemples à ce propos :

قِفْ) بالمعرة و (امسحْ) خذها التريا	و (استوح) من طوق الدنيا بما وهبا
و (نامي) فوق دامية الصفاح	خذني) مسعاك مئخنة الجراح
و (سأل) الكنانة كيف مات فتاك	قُم) و (التمس) أثر الضريح الزاكي
خذني) نفس الصيا بغداداً إنني	بعثت لك الهوى عرضاً وطولا
يا دجلة الخير يا أم البساتين	(حييت سفحك عن بُعد) فحييني
أرخ) ركابك من أين ومن عثر	(كفاك) جيلان محمولاً على خطر

و (جَدُّ) لها عهداً وعهدك اطيّبُ	أعدُ (مجدّ بغدادٍ ومجدك اغلبُ)
نثرت عليه قلوبها الشهداء	سرُ (في جهادك يحتضنك لواءُ)
و (اسقنيها) مراشفاً لك لعستا	عدُ (عنك الكؤوسَ قد طببتُ نفساً)
ويا شرق (عُد) للغرب و (اقتحم) الغربا	ردي (يا خيولَ الله منهلك العذبا)
و (زدُ) في دارة الشرق اتقادا	ترفّع (أيها النجم المسجّي)
و (جُلُ) في الكون رايأ مستعادا	و (دُرُ) بالفكر في خلد الليالي
و (أوري) في محاجة زنادا	و (كنُ) بالصمت أبلغ منك نطقاً
حرسنك آلهة الطعام	(نامي) جياع الشعب (نامي)
بوراً ، قبابُ كن أمس محارب	حدثُ (عميد الدار كيف تبدلت)

Ces exemples et beaucoup d'autres nous permettent d'affirmer qu'en utilisant l'impératif, al-Jawâhirî insistait inlassablement sur le discours direct avec l'auditeur pour souligner l'objectif principal, à savoir aiguillonner son âme et non seulement se contenter de réciter des vérités ou des évidences. En outre, il ne puise pas dans son acquis culturel pour faire étalage de l'étendue de son savoir mais pour les situer dans sa propre époque.

Les vocables cités dans les exemples précédents : استوح، أمسح، قف، التمس قف، قم، التمس قف، نامي، قم، التمس قف، أمسح، استوح،...etc.... impliquent le mouvement et le devenir et non la stagnation et le calme. Et c'est ce que souhaite transmettre le poète à son auditeur. Il utilise ces mots avec soin et précision pour concrétiser l'événement. Ainsi si on prend à titre d'exemple le terme (قف) dans le premier vers, nous constatons qu'il revêt un intérêt particulier chez al-Jawâhirî. Il n'ordonne pas une demande classique comme s'arrêter aux pieds des vestiges, mais de marquer un arrêt pudique et interrogatif. Il est à observer que dans ce vers l'expression (قف...) répond au désir du poète de créer l'agitation nécessaire dans l'esprit de l'auditeur afin de le transporter de son état initial vers un autre inventé,

intentionnellement par le poète. Le lecteur ressent, ainsi, l'événement tragique grâce aux termes choisis avec minutie (المعرة، خدها، طوق، الدنيا), des mots qui proposent une image condensée du long calvaire vécu par al-Maârrî .

Parmi les caractéristiques de la langue poétique d'al-Jawâhirî :

Premièrement: La diversité terminologique

Cette diversité qualitative et quantitative témoigne de la richesse linguistique du poète. Elle met en lumière, également, son génie créateur. Aussi, la langue pour al-Jawâhirî ne se limite pas à une expression orale permettant la liaison avec l'auditeur. Elle est d'abord un ensemble de vocables qui existent par eux-mêmes. Elle est également une structure organique faisant office de liant entre la personne du poète et le monde. C'est un ensemble de termes profondément ancrés dans le for intérieur du poète tout en s'appuyant sur un héritage humain fertile par son contenu et riche par son sens.

La profondeur de la langue chez le poète a bouleversé le sens traditionnel des mots. Il propose, en effet, à l'auditeur des significations nouvelles suggérées par l'imaginaire métaphorique et d'incalculables images comme nous le mettrons en exergue dans les chapitres à venir.

Mais ce qui importe ici c'est que la langue ne s'intéresse pas à l'aspect des choses, mais s'attaque directement à leur essence. Ainsi, lorsqu'il évoque (le printemps) comme élément naturel, il est à ses yeux l'équivalent de la douceur et de la tendresse perdue. L'autre objectif du poème, lorsqu'il parle des rayons du soleil et des nuages ce n'est pas de dresser un bilan météorologique, mais d'exprimer des sentiments similaires du poète.

Tout ceci se fait par le biais de la langue. Ainsi al-Jawâhirî ne décrit pas la branche de l'arbre comme elle se présente visiblement, mais en fait une parabole pour la taille

de la bien-aimée. Plus encore, il y ajoute d'autres termes qui font de la branche une brindille fragile et fine qui plie sous le poids des fruits. Il écrit :

نزا صدرٌ بنهدين استقلا كأنهما يريدان انتقالا
وضويقٌ فاستدقّ ، ورقٌ خضرٌ كأن عليه اعباءٌ ثقالا
ورثحُ كتلٌ ذاك عُصينٌ دوح لوى ثقلُ الثمارِ به فمالا

Le poète ne fait pas allusion ici au sens visible du texte à savoir la cueillette des fruits, mais à l'être aimé qui a « mûri » et qu'il est temps de «récolter».

أدر من رأسكِ خمرُ الصِّبا وأجهزتِ كأسٌ عليه فمال
وأدوّرتِ كي تُقطفِ الوجنتان كالثمرِ الغضِّ أدلى كي يُنال

La langue chez lui est expressive et intuitive. Elle fait allusion à des sens divers bien distincts du sens littéral.

Et come le terme fruit est le symbole de maturité et de bienfait, les fruits des cultures mûries à Varsovie doivent quitter une ville détruite suite aux combats de la Seconde Guerre pour rejoindre une ville prospère pleine de vie :

مررتُ أمسٍ بـ (فرصوفي) وعندكم عن زهوها وحضاراتٍ بها خَبر
وعن ثمارِ ثقافاتٍ بها نَضِجَتْ إذا الثَّقافةُ لم يُنضَج لها ثمر

Le sens linguistique comme dans les vocables (الثمار - النضج) n'implique pas la description d'une réalité naturelle mais renvoie à d'autres objectifs et images. Le mot dans la langue poétique dépasse, chez l'auteur, son cadre formel et abstrait pour un horizon plus vaste permettant d'exprimer les pensées du poète. Les (الضلوع) ne s'arrêtent pas au sens habituel mais il leur octroie une signification plus poétique lorsqu'il écrit :

وراحت ... حنايا ضلوعٍ تموج

بما لم تَمُجْ فيه الربيع المروج
وضمّت شتات النجوم.. البروج

Ici nous observons que le poète s'intéresse aux aspects naturels de la vie dont particulièrement la mer. Cette vaste étendue aquatique le subjugué par la beauté des plages, la douceur de son air, les merveilles du coucher du soleil, les pluies qui tombent telles des perles sur l'eau et la volupté des filles en fleur qui ornent le rivage. Mais, les vagues remuent sa pensée et font naître en lui une autre image en s'appuyant sur le vocable (الضلوع). Il constata que le printemps et les ondulations de l'herbe dans les près une parabole au mouvement des vagues. Ainsi la vague déferlante est devenue le « moteur » qui fait danser les herbages.

Deuxièmement : L'apparition du rôle signifiant des mots :

Le vocable a une relation significative avec les autres éléments qui lui sont liés. Cette relation devient plus évidente lorsque le poète commence par partager son texte en plusieurs unités de sens choisies selon la manière la plus convenable et la plus expressive pour le lecteur. Nous ne négligeons pas l'effort de tout poète dans l'assimilation de ce qu'on peut souligner comme relations entre le signifiant et le signifié tant que la question est liée à l'œuvre artistique produite. A ce propos, nous constatons qu'al-Jawâhirî subdivise son texte en plusieurs unités de sens comme dans le poème (يا نديمي) où les diverses rimes jouèrent un rôle important dans la mise en évidence de la structure significative (du sens) de chaque passage. Il dit :

يا نديمي امس استمعتُ هتافا	من بعيدٍ من غابات القرون
لنجاءٍ مشى به او كمين	أن كن المرء لا يهابُ مطافا
ليرى الفُكرَ فوق ريب الظنون	إن سقراطَ ذاق سُما ذعافا
ليرى الفُكرَ فوق ريب الظنون	إن سقراطَ ذاق سُما ذعافا

Dans ce texte, on constate une dualité contradictoire évidente entre la pérennité de la pensée militante et la fin de l'ignorance tenace. Les expressions suivantes ont contribué à l'apparition de la structure significative : هتافا، غاربات، القرون، كر السنين. Ces termes renvoient à la pérennité de la pensée. Les deux mots (مطافا، كمين) évoquent la résistance, alors que le mot (الظنون) informe de la fin de l'ignorance. Les deux expressions (ربب المنون) font allusion à la dictature.

Les diverses expressions expriment des facettes principales de sa poésie :

1 – **La colère** : le poète insuffle aux mots, dans plusieurs de ses textes, des significations de colère lors qu'il écrit :

سكتت حتى شكتني غرُّ اشعاري	واليوم أنطقُ حراً غيرَ مهذِرِ
سلطت عقلي على ميلي وعاطفتي	صبرا كما سلطوا ماءً على نارِ
اولا فلست على شيء بثوارِ	ثر يا شعورَ على ضيم تكابده
في أني اغني لأصنامٍ وأحجارِ	ذمة الشعر ما ألقى وأعظمه
لو في يدي لحبستُ الغيث عن وطنِ	مستسلم وقطعت السلسل الجاري

Le sentiment de colère est manifeste. Il s'accroît par l'utilisation de mots antinomiques pour souligner le passage d'un état à un autre car la structure significative des mots renvoie à cette variation (سكت/أنطق), (عقلي/عاطفتي), (ماء/نار), (مستسلم/ثوار). Ce passage de la quiétude au mouvement est dû principalement à l'exacerbation.

2 – **La noirceur** : Des mots dans ses poèmes décrivent un regard obscur. D'ailleurs, al-Jawâhirî fait allusion à cette noirceur dans des passages tels que :

ربَّ يومٍ فيه تصيّدني الهُمُّ كما صيد طائرٌ بشراكٍ ؟
وكأنني أرى الحياة بمسودِّ زجاجٍ فكلُّ شيءٍ باكي

ملء نفسي وغرفتي يتراءى شيخُ الهم وملء السكاكِ

Ces vers sont truffés de mots leur accordant un aspect évident de noirceur, ce qui engendra la lutte entre la liberté et la restriction (الحرية/التقييد). Mais la restriction dont parle le poète a réussi à enchaîner ses deux mondes (extérieur et intérieur) (الداخلي و (الخارجي). Ceci est plus clair dans la succession des mots du dernier vers (نفسي السكاكِ، (غرفتي).

3 : **L'empathie** : Ces mots laissent transparaître une sympathie pour l'autre et en particulier pour le persécuté. Il a, en effet, un penchant pour les victimes faibles comme l'indiquent les vers suivants :

بأموالِ نهابِ فصيحٍ وأعجمِ	فقد أنخمت شمُّ البنوكِ ِ وأشرفت
على الجوعِ أو من دمعِ ثكلىٍ وأيمِ	تنوّهبنَ من أقواتِ طاوٍ ضلوعه
وباقِي رتاجٍ أو حصيرٍ مثلمِ	يُباعُ لتسديدِ الضرائبِ ملحفُ

Les mots décrivent dans ces vers deux images contradictoires (pauvre affamé, prédateur ergoteur (الفقير الجائع، نهاب متحم). Cette image opposée d'un indigent contraint à vendre ses modestes affaires pour payer ses impôts qui empiffrent les ventres des cupides, ce qui implique une empathie tacite du poète envers le pauvre.

4 – La conscience vivace :

La signification du mot conscience est plus vaste que ce que nous proposent les lexiques et l'héritage poétique. Il implique un ensemble de ce qui engage la personne dans son for intérieur comme vertus et autres qualités louables communément observées par le genre humain. Nous constatons, à ce propos, qu'al-Jawâhirî utilise souvent le vocable conscience (الضمير). A titre de bel exemple, nous relatons ce passage sur la purification de l'âme :

أقول لنفسي إذا ضمها	وأترابها محفلٌ يُزدهى
إذا قيسَ كلُّ على ما انطوى	تساميُ فإنك خيرُ النفوس

وأحسُّ ما فيك إن الضميرَ يصيحُ من القلبِ إنِّي هنا

En réalité, nous nous retrouvons devant une multitude d'exemples, plus de soixante, faisant allusion au sens de la conscience et sa relation avec le comportement humain. Toutefois, il est à préciser plusieurs acceptions de ce principe dans ces textes :

A – La conscience, témoin de soi-même :

Al-Jawâhirî a prononcé un de ses poèmes lors des festivités commémoratives du troisième anniversaire du décès d' 'Adnân al-Mâlikî qui eut lieu juste avant la révolte du 14 juillet 1958. Dans la dernière section du poème, il précise qu'il n'est pas venu en Syrie chassé par la misère car le Tigre est « une vache riche en lait ». Il ajoute qu'il aurait pu devenir riche s'il n'était pas convaincu de la justesse de sa mission et s'il n'observait pas les recommandations sempiternelles de sa conscience :

دمشق لم يأتِ بي عيشٌ اضيقُ به فضرعُ دجلة لو مسحتُ درارُ
وثمَّ لو لا ضميرٌ عاصمٌ حُفِرُ للمغريات وللبتروال آبارُ
لو شئتُ كافاً متقالاً أصرُّفه شعراً من الذهب الإبريز قنطارُ

Le mot conscience signifie ici le contrôle permanent dans le but de dissuader la personne de céder aux tentations.

B – La conscience est un intercesseur, un sage :

Il met entre lui et ses adversaires des générations guidées par leur conscience qu'ils prennent comme intercesseur et source de sagesse. Il est convaincu que celui qui n'a pas de conscience n'a ni sens moral ni référence :

بيني وبينك أجيالٌ محكِّمَةٌ على ضمائرِها في الحكم يَعتَمِدُ
من الضميرِ ولا من ذمَّةٍ سنْدُ وما ضمانته قولٍ لا شفيع

C – La langue est la conscience :

Al-Jawâhirî relève ici une corrélation entre la conscience et la langue dont les mots sont l'expression :

يا مصرُ لم يُعَدِ الكلامُ خديعةً إنَّ اللسانَ هو الضميرُ الأصغرُ

Et lorsque la langue est privée de parole, la conscience peut s'exprimer à sa place :

فإنَّ مَنَعوا لسانِي من مقالٍ فما مَنَعوا ضميري أن يقولوا

5 – Le tempérament révolutionnaire :

Al-Jawâhirî passe pour être un poète révolutionnaire. Nombreux sont ses textes qui expriment cette attitude. D'ailleurs quelques-uns de ses poèmes sont de vraies diatribes pour enflammer d'avantage les foules en colère. Nous pouvons en citer un seul exemple éloquent car les chapitres suivants vont nous amener à en évoquer d'autres :

قسماً بيومك والفرات الجاري والثورة الحمراء والثوار
وتمجه عن روضة معطار والأرض بالدم ترتوي دمنة
والخيل تزحف لمغيرها جثث تغطي الأرض أي مغار

Nous constatons ici la profusion des termes impliquant le choc et la révolution. Il jure par le jour du décès d'Abû al-Tammn, en fait la source de la révolution (l'Euphrate) et lui octroie la pérennité (الجاري). Il insiste ici sur la poursuite de la révolution (الثورة الحمراء/الثوار الثورة) et que cette terre ne s'irrigue que par le flots du sang des martyrs car il refuse (تمجه) tout autre élément fécondateur. Mais, il n'hésite pas à replonger dans le passé à travers l'image des chevaux (الخيل) sur le champ de bataille. Ici les équidés ne galopent pas comme ils le font naturellement, mais rampent telle une armée nombreuse (تزحف) en raison de la multitude des cadavres

qui jonchent le champ de bataille.

6 – La douleur de l’exil :

L’exil a profondément influencé la poésie d’al-Jawâhirî. Les mots évoquant cet état démontrent la coexistence entre la personne du poète et les nouvelles mutations. Chaque milieu a son influence et sa trace sur sa poésie en raison de son nomadisme permanent. Il a décrit cet état de fait en disant :

وخطوبِ ألبسنني غيرَ بُردِي	قل صبري على زمانِ الدُّ
لا يُجيدونَ غيرَ لومٍ وحقْدِ	وتقاليدَ لا تطاقُ وناسِ
سوف تبقى أنسَ الشجيينِ بعدي	أنست من معي قوافٍ حسانُ
عنهمُ حاملاً همومي وحدي	حملتُ همهم ورحتُ غريباً
بالرياحينِ كلَّ جيس ووعْدِ	أفرشوني شوكَ القتاد وخصوا

Les mots utilisés soulignent la disparité entre l’acte et ses effets (الفعل / العاقبة) entre l’acte positif décrit par le poète par les mots (حملت، همهم) et la résultante négative dans les mots (أفرشوني، خصوا). Cette disparité amène un sentiment d’exil (بالاغتراب) qui le pousse à l’isolement (بالانعزال) et à fuir la ville vers la campagne :

حتى اتهمتُ بإحساسي وتفكيري	ما زالت المدنُ النكراءُ توحشني
صعب التقاليدِ مذمومِ الأساطيرِ	ذممتُ منها محيطاً لا يُلائمني
حتى نزلتُ على غناءِ وارفة	بكل مرتجفِ الأطيافِ مسحورِ
أهدى لي الريفُ من الطافِ جنته	عرائشاً أزعجتها وحشة الدورِ
ولم أرُعها بإيحاشِ وتنفيرِ	طافت عليّ فلم تنكر مسامرتي

Ces mots expriment une dualité antinomique entre la campagne et la ville. Il parle de l’existence de l’homme, de ses habitudes et ses contes inhérents à la personne et leurs répercussions négatives sur le lieu. Il déteste ici la ville car la campagne l’accompagnait à cette période et partageait ses sentiments. C’est ainsi que paraît la concordance entre le poète (élément humain) et la campagne (élément naturel) qui

أهدى لي الريف - فلم)
تتكسر مسامرتي.

7 – Les significations :

Nous ne souhaitons pas soulever la problématique forme mot et sens (اللفظ و المعنى) qui a occupé l'esprit des critiques depuis fort longtemps. Quelques-uns mettaient en avant le mot aux dépens du sens et d'autres l'inverse. Un troisième groupe affirme que les deux se confondent pour faire une seule entité.

Al-Ġāhiz (mort en 255 de l'hégire), un des pionniers ayant traité cette question, s'intéresse beaucoup au mot éloquent (الفصيح) dans son ouvrage *al-Bayân wa al-Tabyyîn*. Il y écrit : « *Les significations mises sur le chemin sont connues par l'arabe et le non arabes, par le bédouin et le citadin. La différence réside dans le respect de la mesure, le choix du mot, la facilité de la prononciation, la justesse de la forme et la qualité de la texture...* ». Les propos d'al-Ġāhiz insistent sur le soin à accorder au mot aux dépens du sens car les significations sont connues et répandues et partagées entre le petit peuple, le nomade et le citadin.

Dans son livre *ġyar al-Šīr*, Ibn Ṭabaṭṭiba al-'Alaoui (mort en 322 de l'hégire) précise que le mot et le sens ne font qu'un au niveau de la qualité, l'éloquence, le choix du vocable et la justesse de son sens. Il écrit : « *Les sens ont des mots qui s'y attachent. Ils les enjolivent par-là et les enlaidissent ailleurs* ». Il ajoute aussi : « *Si une partie de ses éléments fait défaut à savoir la pondération de la mesure, l'exactitude du sens et la beauté du terme, la compréhension reste incomplète en fonction des parties manquantes* ».

Quant à Ibn Rašiq al-Qayrawânî (mort en 456 de l'hégire), il affirme dans son livre *al-'Umdah* que le « *mot est un corps, le sens est son âme, le lien entre les*

deux est aussi fort que celui qui rattache l'âme au corps. Il s'amenuise en cas de faiblesse et se revigore en cas de force».

Il expose l'impact du mot sur le sens en raison de sa grandeur, son éloquence et sa force. Baššâr Ibn Burd a dit :

إِذَا مَا عَضَبْنَا عَضْبَةً مُضَرِّيَةً هَتَكْنَا حِجَابَ الشَّمْسِ أَوْ قَطَرْتُ دَمَا

D'autres auteurs privilégient le sens aux dépens du mot même dans le cas où ce dernier souffrait d'un déficit de puissance ou d'un excès de rugosité. Nous pouvons citer ici les noms d'Ibn al-Rûmî et Abî al-Ṭayyib.

Quant à ceux qui accordent plus d'importance au mot sous prétexte que celui-ci est plus cher et plus recherché que le sens, ils prétendent que les sens existent dans naturellement dans les habitudes humaines et qu'ils sont répandus entre l'ignorant et le lettré. On qualifie, ainsi, l'homme généreux de (pluie), le courageux de (lion) et le résolu dans les affaires de (sabre). Par conséquent si ses mots ne sont pas élégants beaux, « le sens n'a plus de valeur ».

Le but escompté du passage précédent relatif au mot et au sens, est de démontrer leur inter relation qui a un effet direct sur la langue poétique d'al-Jawâhirî. Grâce à l'éloquence de ses expressions, il a pu souligner et insister sur les significations. Ainsi, on peut détailler l'intérêt porté par le poète aux sens dans les points suivants :

A – Détailler le sens : dans quelques textes, il a fait usage du parallélisme grammatical (tripartite ou quadripartite) pour développer le sens. Chaque partie propose une facette du sens et en reliant toutes les parties, on obtient une image complète du sens souhaité :

(وَيُكَبُّ جِبَارًا) (وَيُعَلِّي مُدَقِّعًا) (وَيُنِيرُ خَابِطَةً) (وَيَنْهَضُ رَاقِدًا)

On constate une dualité antinomique entre (سقوط الباطل) et (علو الحق) à travers deux connexions (يكب جبار) et (ينير خاطبة) qui affirment la fin de l'injustice (خاطبة، يكب). Les deux autres connexions (يعلى مدقعا) et (ينهض راقدا) soulignent le triomphe de la vérité selon le sens des verbes (ينهض، يعلى). La réunion de ces deux vocables éclaire parfaitement le sens. C'est ce que le poète souhaite montrer par la description d'une image idéale de l'armée de conquête musulmane. Les mots ne se limitent pas au rôle de l'armée dans la défaite de l'injustice, mais amènent un sens global. Le recul de l'iniquité (سينهض) cède la place à un régime qui permet la justice, éveille les peuples et offre un soutien aux indigents.

B- L'opposition des sens :

On distingue deux sortes d'opposition :

1 – **Un vis-à-vis verbal** : par la répétition de mots quasi identiques au niveau de la prononciation :

أبالي بامتداح الناس فعلي وإن اظهرتُ أني لا أبالي

L'opposition sémantique des mots (أبالي) et (لا أبالي) témoigne de l'équilibre psychologique du poète confirmé par l'expression (و إن أظهرت). Il y a donc une complémentarité entre l'extrinsèque et l'intrinsèque.

2 – **Un vis-à-vis antinomique** : On constate ici une différence entre les deux mots mis en vis-à-vis même en cas de répétition du vocable. Ceci se constate par exemple dans ce passage :

كلما استحدثت ضروبُ أمانٍ اعقبتها من البلايا ضروبُ

Le sens de la première strophe du vers est différent de celui de la seconde. En effet, les (ضروب) (genres) des espoirs sont opposées aux (ضروب) (genres) des calamités. Celles-ci mettent fin aux espoirs et par conséquent ne peuvent se confondre.

C – La confirmation du sens :

Al-Jawâhirî insiste sur le sens dans son texte pour accentuer son effet sur l'auditeur.

Ceci se présente sous deux formes :

1 – L'insistance sur le sens même grâce à la répétition du même vocable :

الشعب شعبي وإن لم يرضَ منتبذ والدارَ رغمَ دخيلٍ عابني داري

2 – L'accentuation du sens en y associant un autre sens proche comme dans le vers :

تضيّقُ به المسالكُ وهو حرٌّ ويعوزُهُ التقلبُ وهو دَلِقُ

Dans ce vers, le poète décrit sa propre personne. Les deux expressions opposées impliquent le refus du poète d'emprunter un chemin tortueux pour réaliser des intérêts particuliers malgré sa capacité à le faire. Et c'est bien là où réside son mal-être.

D – L'évolution du sens :

Le sens du mot chez al-Jawâhirî ne se limite pas à la définition que propose le dictionnaire. Il le propose à l'auditeur de la façon la plus séduisante possible comme dans le vers :

لا أُريدُ النَّايَ إنِّي حَامِلٌ فِي الصَّدْرِ نايَا

Le vocable (الناي) dans la première strophe diffère de son homonyme dans le second. Le premier désigne l'instrument de musique alors que le deuxième implique la poésie ce qui est une utilisation inédite et belle de la part du poète.

De nombreux exemples dans l'œuvre d'al-Jawâhirî mettent en avant cette évolution du sens et l'utilisation originale des mots. On peut en citer un seul :

أنا أهواك لا أريدُ جزاءً غير علمٍ بأنني أهواك

Al-Jawâhirî excelle dans la répétition du terme (أهواك) dans les deux parties du vers. Il trompe l'auditeur en faisant fi de ne pas modifier le sens mais d'insister par la

répétition. Cependant, le mot (أهواك) dans le premier hémistiche renvoie au sens du dictionnaire qui démontre la nature de ses sentiments. Alors son utilisation dans le second tend à montrer l'intensité de son amour à sa bien-aimée.

Tout ceci démontre la richesse linguistique d'al-Jawâhirî et sa maîtrise de l'art du chant. Il met en relief, également, sa capacité de soumettre les mots aux exigences de l'évènement. Il choisit avec pertinence les vocables les plus vivants et les plus luisants ce qui augmente la valeur du vers et renforce la symbiose entre le sens et les mots.

Cinquième Chapitre

LA STRUCTURE POÉTIQUE

Le poème est une entité vivante comparable à l'homme. Elle vit et meurt comme lui. Et comme chaque être humain, le poème a sa propre personnalité. Elle a, aussi, la sienne, son ossature, ses signes particuliers et sa structure unique. Sans ces spécificités, les poèmes risquent fort de se confondre et deviennent difficiles à distinguer. Ce constat concerne les poèmes quantitatifs.

Les poèmes quantitatifs ne sont qu'une poésie pauvre dotée de quelques attributs artistiques. Elle se limite à un divertissement jouant sur la forme pour obtenir le qualificatif poésie. Ces textes ne réunissent guère les attributs indispensables à chaque poème. On y trouve de la poésie et non un poème. On peut affirmer sans risque d'être contredit qu'il est plus facile d'écrire de la poésie que d'écrire un poème. Il y a, en effet, une grande différence entre les deux.

Cette distinction peut se faire avec évidence lorsqu'on détermine les composants et les traits du poème. Ces spécificités aident à élaborer sa structure globale d'une façon solide et cohérente. Elles permettent une meilleure liaison entre ses diverses parties. Les poèmes les plus charpentés suivent une courbe ascendante témoignant de l'unité organique du poème.

Nâzik al-Malâ'ika indique que la structure du poème est un des plus importants et plus influents constituants du poème. 'Azz al-Dîn Ismâ'îl adhère à ces propos tout en proposant une autre conception à savoir l'architecture de la poésie et non sa structure (dans le poème court). Il indique que les formes architecturales répandues dans la structure du poème court contemporain confirment le lien étroit entre l'expérience sentimentale et l'expression alors que les poèmes longs sont bâtis sur

des espaces ouverts. C'est l'idée qui détermine le tout ou l'unité qui organise la diversité.

Le poème est bâti sur de nombreux piliers. La moindre faiblesse qui frappe un de ces piliers amène indubitablement la ruine et la faiblesse du poème. Le poète ambitionne la cohésion entre les diverses parties du poème à travers l'union organique du poème avec le son, le sens, l'image, l'imaginaire, le sentiment etc, pour réaliser l'esthétique du texte et pour préserver la sacralité du vers traditionnel et sa forme classique ainsi que celle de la colonne poétique et sa présence littéraire.

Nous ne souhaitons pas ici nous étendre sur le thème de la structure du poème mais surtout souligner ces principaux constituants : l'unité organique ou l'unité du poème, l'imaginaire, l'unité des sentiments (le sentiment). Nous essayerons de souligner les techniques de la structure poétique chez al-Jawâhirî.

Premièrement : L'unité organique :

L'unité organique ou l'unité du poème est cette valeur qui offre à une partie une qualité du tout et inversement. Les anciens critiques considèrent que l'union du poème renvoie à l'unité du vers poétique, un des éléments de la poésie. On peut, ainsi, évaluer la poésie à travers ses éléments et ses vers. D'autres critiques modernes estiment que l'unité du poème traditionnelle s'est bien réalisée puisque le poète passait d'un sujet à l'autre selon un schéma bien précis et bien étudié visant à séduire l'auditeur et attirer son attention.

Nous ne disons pas que l'unité organique implique l'unité du vers poétique comme le conçoivent les anciens, mais une œuvre complémentaire entre le poète et le

thème par une parfaite orchestration des éléments du sujet dont l'imaginaire occupe une place particulière. Ceci dépend de la capacité du poète à coordonner la matière pour l'exprimer et influencer l'auditoire. Il tient à transmettre au lecteur ce qui agite son for intérieur afin de l'influencer. Ce genre d'exercice exige de l'effort, de la compétence et du génie poétique pour donner une image globale à l'humanité.

Il est incontestable qu'al-Jawâhirî a bien perfectionné cette technique aidé en cela par son génie et sa créativité. Il a pu réaliser l'unité organique de ses poèmes en rendant leurs constituants cohérents. Nous montrerons ceci dans deux élégies représentatives de cette unité organique. Les deux poèmes sont composés pour son frère Ğa'far en 1948. Toutefois, le style de chaque poème est différent en raison, notamment, de la conjoncture d'écriture. Le premier est composé le septième jour suivant le martyr de son frère. Il est donc émotionnel. Ses images sont quasi irréelles, mais étroitement liées à l'âme. Elle déborde d'un sentiment de colère. Le second se distingue par des images proches de la réalité ayant une relation plus fine avec l'âme. Il exprime un sentiment homogène. L'analyse des deux poèmes démontre leur unité organique. Nous allons étudier le fond et la construction des deux poèmes qui contribuent mutuellement à l'élaboration du texte.

Il convient d'indiquer la justification du choix de ces deux poèmes. En effet, Ja'far, le frère benjamin et bien aimé du poète, étudiait à Damas. Et en apprenant que le soulèvement national s'accroissait vers la fin de 1947 en Iraq et dans d'autres pays arabes, il revint à Bagdad pour rendre visite à sa famille et proches. Autrement dit, il avait rendez-vous avec le destin qui, pourtant, avait tendu le piège pour al-Jawâhirî.

En Iraq, l'étudiant passionné et profondément survolté par l'amour pour sa patrie participa aux manifestations des forces nationales contre les alliances militaires et contre le traité anglo-iraquien (traité Ğabr-Biguen) connu sous le nom « traité de Portsmouth ».

La police iraquienne ouvrit le feu sur ordre du premier ministre. Les plus graves incidents eurent lieu sur le pont al-Ma'mûn. Les tirs partirent de tous les côtés y

compris du haut des minarets contre des populations armées de pierres. Al-Jawâhirî ne resta pas les bras croisés devant ces événements. Il les relata dans un poème en disant :

ولأنت صنت (الدار) يوم أباها باغ ينازل في الكريهة طالبا
الغي ينجد بالرصاص مزجرا والرشد ينجد بالحجارة حاصبا

Ĝa'far le passionné fut blessé par balle au thorax alors qu'il manifestait avec les populations sur le pont al-Ma'mûn le 7 janvier 1948. Il lutta contre la mort sept jours durant après quoi il succomba le 4 du mois suivant. Le soir du même jour, une foule immense envahit la mosquée Haydar Khâna et les rues adjacentes. Des haut-parleurs furent accrochés ici et là pour que les gens puissent entendre le récital poétique d'al-Jawâhirî envahi par l'émotion et qui fut contrait de marquer de nombreux et longs arrêts. Des passages de son poème devinrent des slogans des manifestants. Ce poème avait un double objectif : évacuer la peine du poète et rendre hommage à son frère martyr. Le texte est chargé d'émotions et de sentiment de révolte.

La deuxième élégie fut écrite à l'occasion du quarantième jour suivant le décès de son frère. Il l'a intitulé (يوم الشهيد). On y constate une quiétude relative et une description fine de la réalité. Ici, le poète décrit les choses dans leur réalité. Le poète souhaitait en le composant saluer son frère et l'informer du fait qu'il n'est pas la seule victime, que la liste des morts et des blessés est bien longue et que d'autres vont le suivre sur le chemin du martyr.

Analyse des deux poèmes :

Ces deux poèmes constituent deux plus grandes œuvres d'al-Jawâhirî. Le premier (أخي جعفر) atteint 96 vers. Quant au second (يوم الشهيد), il est long de 193 vers. Les idées que le poète développa les deux se présentent ainsi :

Le poème (أخي جعفر) comprend :

1 – L'appel du martyr qui harangue les foules (11 vers)

- 2 - L'invitation au soulèvement, à la révolte et à affronter le danger (15 vers)
- 3 – Les qualités du martyr (17 vers)
- 4 – Une vision d'avenir annonçant la chute des tyrans (8 vers)
- 5 – L'intimidation des agresseurs (8 vers)
- 6 – Description de la grande calamité (15 vers)
- 7 – L'état de sa mère privée de son enfant et sa sœur rongée par le chagrin (8 vers)
- 8 – L'état du poète après tout ça (15 vers).

Son poème (يوم الشهيد) englobe :

- 1 – Saluer l'anniversaire commémoratif du décès du martyr (8 vers)
- 2 – L'exploitation des foules par les iniques (10 vers)
- 3 – Déception relative à la perspective positive mise en avant dans le premier poème (9 vers)
- 4 – La liberté est un long chemin jonché par les caravanes des victimes (12 vers)
- 5 – Invective du pouvoir (5 vers)
- 6 – Espérance et espoir de victoire (4 vers)
- 7 – Description du peuple asservi et les manquements du pouvoir (13 vers)
- 8 – Invective du pouvoir (5 vers)
- 9 – Images de l'injustice subie par le peuple assujetti (26 vers)
- 10 – Critique du peuple avachi et silencieux (20 vers)
- 11 – Invective du pouvoir (45 vers)

12 – Description de son état après la perte de son frère (9 vers)

13 – Les qualités du martyr (12 vers)

14 – Le mérite de mourir en martyr (8 vers)

15 – La division de la communauté et la mainmise étrangère (8 vers).

Nous constatons ce qui suit au sujet des deux poèmes :

Son poème (أخي جعفر) : Il est globalement émotionnel, impulsif et incitatif. Le style oratoire, direct et affirmatif caractérise ce poème destiné à haranguer les foules. Etudions ce poème en commençant par l'introduction.

Al-Jawâhirî débuta son poème par une interrogation visant deux objectifs : le premier attirer l'attention de l'auditoire et le second susciter la curiosité pour découvrir le reste de sa composition. En effet, il a, intentionnellement, levé le voile en deux temps sur sa vision :

أتعلم أم أنت لا تعلم بان جراح الضحايا فم

Il accorde peu de temps à l'auditeur pour songer à une réponse en introduisant rapidement sa propre réponse. Il l'informe du fait que les blessures du martyr sont une bouche qui crie et hurle devant les affamés. Il les incite à verser leur sang pour gagner leur liberté. Il précise, aussi, clairement que le sultan s'adonne à des actes illicites envers les affamés. Ainsi, le poète parvint à affirmer que ce cri tranchera les têtes des despotes et leur gloire factice:

أتعلم ان رقاب الطغاة أنقلها الغنم والمائم
وأن بطون العتات التي من السحت تهضم ما تهضم
وأن البغي الذي يدعي من المجد ما لم تحز مريم
ستنهذ ان فار هذا الدم وصوت هذا الفم الأعجم

Pour lui, la bouche étrange dont ruisselle le sang est en réalité une confiture

douce et agréable destiné à exaucer les vœux les plus chers :

فِيالِكْ مِنْ مَرِّهِمْ مَا اهْتَدَى إِلَيْهِ الْأَسَاةُ وَمَا رَهْمُوا
 وَيالِكْ مِنْ بَلْسَمِ يَشْفَى بِهِ حِينَ لَا يِـرْتَجَى بِلْسَمِ
 وَيالِكْ مِنْ مَبْسَمِ عَابَسَ تُغَوِّرُ الْأَمَانِي بِهِ تَبْسَمِ

Dans ce passage, les interrogations d'Al-Jawâhirî ne sont pas traditionnelles. Elles sont provocatrices visant à interpeller les autorités injustes et fustiger la population en l'incitant à une mobilisation massive.

Quant à son poème (يوم الشهيد), il se distingue par le calme de l'auteur, sa prise en compte de la réalité et son détachement de toute subjectivité. Le poète y décrit le déroulement des jours très lourds depuis le décès de son frère. Les quarante jours de deuil étaient aussi longs que des années. Ils permettent le rappel du déroulement des événements. Ainsi, la bouche et la blessure saignante craintes au début des quarante jours comme on peut le lire dans l'introduction du poème « أخي جعفر », se transforment dans le second poème en un rappel qui permet au poète de saluer son frère défunt. Mais ce qui est visé ici ce n'est pas seulement le frère, mais tous les martyrs négligés initialement à cause de la douleur de la perte de Ġa'far. Le martyr Ġa'far n'est plus le seul à soulever les masses et à engendrer des cris et des pleurs. Il existe d'autres blessures et d'autres martyrs :

يَوْمَ الشَّهِيدِ ——— تَحِيَّةٌ وَسَلَامٌ بِكَ وَالنُّضَالَ تَوْرُخُ الْأَعْوَامِ
 عِلْمُ الْحِسَابِ ، وَتَفْخَرُ الْأَرْقَامُ بِكَ وَالضَّحَايَا الْغَرَّ يَزْهُو شَامَخَا
 تَنْعَطِرُ الْأَرْضُونَ وَالْأَيَّامُ بِكَ وَالَّذِي ضَمَّ الثَّرَى مِنْ طَيِّبِهِمْ

Dans cette introduction, al-Jawâhirî excelle dans la concentration des détails et des mots avant de détailler ses propos par la suite. Cette quiétude fait énormément défaut dans le poème أخي جعفر où se bouscule le cri de la souffrance, les gémissements des palies révoltées et qui incitaient à la révolte et à faire face aux dangers :

أَتَعْلَمُ إِنْ جَرَّاحِ الشَّهِيدِ مِنْ الْجُوعِ تَهْضُمُ مَا تَلْهَمُ
 تَمَضُّ دِمَائِهِمْ تَبْغِي دِمَا وَتَبْقَى تَلْحُجُ وَتَسْتَطْعَمُ

هجيناً يسخر أو يلجم فقل للمقيم على ذله
وجرب من الحظ ما يقسم تقحم – لعنت – أزيز الرصاص

Cet appel se renouvelle dans l'envahissement (اقتحام) des dangers lorsqu'il écrit avec force :

من العيش عن ورده تحرم تقحم ، لعنت ، فما ترتجي
وأقتل من أنك المعدم أوجع من أنك المزدري
إذ عافها الأنكد الأشأم تقحم فمن ذا يخوض المنون
إذ كان مثلك لا يقحم تقحم فمن ذا يلوم البطين

Il invite les foules à la révolte qui brûlent et rase tout sur son passage, à affronter les dangers pour faire chuter les injustes et les tyrans et à venger le sang de son frère martyr dont le sang a coulé pour la dignité et la liberté du peuple.

Quant à son poème (يوم الشهيد) :

L'image s'est transformée en déception à cause des foules soumises et amorphes. Toutefois, il garde espoir, ce qui le pousse à décrire la réalité injuste et inéquitable dans le but d'éperonner ses compatriotes afin qu'ils se soulèvent pour défendre leur liberté :

يتدللون على الزمان كما اشتهدت شهواتها قب البطون وحام
ومداس أرجلهم ونهب نعالهم شعب مهيض الجانحين مضام
يمسي ويصبح يستظل بخدنه بقر الزريب ، ويرتعي وبنام

Dans son poème (أخي جعفر) :

Nous constatons son incapacité à masquer son amertume et son désespoir en l'avenir. Il illustre tout ça en disant :

وذو الثأر يقظان لا يحلم أخي جعفر لا أقول الخيال
بما ألهم الصابرون وقد يقرأ الغيب مستلهم ولكن
أرى أفقا بنجيع الدماء تنور ، واختفت الأنجم

وحبلا من الأرض يرقى به كما قذف الصاعد السلم

Telle est l'image et son appréciation de l'avenir. Le sang de son frère coulait encore. Il lui promettait de le venger. Alors que dans son poème (يوم الشهيد), sa déception est énorme à cause des foules soumises. Il y écrit :

ينس الخيال تقوده الأوهام يوم الشهيد وما الخيال بسادر
وبلاؤها لا لؤلؤ ونظام الشعر يا يوم الشهيد تجارب
كذبا يخيل ان بارقة المنى تنجاب منها وحشة وظلام
سييل من عطش الطغاة أوام او أن بالنزر اليسير من الدما

Nous constatons, dans ce passage, la désillusion qui envahit le poète en raison du comportement des foules et leur incapacité à bouger le moindre cheveu. Les vers du poème s'enchaînent pour lever le voile sur la lucidité retrouvée du poète après une période d'instabilité émotionnelle. Le chemin de la liberté est, en effet, tortueux et long. Le sang des morts se bouscule :

وبكل مفترق يمدب حمام في كل منعطف تلوح بلية
وعلى الحياض من الوفود زحام وحياض موت تلتقي جنباتها

Nous relevons, cependant, des différences entre les deux poèmes. Dans le premier poème (أخي جعفر), les images émotionnelles se superposent. Son âme en ébullition promet la délivrance et menace des châtements à venir :

وواديه من ألم مفعم انبيك أن الحمى ملتهب
ويا ويح خانقة من غد إذا نفس الغد ما يكظم

Dans son poème (يوم الشهيد), la promesse se mue en critique virulente du pouvoir en raison de la déception. Il rappela aux autorités que les foules ne se laisseront jamais gouverner par le terrorisme :

تبا لدولة عاجزين توهـموا أن الحكومة بالسياط تدام
والويل للماضين في أحلامهم إن فر عن حلم يـروع منام

Nous constatons dans la succession des vers du poème que l'auteur insiste sur deux

sujets. Le premier vise à déshabiller les foules des gloires et exploits du passé et qui occupent une place prépondérante dans l'imaginaire arabe :

دال الزماتان وبدلت نظم به ولكل عصر دولة ونظام
ومضى الحداة بحاتم و برهطه وتبدلت لمكارم
أحكام
وأتى زمان من مكارم أهله السجن والتشريد
والأعدام
جيل يرى أن الضيافة والقرى للطائرات
الصبر والألام

Le second est une critique acerbe de l'Etat qui a engendré l'affaiblissement de la 'umma.

يوم الشهيد وما تزال كعهدها هوج تدنس أمة ولئام
قصروا عن العليا فلم يتناوشوا ما احتاز منها فارعون جسام
وبما ابتنت همم فهن رمام وتقطعت بالمكرمات حبالهم

Quant à la conclusion du poème (أخي جعفر) :

On y constate la continuité de la description des sentiments qui relie le poète à son frère car l'événement est encore récent et le drame est toujours vivace et influe grandement sa façon de penser. Ainsi, à travers un dialogue latent avec son frère qui gît dans sa tombe, il l'informe du fait que son cœur est profondément blessé et les yeux ruissellent toujours de larmes :

أخي جعفرا وشجون الأسي ستصرم حبلى ولا تصرم
ولا تكتمني فلا أكتم أرح عن حشاك غناء الضمير
فعندي أضعافه مندم فان كان عندك من معتب

وما مسنا قدر محكم
فأنت المدل به المنعم
وان كنت في ما امتحنا به
تخرج عذرا يسلي أخوا
ونور منك الضريح الدم
أسالت ثراك دموع الشباب

Dans son poème (يوم الشهيد) :

La conclusion exprime la globalité car le drame ne le concerne pas uniquement, mais il frappe toute la nation, toute la 'umma. Il y affirme que la situation ne peut s'améliorer que si la communauté met fin à ses divisions et s'unifie contre les oppresseurs :

يوم الشهيد ونعمة الأيام
لو تستتم أخوة ووئام
لو يرعوي المتنازبون وكلهم
بهمومهم وشعورهم أرحام
المشيخ والقسيس والحاخام
ولو ألتقى من بعد طول تفرق

Telles sont les diverses images et mutations que nous avons pu relever dans le même poème. Leur variation dépend des circonstances d'écriture.

Ainsi, son poème (أخي جعفر), est un texte émotionnel et colérique. L'art oratoire constaté et utilisé avec dextérité lui confère une grande dimension humaine.

Le poète décrit une lutte longue et croissante avec l'événement. L'effervescence émotionnelle y joua un grand rôle ce qui permit la création d'un horizon ouvert à des images diverses offrant, en définitive, le portrait du héros nationale et humain. Celui-ci devint un des symboles du sacrifice et un modèle à imiter à travers les générations.

Le poète ne se contente pas de ceci. Il fit du lieu de la mort du défunt un lieu sacré, quasiment mythique. L'événement est devenu le temps et la source d'autres époques durant lesquelles les espoirs vont se multiplier et les sourires se dessiner sur les visages. Son silence est une interrogation sur la vengeance.

Al-Jawâhirî a magnifiquement maîtrisé son sujet dans ce poème. Il exprime ce qui

habite ses entrailles avec une langue poétique de haut niveau, une sensibilité débordante laissant le lecteur toucher les blessures du martyr et écouter les cris du poète.

Quant à son poème (يوم الشهيد), il est d'un calme émotionnel rare. Il décrit avec minutie la réalité en présentant les choses dans leur réalité ce qui s'explique par la sérénité retrouvée chez le poète. Dès le début, le poème insiste sur le global et non sur l'individuel. La victime ici n'est pas la personne (Ja'far), mais toute la communauté. Les images véhiculées collent à la réalité et sont plus réfléchies et loin de l'égoïsme. Le texte décrit la triste réalité et se développe de façon cohérente et consistante.

La structure des deux poèmes

Le poème أخي جعفر :

Il composé selon le mètre *al-mutaqârib*. Et il est admis que ce mètre prosodique a un rythme rapide et torrentiel. Il est souvent utilisé dans les chants patriotiques car le poète souhaite attirer l'attention des auditeurs et attiser leur ardeur. Il entoure la rime et la lettre d'*al-Rawy*, ici le (ر) marqué de damma (vocalisé en ou) ce qui accentue *al-Rawy* l'élève à l'horizon pour en faire des cris. Le poète ambitionne ainsi exciter les ardeurs plus que l'élégie du défunt. Pour étayer ce raisonnement, on peut rappeler que dans quelques élégies du poète, *al-rawy* se présente sous forme de (ر) marqué de kasra (Cf. notre premier chapitre) ce qui exprime le brisement et la tristesse de l'âme. Ceci se constate dans ses élégies relatives à (al-Hâliṣî), (Ma'rûf al-Rûṣâfi) ou son épouse Manâhil ('Um Furât) et autres. Al-Jawâhirî était connu pour être une personne passionnelle, impulsive et accrocheuse. Ce constat est manifeste dans la diversité de la lettre d'*al-rawy* comme dans le poème étudié dans ce passage. Cette démarche vise à susciter l'exaltation et l'ardeur et l'enthousiasme dans l'esprit des auditeurs.

Quant à son poème (يوم الشهيد) :

Le poète l'a composé selon *al-Kâmil*, le mètre prosodique qu'il empruntait souvent dans ses élégies. Son rythme est moins torrentiel que celui engendré par le mètre *al-Mutaqârib*. Toutefois, le poème garde tout le long la même lettre pour *al-Rawy* (م) marquée d'une damma).

L'étude de la structure des deux poèmes permet d'observer que le poème (أخي جعفر) se subdivise en dix parties dont le plus long compte dix sept vers. Il est consacré aux qualités du martyr (مناقب الشهيد). Le poème (يوم الشهيد) contient aussi dix sept parties dont la plus longue s'étend sur quarante cinq vers. Elle relate une vive diatribe contre l'Etat. Les chiffres cités n'ont pas de valeur réelle car celle-ci réside dans l'endurance poétique qui singularise al-Jawâhirî. Elle témoigne d'une grande capacité et maîtrise en la matière.

L'étude de sa manière de construire ces parties et liens entre elle nous permet de constater que dans le poème (أخي جعفر), l'auteur fut contraint de répéter le préluce (أتعلم) à trois reprises de même que pour le préluce (أخي جعفر). Mais le dernier vers dont le préluce était dahikat s'en distinguait.

Dans le poème (يوم الشهيد), il y répète le préluce (يوم الشهيد) dans sept parties parsemées ici et là de parties secondaires. Cette répétition vise à consolider l'unité structurelle des deux poèmes à travers la construction poétique et les divers liens. Ainsi, lorsqu'une partie marque profondément l'âme du poète, on constate qu'il recourt à la répétition, quelques fois avec insistance, un vocable comme s'il souhaite le sculpter dans les esprits car il en est personnellement bien marqué. Il apprécie en effet cette redondance de même que la musicalité qu'elle engendre. Cette ritournelle constitue l'axe principal dans la construction du sens poème et son ambiance émotionnelle.

Ce qui confirme davantage l'unité structurelle des deux poèmes se sont le sens inspiré et l'image exprimée. Les termes de son poème (أخي جعفر) sont dominés par l'émotion débordante, l'ardeur et l'aspect révolutionnaire : blessures, victimes, les

miséreux, les tas de cadavres, le ruissellement du sang, le suçotement du sang, les cous des tyrans, l'iniquité, la vengeance, les flammes de feu, les poitrines des jeunes, les cruels... etc. On dirait que pour le poète seul le sang peut effacer le sang et il est, donc, normal que le poème est chargé de cette matière, qu'il déborde d'émotions. Le texte est brûlant. Il colore le regard et les pensées de l'auteur d'un rouge écarlate difficile à enlever. On constate à travers le poème un fort liant d'émotion et d'enthousiasme.

Son poème (يوم الشهيد) est complètement différent. La tension y a baissé énormément. Le style de poète revêt un caractère plus en plus serin et calme. Rien ne se dit ou n'interpelle la bouche criante quarante jours auparavant hormis le bonjour et les salutations. Les évènements sont décrits avec précision, la critique de la réalité politique est ferme sans être virulente. Les mots témoignent de cette sérénité retrouvée mais aussi de sa déception. Ces ce que laissent entendre les mots : تحية، سلام، علم، الثرى، طبيهم، تتقطر، الجموع، خلص النعيم، يتدللون على الزمان، النز اليسير، : mots : تحية، سلام، علم، الثرى، طبيهم، تتقطر، الجموع، خلص النعيم، يتدللون على الزمان، النز اليسير، : Etc. tout ceci confirme la quiétude de l'âme qui distingue ce poème.

Quant à l'aspect oratoire du poème (أخي جعفر)، il est d'une intonation très élevée. Il met l'accent sur les recommandations et les ordres qui foisonnent dans le texte. Dans la première partie, on soulève les expressions : أريقوا دماءكم، أهينوا لئامكم، تقحم أزيز : ... Cet art oratoire fait défaut au poème (يوم الشهيد) où il fut remplacé par des verbes au mode du passé décrivant l'état du peuple soumis et silencieux : عقروا الجذور : ...Quant à ce qui confirme l'unité organique du poème, il se manifeste par le biais de la texture homogène et les images successives étroitement liées dans les deux textes :

Dans le poème (أخي جعفر) :

أخي جعفر يا رواء الربيع	إلى عفن بارد يسلم
ويا زهرة من رياض الخلود	تغولها عاصف مرزم
ويا قبس من لهيب الحياة	خبا حين شب له مضمرم

ويا ضحكة الفجر إذ يبسم ويا طلعة البشر اذ ينجلي
هي المصحف الطهر إذ ياثم لثمت جراحك في فتحة
يـرف كما نور البرعم وربت خـدا بماء الشباب

Cette image significative que le poète octroie au martyr (جعفر), nous permet de distinguer ces qualités : رواء الربيع، زهرة من رياض الخلود، قيس من لهيب الحياة، طلعت البشر، ... ضحكة الفجر Cette narration poétique fut intensifiée par les images colorées qui illumine le chemin de la lute et les faits mémorables du martyr :

تعلمت كيف تموت الرجال وكيف يقام لهم مأتم
كما انجر للحرم المحرم وكيف تجر إليك الجموع

Il conclut cette image descriptive et cette évocation poétique en reprenant ses propos du début :

أسالت ثراك دموع الشباب ونور منك الضريح الدم

Cette image polychrome interfère avec celle du martyr (الإنسان) pour former avec les autres fils une structure artistique élevée, mobile, croissante, toujours en mouvement. Ainsi, la succession des images donne naissance à la structure. Ja'far est devenu un exemple tel Hamlet pour Shakespeare. Ceci complète la texture du poème au niveau humain, lieu et temps et langue descriptive.

Quant au poème (يوم الشهيد) :

Le poète excelle dans le choix des images tout en soulignant des qualités comportementales judicieusement précises au sujet d'un martyr ayant sacrifié sa vie pour défendre son pays et sa communauté :

قد كانت تقدر أن تضلك بهجة ونضارة لا ظلـمة ورغام
لو أن يرف عليك في ريعانه هذا الربيع كوجهك البسام
لو شئت عن شرف أردت قصده بدلا لكانت صيوـة ورغام

من حولك الظبيات والأرام	ولجئت مقتنص الشباب ولا رمت
فتلقفتك من الثرى أكوام	شئت لكن شاء مجدك غيرها
ولو استبد بك الثرى وإمام	رد البكاء عليك أنك قائد
الضلال برق في الظلام يشام	تمشي الجموع على هداك كما هدى

Ce texte nous permet de constater que l'âme du poète est calme et sereine, ce qui rend l'image plus proche de la nature du martyr. Celle-ci est plus nette. Elle nous apprend que la victime est issue d'une grande famille. Elle aurait pu mener une vie heureuse, douce et suave entre les plus belles filles. Nous relevons que le poète parle d'un martyr couronné d'une auréole de magnificence et de majesté. Il a pu décrire l'état d'amusement et de distraction sans que ses propos abaissent d'une façon ou une autre la personne du martyr. *A contrario*, celui-ci gagne en majesté et en grandeur. D'une part, le poète le présente détaché de ces jeux futiles et d'autre part ne le présente pas comme une personne férue des réjouissances. Et même lorsqu'il s'adonne à l'amusement, le martyr paraît pesé et réfléchi. Il ne court pas après les autres. Ce sont ces derniers qui courent après lui. (و لا رمت من حولك). L'auteur utilise les vocables (الظبيات، الأرام) et non (الغيد الحسان) ou autres expressions suscitant (الرغبة). Le lecteur traverse le poème sans qu'il soit choqué en ne retenant que les sens généreux et les belles images.

Le passage précédent nous permet d'affirmer que l'unité organique dans les deux poèmes est réalisée par la concordance de l'objectif, de l'image et de l'imaginaire. Il nous permet, également, de définir l'état émotionnel du poète pour qui le poème est une réaction directe composé après mûres réflexions et cogitations.

Les deux poèmes débordent d'émotion et de pensée créative que ce soit au niveau esthétique ou expressif. Tout ceci témoigne de la grande maîtrise du poète des techniques linguistiques et symbolique lors de l'utilisation de la personne du martyr pour aborder la notion de sacrifice. Il a pu avec succès, réalisé l'unité organique dans les deux poèmes.

Deuxièmement :

L'imagination et le sentiment :

L'imagination et le sentiment sont deux éléments importants constitutifs du poème. Ils ont un effet évident sur la création du travail artistique, la formation des images et la consolidation de l'unité organique du texte. Grâce à eux, l'auditeur parvient à distinguer les sentiments du poète, sa sensibilité et sa volonté. En effet, l'objectif escompté par l'imagination chez le poète est de faire en sorte que l'unité organique se réalise tout au long du poème et ses composants.

Ainsi, nous constatons que l'imagination contribue à la formation d'une relation essentielle entre l'homme et la nature. Il réalise une union absolue entre le poète et les vocables descriptifs de la nature environnante. Cette corrélation ne peut se faire sans les sentiments qui font vibrer le poète. Coleridge insiste sur la puissance de l'imagination qui fait qu'une image ou un sentiment prenne le dessus sur d'autres images ou d'autres sentiments évoqués dans le poème. Il réalise l'unité organique entre eux.

De son côté Kroutché insiste sur le fait que le sentiment renforce et unifie l'imagination. Celui-ci ne peut être considéré de la sorte s'il n'est pas l'expression du sentiment. Toutefois, le rôle que lui attribue Coleridge et la fonction qui y distingue en font une force capable de créer et d'unifier. Le poète ne nous transmet pas des éléments naturels épars et n'ambitionne pas un lien raisonné entre eux engendré par des idées logiques. Il ne souhaite pas non plus la description du réel mais « couvrir d'objectivité son œuvre artistique ».

Dans l'étude critique (philosophie, thème et textes) proposée par Jacqueline Russ, l'auteur insiste sur le rôle de l'imagination sur l'œuvre artistique. Elle relate les avis de plusieurs critiques en disant : « L'imagination se révolte contre la raison ». Mais ce principe nous amène-t-il vers un mirage qui est à l'opposé de la raison puisqu'il

nous éloigne du chemin du réel selon Descartes.

Pour Freud, l'imagination est un substitut au réel : « quand le réel ne satisfait pas l'artiste, l'imaginaire se présente comme un substitut ».

L'imagination est une sorte de tiroir qui se crée lors du passage délicat de l'état de plaisir à celui du réel. Elle nous permet de compenser la satisfaction instinctive car l'artiste, tel un malade mental, s'éloigne loin de la réalité insatisfaisante pour regagner le monde de l'imagination. Mais à l'inverse du patient, il trace au fond de soi-même un chemin pour revenir à la réalité. Ces créations artistiques ne sont que des satisfactions imaginaires, des désirs de l'inconscient.

Quant à Baudelaire, il fait de l'imagination, la reine des facultés en disant : « Sans l'imagination, cette reine des facultés, tout est desséché. ».

Elle est extraordinaire cette faculté, cette reine des facultés qui influe sur toutes les autres, les éperonne pour qu'elles rentrent en conflit. Elle parvient même à s'y mêler tout en restant fidèle à lui-même. Les gens qui ne cèdent pas à son influence sont connus et je ne sais pas quelle malédiction a frappé leurs travaux au point de devenir sèches comme les figes de l'Évangile.

Pour Sartre, l'imagination est la conscience dans son intégralité grâce à son action qui permet de dépasser le réel : « L'image est une conscience, non point un cliché immanent à la conscience, une chose ».

Et pour que la conscience prenne le dessus sur l'imagination, il lui est impératif de dépasser sa propre nature. Autrement dit, il faut qu'elle soit dans un lieu loin de l'univers, qu'elle soit libre car l'imagination n'a pas de pouvoir sur la conscience. Elle est la conscience même lorsque cette dernière réalise sa liberté.

Pour Bachelard, l'imagination « exprime l'infinie liberté de l'esprit ». En effet, l'esprit est un espace ouvert permettant de saisir de nombreuses images à travers l'imagination qui a le pouvoir de les forger. Il va plus loin que ça car sans l'imagination, ces images ne peuvent se multiplier. Il ne peut y avoir d'action

imaginaire.

Ce qui précède nous permet de dire que le créateur est celui qui libère l'âme de l'homme vers l'action vivante. Il y fait envahir la joie comme la tristesse en infusant les facultés l'une dans l'autre. Cette force dont jouit le créateur amène l'unité et la créativité sur l'œuvre créée grâce à ses images cohérentes et l'imagination qu'elle suscite, au sentiment qu'elle attise en décrivant un des principaux éléments de l'œuvre. Le sentiment se concrétise par les expressions authentiques. C'est ce que nous ressentons comme imaginaire et sincérité sentimentale (ou unité des sensations) dans l'analyse d'un poème d'al- Jawâhirî à l'endroit d'un poète contemporain, Ḥâfiẓ Ibrâhîm.

Ce poème intitulé Ḥâfiẓ Ibrâhîm commence ainsi :

ومن يشق على الأحرار منعاه	نعوا إلى الشعر حرا كان يرعاه
بحافظ واكتسى بالحزن مغناه	أخنى الزمان على ناد زها زمنا
عالي السنا يحسر الأبصار مرقاه	واستدرج الكوكب الوضاء عن أفق
بيت ثقيل على الأحياء مثواه	وأن ذاك الخفيف الروح بوحشه
ما كان يجمعها حال وإياه	ضيق على رمم شتى طبائعها
فراق محتشم فليرعه الله	نأت رعيتنا عنه وفارقنا

Ce poème témoigne de la vibration interne de l'auteur et sa profonde tristesse en apprenant le décès d'un poète talentueux et unique, un étendard de la poésie arabe. Il composa à ce propos une élégie magnifique témoignant d'une grande estime et une réelle reconnaissance du statut du défunt. Au départ, nous sommes interpellé par le début du poème et l'utilisation faite du mot *al-'azâ'* ou condoléances. Nous distinguons ici deux images. La première : les hommes libres pleurent le protecteur de la poésie. Cette image exprime deux choses: Ḥâfiẓ est le protecteur de la poésie et son maître d'une part et que la première chose à pleurer ce n'est pas l'auteur mais l'œuvre qui a perdu son génie créateur d'autre part.

Dans ce vers, al-Jawâhirî décrit la poésie debout dans la salle pour recevoir les

condoléances des gens pleurant la disparition de Hâfidh car personne d'autre n'est plus digne de recevoir les condoléances. Les vers rapportent une image forgée dans l'imagination même s'elle est inspirée par la réalité de l'être humain devant la mort. Mais ce qui est nouveau ici c'est que les condoléances sont présentés à la poésie comme si celle-ci était une personne affligée par le chagrin et qu'il est impératif de reconforter.

La seconde image concerne le club (النادي) où se rendait pour un certain temps Hâfiz Ibrâhîm. Mais ce club est envahi par le chagrin. Avec ces deux images, al-Jawâhirî débute son élégie envers Hâfiz. Il le compare par la suite à un astre étincelant dégringolant de haut et dans la chute jeta les regards dans une noirceur épaisse. Il décrit après l'état des gens privés de leur poète chéri. Ils ont, à cause de ce drame, perdu les traits de la quiétude, la gaité, la légèreté de l'âme. Ces descriptions ne correspondent pas à la personne décrite puisqu'il les a réunies avec leurs antonymes (رغم شتى طبائعها) et (بيت ثقيل). En réalité, ces contradictions visent à susciter l'émerveillement (تعجبه) exprimé dans la dernière partie du vers (ما كان يجمعها حال و) (إياه). Il veut nous informer de l'émerveillement et la perplexité qui ont frappé les gens après la perte de cet être cher. Ils ne gardent de lui que l'évocation et les anecdotes :

أن الذي هز كل الناس محضره لم يبقى في الناس منه غير ذكراه

L'imagination du poète nous transporte vers un autre état, une autre relation, entre le cadavre de Hâfidh et le sol. (حافظ), (...و أن داك الخفيف الروح يوحشه // بيت ثقيل). qui a une âme légère souffrant de la solitude d'une maison lourde. Mais le poète ne veut pas faire de cette maison (المسكن الجديد), une chose lourde sur Hâdifh puis qu'il y gît. Elle est lourde, aussi, pour les vivants. Et lorsqu'il rappelle la solitude ce n'est pas pour dire que le disparu est seul dans cette demeure mais parce qu'il y est unique (لأنه فريد) (فيه). Mais la mort lui fera rencontrer inévitablement des gens aux caractères et comportements variés (...طيف على رمم). Al-Jawâhirî conclut ces propos en invoquant Dieu pour qu'Il accorde Sa miséricorde au défunt :

Ainsi al-Jawâhirî conclut la première partie par des adieux terribles à un poète qui veillait sur la poésie et les poètes. Ils l'ont perdu suite à son départ. Ces adieux sont pleins de timidité et de crainte. Al-Jawâhirî ne fait pas cette invitation par maniérisme ou afféterie. Elle est la description d'un état d'âme en ébullition après la séparation à jamais avec Ḥâfiẓ Ibrâhîm.

Une interrogation nous interpelle ici : pourquoi cette concentration de l'élégie, des qualificatifs et des bonnes qualités ? Y' avait-il un besoin de produire quatre passages pour parvenir à ses fins ? La réponse, on la retrouve dans la deuxième section.

La première section est condensée. Il évoque dans un ou deux vers un des sujets sans en accorder l'intérêt nécessaire, sans laisser libre cours à l'imagination pour composer un poème élégiaque à l'endroit d'un poète célèbre. Aussi, il était indispensable de continuer vers les autres sections pour dépasser le condensé et rentrer dans les détails.

La principale caractéristique qui distingue Ḥâfiẓ est le fait qu'il est le poète du peuple. C'est pourquoi, le premier hommage qu'il a rendu après le décès de ce poète a été destiné à la poésie (الشعر). Il s'adressa, donc, à cette faculté littéraire en la qualifiant des meilleurs qualificatifs : l'affabilité, l'aisance de la parole, la hardiesse, l'expérience... et autres belles qualités. Ceci fit de Ḥâfiẓ Ibrâhîm un poète génial. La poésie ne peut que se tenir debout devant lui avec respect et estime pour le remercier de cette virtuosité :

ما كل محترف للشعر يعطاه
وللشجاعة والإيناس حداه
وطالما أعوز المنطق إبداه
طولُ التجارب في الدنيا ونقاهُ
على القوافي فحلاها وحلاه

حوى التراب لسانا كله ملح
للأريحية منشأه ومصدره
جم البدائه ، سهل القول ، روضه
جلا القراع الشبا منه ولطفه
تخيرَ الكلمَ العالي فسأطه

ترسّل السّيل أدناه كأقصاه
إبداع حافظ فيه فهو تيّاه
بالشكر عن حسن ما أسدى فأطراه

ومدّها ببنات الفكر مرسله
من كل معنى لطيف زاد رونقه
فلو يطيق القريض النطق قابله

L'élégie composée par al-Jawâhirî à Ḥâfiẓ Ibrâhîm se poursuit dans le début de la deuxième section, mais avec une nette différence au niveau de l'imagination, des images et des sentiments. Dans cette section, l'auteur nous parle de la pensée de Ḥâfiẓ dont le génie a intensifié la beauté de la poésie. Al-Jawâhirî n'omet pas d'embraser l'esprit de l'auditeur en l'informant que s'il en avait la possibilité, la poésie aimerait parler pour exprimer sa gratitude et sa reconnaissance aux efforts déployés par Ḥâfiẓ au long de son parcours poétique.

Dans la section suivante, al-Jawâhirî insiste sur les qualités morales de Ḥâfiẓ Ibrâhîm en disant que tout ce qu'il a dit comme belle et fine poésie n'est que le flux débordant d'un réceptacle foisonnant de génie. Cette poésie, idées, images, sentiments et imaginations ne sont que des bouts de l'inné de Ḥâfiẓ Ibrâhîm, cet homme doux et valeureux qui traversa les années de sa vie élégamment. Et si la mort l'avait emporté, elle n'a pas pour autant affecter sa poésie et son goût très fin :

من حافظ أثرا حلوا كسيماه
لكنه قطعات من سجاياه
تكاد تلمس نيران وأمواه
وما شأنها عنت يوما وإكراه
أولاه فائضة حسنا وأخراه
أو نال وقع البلى منه فعراه
نظائر من قوافيه وأشباه
أو أنها اجتذبت بالسحر جراه

عرائس من بنات الفكر حاملة
وما الشعور خيال المرء ينظمه
أخو الحماسي رقيقا في مقاطعه
وذو القوافي لطاقا تسلسلها
وابن السنين نقيات صحائفها
فان يكن خضدت بالموت شوكته
فما تزال مدى الأيام تونسنا
شعر تحس كان النفس تعشقه

Il est certain que ces sentiments bouillonnent chez al-Jawâhirî envers Ḥâfiẓ. La façon de l'exposer témoigne de leur sincérité comme si le poète projette sa personnalité sur Ḥâfiẓ. Les deux hommes ont combattu l'occupant, dénoncé les injustices et les

dictateurs. Aussi, il souligne avec profusion les belles qualités du défunt et il puise dans sa propre réalité. Ḥâfîz, le juste avisé, combattait avec l'épée et la plume et s'adaptait à chaque situation. Dans cette troisième section, al-Jawâhirî repare de la verve poétique de Ḥâfîz avant d'évoquer les poètes qui se sont réunis pour pleurer et rendre hommage à ce personnage:

من الرزانة ما لم تكس لولاه	زانت مواقفه جنديا كسبت
محتل مصر فلم يخطئه مرماه	مش بمصر فلم يعثر بها ورمى
من الجميلين مبناه و معناه	ريع القريض بفضله كان يملؤه
حقا لسامعه لابد يرعاه	يعطي لكل مقام حقه ويرى
حال وقد يكتفي عنه بفحواه	قد يوسع الأمر تفصيلا يحتمه
وقد يقول الذي لم تهواه	وقد يجئ بما لم يجر في خلد
جاءت تعزي به الأشعار أفواه	فم من الذهب الابريز منطقته
بداميات قوافيه فواساه	اليوم يبكيه دامي القلب طارحه

Nous constatons dans ce passage et dans les vers qui suivent l'apparition de l'imagination et de l'image qui collent à Ḥâfîz Ibrâhîm et à sa poésie. Il nous décrit sa vie, les afflictions qu'il avait vécues en les présentant sous forme de rimes. L'imagination du poète nous subjugué grâce à l'image introduite et qui se résume ainsi : Si on offre à Ḥâfidh l'occasion de revenir à la vie une seconde fois, le fera-t-il pour autant ? Qu'est-ce qui peut l'inciter à le faire ?

La vie qu'il a menée est faite de tristesse et de souffrances. Il répond, toutefois, à ses interrogations pour ne pas laisser le lecteur nous dire qu'il ne reviendra pas. C'est justement ce que nous voulons dire par projection du propre vécu d'al-Jawâhirî sur Ḥâfidh. Il parle par sa bouche. Ceci est manifeste dans le vers suivant dans lequel le poète surnomme Ḥâfidh victime de la mort (ضحية الموت) :

لعالم كنت قبلا من ضحايا	ضحية الموت هل تهوى معاودة
-------------------------	---------------------------

La mort est plus reposante pour lui que la vie d'ici-bas. On dirait qu'Al-Jawâhirî parle de sa propre vie et non de celle de Ḥâfîz Ibrâhîm. Les difficultés et les souffrances

écrasaient Al-Jawâhirî et en souffrait énormément. Et lorsqu'on étudie avec minutie ses autres textes relatifs à l'élégie, nous constatons qu'il a une autre philosophie sur la mort. Il préfère celle-ci à une vie chargée de rancune et de jalousie. Il avance, aussi, que les décès (المنايا) ne choisissent que les grands hommes. D'autres idées de cette nature peuvent être relevées. Mais dans son poème sur Ḥâfiẓ, la personne de l'auteur de l'élégie s'efface pur faire du symbole de la personne concernée un voile derrière lequel il se cache pour parler à la place du défunt. Celui-ci paraît comme s'il est vivant parmi nous. Le symbole Ḥâfiẓ est donc une sorte de face sur laquelle il expose les difficultés et les afflictions. Il détaille, par la suite, les images de cette vie injuste. Son imagination nous décrit les calamités qui tombent amoureuses des hommes libres. Et pour tenter de réduire quelque peu le malheur de Ḥâfiẓ, il lui exprime une parole tout faite de sagesse :

ما لذة العيش جهل العيش مبدأه والههم واسطه والموت عقباه

La fécondité de l'imagination d'al-Jawâhirî se poursuit sous forme d'images visant à convaincre Ḥâfiẓ de se soumettre à la mort sous prétexte que la vie auprès des gens ne lui a rien apporté :

ستون عاما أرتك الناس كنههم والدهر جوهره والعمر مغزاه
وبصرتك بأطباع يضيق بها صدر الحلیم وتأباه مزاياه
بدا على نفثات منك خالدة عيش الأباة ونعماه وغماه

Telle est la vie d'ici-bas comme la conçoit l'imagination d'al-Jawâhirî : pleine de gens qui froissent les entrailles du magnanime. Telle est l'essence de la vie et des jours. Mais comment Ḥâfiẓ faisait-il face à ça: ?

وخبرتنا القوافي عن أخي جلد صلب الإرادة يعيي الدهر الدهر مأتاه
خاض الزمان وابلاه ممارسة لم يخف عنه خبي من ثناياه
وعن مصارعة الدنيا على نشب الحال توجبه والنفس تأباه
وعن مواقف تدمي القلب غصتها لا المال يدفع ذكرها ولا الجاه

Dans ce passage, al-Jawâhirî démontre que la poésie de Hâfidh est le miroir de son âme. Elle est, aussi, le miroir de la communauté et de ses épreuves. Elle est le fondement de la volonté. Elle a traversé la vie, vécu, et lutter contre les iniquités avec honneur et courage. Elle a subi les injustices de la vie et ceux des gens... Les images évoquées par l'imagination d'al-Jawâhirî (يعي الدهلر ما أتاه، خاض الزمان و أبلاه) sont liées étroitement aux autres images du poème réunies pour rendre hommage à Hâfiz et démontrer ses qualités. Ces images qui décrivent des états psychique, mental ou perceptible, ne sont point étranges les unes des autres. L'imagination d'al-Jawâhirî ne quitta pas Hâfiz Ibrâhîm tout au long du poème ou lors du choix de telle ou telle image pour son élégie. Il conclut le poème dans un style émouvant en soulignant, avec excellence, le chagrin des gens après sa disparition:

أوفقد ساع إلى الهيجاء يمناه	إننا فقدناه فقد العين مقلتها
وما أمر الردي بل ما أحيلاه	ما انفك ذكر الردي يجري على فمه
ويلمس الروح في موت تمناه	ومن تبرح تكاليف الحياة به
بيتا له جاء قبل الموت ينعاه :	إني تعشقت من قبل المصاب به
والنفس جياشة والقلب أواه	لبسته ودموع العين فائضة

La fin du poème est bouleversante. Les images qui y sont réunies sont encore plus touchantes. La disparition de Hâfiz est comparée à un œil amputé de son iris, de sa lumière. Elle rappelle l'état d'un combattant ayant perdu son membre supérieur droit sur le champ de bataille. Des images émouvantes générées par l'imagination pour décrire le summum de la tristesse due à la mort de Hâfiz Ibrâhîm.

Voici ce que l'imagination d'al-Jawâhirî a pu amener comme images pour se conforter. Il rend hommage à l'âme de Hâfiz qui ne craignait même pas la mort. L'attachement à al-Jawâhirî au défunt dans le dernier vers jusqu'à se confondre avec lui au niveau de l'âme poétique. Il nous propose un vers de Hâfiz à l'occasion du décès de ce dernier et en fait la conclusion de son élégie.

Le résultat est que le poème est expressif, émouvant, chargé de sens, d'images et de significations. Il déborde de tristesse après le décès de Ḥâfiẓ Ibrâhîm. Al-Jawâhirî ne compose pas un éloge funéraire pour l'élégie. Il le fait avec le cœur et les sentiments, avec le cœur d'un poète profondément attristé par suite à la disparition d'un de ses confrères injustement traité et persécuté par la vie et détrossé de ses droits et de son statut par les autres. Dans son élégie, Al-Jawâhirî semble parler de lui-même. Le Ḥâfiẓ d'Égypte et al-Jawâhirî d'Iraq sont deux poètes talentueux maltraités et mal reconnus par leur temps. La mort de Ḥâfiẓ Ibrâhîm engendra la détonation de la verve d'al-Jawâhirî. Son imagination s'est enflammée ce qui donna naissance à une élégie foisonnante de sentiment, de tristesse, de regret, de la souffrance de la séparation et du regret du persécuté.

En fin, il ne nous reste à dire que les sentiments ayant dominé les vers du poème et l'imagination qui a tissé ses images est la preuve parfaite de la sincérité des sentiments. Ceux-ci n'échappent pas à l'affliction, au regret et à l'angoisse. Les images se succèdent tout en restant étroitement liées au défunt avant et après sa mort. L'imagination dans l'éloge funéraire de Ḥâfiẓ Ibrâhîm a suscité dans la sensibilité d'al-Jawâhirî et celle de chaque lecteur une douleur et une affliction profonde suite à la mort d'un grand poète injustement traité de son vivant.

L'imagination d'al-Jawâhirî dans l'élégie de Ḥâfiẓ Ibrâhîm ne s'est pas pour autant laissée emportée par les vocables propres à ce genre d'exercice. Elle excelle pour décrire l'auréole d'estime et de respect qui entoure le décès de Ḥâfiẓ. Le poème en sort cohérente, harmonieuse et homogène. Ses images se bousculent pour offrir un texte intégral solide sans qu'une d'entre elles prenne le dessus.

TROISIÈME PARTIE

LE SYMBOLISME DE L'IMAGE POÉTIQUE

Sixième Chapitre

L' ESSENCE DE L'IMAGE POÉTIQUE ET SA FONCTION
TECHNIQUE

L'image dans un poème est une photographie instantanée du sentiment du poète à l'endroit d'un événement précis. Chaque image du poème est le reflet de ce sentiment. L'ensemble des images partielles et juxtaposées forment l'image globale et la position exprimée par le poème.

Le symbolisme des images dans un poème contribue à la formation de l'unité organique et exprime des images suggestives (non abstraites ou intellectuelles) qui ne s'arrêtent pas au sens direct ou évident. Ainsi, un seul sentiment peut être relié à d'autres symboles constituant le poème. Le critique ne peut, donc, comprendre l'expérience poétique ou apprécier la valeur artistique du poème qu'après l'étude intégrale des images de ce dernier et la détermination des relations qui se forment entre elles. L'âme du poète, la vision et la position poétiques ne peuvent être saisies sans la prise en considération de la totalité de ses caractéristiques réunies dans ce qu'on l'appelle l'image artistique, la colonne vertébrale symbolique du texte.

L'étude de l'image, de ses symboles et de ses personnalités contribue « *au dévoilement du sens profond du poème aux dépens de sens superficiel. En effet, le poème qui est le condensé des formes allégoriques ne peut se faire qu'avec une force puissante. L'étudier implique une immersion dans l'âme de la poésie* ». L'image dans la poésie n'est pas créée pour elle-même, mais en tant que partie intégrante de l'expérience et pour qu'elle soit une composante de l'édifice organique du poème. C'est dans le choix de l'image que se concrétise le génie du poète et son expérience.

En raison de l'importance de l'image, nous avons insisté dans cette étude sur les avis des critiques modernes à ce propos sans négliger pour autant le point de vue de la critique ancienne. Ces sources proposent une matière riche constituant la base de

cette théorie et déterminant ses principaux fondements. Nous allons tenter, aussi de faire le lien entre l'image et la progression générale du poème d'al-Jawâhirî ce qui enrichi le texte et élargi ses horizons artistiques et sensibles. L'image est, en effet, la synthèse de la vision universelle du milieu du poète. Sa mise à nu n'est que le dévoilement de la personne du créateur et sa façon d'échanger avec le monde. C'est ce que nous avons pris en considération sans omettre pour autant les autres parcours artistiques qui contribuent à la définition de la nature de l'image dans la poésie d'al-Jawâhirî et à cerner ces traits artistiques et objectifs.

Premièrement : L'essence de l'image et sa fonction :

A – L'image au niveau linguistique :

Elle désigne la face, la vérité de la chose et sa fonction. *Al-Şûra* renvoie à l'extérieur de la chose dans la langue arabe de même qu'à sa réalité et son aspect. Elle indique aussi son caractère. Ainsi on dit : *Şûrat al-Fi'l* c'est-à-dire le caractère de la chose. (Parmi les expressions : *Şurât kul maḥlûq*, le pluriel *şuwar* ce qui signifie l'aspect de toute créature et Dieu le Très Haut est *Al-Muşawwir*, Celui qui façonne Ses créatures). *Şuwwira lî* veut dire j'ai imaginé son image. *Taşawwara al-Şay'* signifie il a imaginé la chose et représenté son aspect dans son esprit. (*Şawwarahu taşwîran* indique qu'il lui a attribué une image, une forme, un dessin ou une gravure). L'image est aussi le fantôme ou l'image floue réfléchie par le miroir et tout ce que distingue la chose concrètement ou intellectuellement.

B – L'image en terminologie :

Les avis divergent au sujet du terme *al-Şûra* (l'image) en particulier parmi les critiques modernes. Aucune étude en la matière ne propose une définition ample et convaincante de ce mot. Tout ce qui a été avancé se sont les points de vue des critiques à ce propos. Cependant, chaque avis exprime le degré de conscience, la capacité et l'expérience du critique. Cette confusion est avouée par la majorité des

critiques. Pourtant, l'image joue un rôle prépondérant dans la poésie moderne et influe sur la construction du poème. Elle englobe, aussi, une valeur significative et une propension à relier les diverses parties du poème en permettant une meilleure homogénéité.

Il est donc indispensable de fixer de nouveaux codes pour étudier la formation du poème car les anciennes règles n'ont, en dépit de leur importance et leur originalité, pu suivre l'évolution intellectuelle de l'homme. Celle-ci exige un développement parallèle des moyens artistiques et un regard nouveau envers les choses qui varie en fonction de l'angle de vision. L'admiration et l'attachement de l'âme à la beauté simple qui n'exige aucun effort d'appréciation, de réflexion intellectuelle ou imaginaire imposent qu'on s'intéresse aux détails et à la technique de construction formelle. Ceci éloigne certes de trouver dans la comparaison juste et l'image puisée dans la réalité proche et palpable un moyen court pour atteindre la perfection artistique. La critique ancienne étudie cette question d'une façon « *conforme à sa conjoncture historique et civilisationnelle* ».

Mais quelques critiques ont collé à l'image ancienne une mauvaise renommée. C'est le cas de Mustafâ Nâsif qui affirme que le poète classique composait souvent son poème en fonction d'un système préétabli qu'il connaissait d'une façon innée. Il insiste en disant que l'image dans l'ancienne conception « *était un pardessus* ». Quant à 'Iz al-Dîn Ismâ'îl, il évoque l'image ancienne en la qualifiant de « *littérale, palpable, ne s'intéressant qu'à l'aspect uniquement* ». Il tend à dire ainsi que le travail du poète se concentre sur la forme extérieure. Celui-ci mettait en balance les choses concrètes et l'image tangible qu'on peut toucher facilement. Il propose comme preuve l'image du poète classique Ibn al-Mu'taz lorsqu'il compare le croissant à une barque. Soutenu en ceci par Ilyâ Hâwî, il écrivit : « *L'image classique est une interprétation d'un sens ou une idée et non une expression d'une sensation ou d'une expérience. Elle fut cérébrale, scientifique, littérale, aride, facile à comprendre. Elle est incapable de susciter la moindre sensation et ne fut pas conjoncturelle et n'exprime pas d'état d'âme* ».

Il fait, à ce propos, allusion et s'interroge sur la valeur de l'image d'un hémistiche de la *mu'allaqa* d'Imru' al-Qays dans lequel il décrit son cheval en disant : (*lahu 'ayṭalâ zabyin wa sâqâ na'âmatin* : il a la longe d'une biche et des jambes d'autruche).

Iḥsân 'Abbâs partage ces avis avec de petites réserves tout en affirmant que la majorité des images de la poésie classique sont du genre tangible. Il constate, aussi, que les poètes choisissaient l'image pour elle-même et l'utilisaient quelques fois pour donner un exemple sur un point de controverse et insiste que ce genre d'approche implique une utilisation faible de l'image.

Ces avis relatifs à l'image dans la poésie classique corroborent l'idée de l'école de l'image qui insiste sur le fait que celle-ci doit être solide, claire, permettant une description précise des choses. Cependant, l'image demeure un des plus nobles héritages de la poésie classique ou ancienne. C'est un défi à la réalité, une exposition sans commentaire et non une critique de la vie. Mais la précision de l'exposition ne fut pas une qualité permanente dans la poésie classique même si on la constate des flancs de très souvent. De même, la relation entre la langue allégorique et les sentiments ne fut pas absente de la majorité des images anciennes. Aussi, nous ne pouvons pas admettre sans réserve les attaques formelles et globales à l'encontre de l'image ancienne, en particulier de la part d'Ilyâ Ḥâwî et 'Iz al-Dîn Ismâ'îl. Cette position se vérifie lorsqu'on compare l'image ancienne avec celle de la poésie moderne.

Si on remontait la marche de la poésie, nous constaterions qu'elle est pleine de changements notamment en ce qui concerne la langue et l'image. Mais les poètes modernes ont utilisé l'image d'une façon plus actuelle pour qu'elle corresponde à la réalité du temps. Ils ont déployé des efforts pour éviter les images anciennes, usées et désuètes. La représentation de la vie et de la période contemporaine est plus intense que dans la poésie classique, ce qui a mené des créations intentionnellement téméraires non couronnées de succès quelques fois.

Lorsqu'on étudie les nouvelles données du texte, on trouve que l'image est souvent liée à l'expérience personnelle du poète. Ceci octroie, avec les autres

caractéristiques, une qualité spécifique à la poésie moderne comparativement à l'ancienne. Elle est devenue une construction intégrée au sein d'une unité qui impose au poète d'exposer et organiser ses idées, choisir et décrire ses images avec une infinie minutie dans le but de préserver cette unité et pour éviter que les images s'opposent ou manquent de cohésion.

Le poète est devenu, également, plus enclin à transmettre ses idées en s'appuyant sur l'image et en évitant autant que possible les coquetteries rhétoriques qui fleurissent dans la poésie classique. Le poète voit en l'image un moyen capable de rénover la poésie et de créer un monde propre à lui. Il se lance, ainsi, dans l'évocation de l'expérience humaine en établissant des ponts entre des relations inhabituelles. L'image tend dans cette optique à réaliser un équilibre entre les aspects palpables qui forment « *la matière poétique* », les réactions émotionnelles et les dimensions personnelles qui y résident. Le poète comprend parfaitement qu'il doit réaliser l'unité et la cohérence entre les diverses images de son texte pour obtenir l'uniformité intégrale, en forme et en contenu, de ce dernier. Ainsi, les vers du poème paraissent harmonieux, bien intégrés et complémentaires ce qui contribue fortement à la légèreté du style.

En conclusion, nous pouvons dire que l'image est le réceptacle qui concentre les détails de la réalité et englobe les conceptions intellectuelles et les réactions émotionnelles. Elle ne se limite pas à la transmission de l'expérience concrète du poète mais la dépasse pour exprimer sa capacité de découvrir, d'enrichir et de décrire.

C – L'importance de l'image et son rôle symbolique dans la poésie :

L'image occupe une place essentielle dans la poésie. Celle-ci cristallise la littérature imaginaire et son essence. Elle s'appuie naturellement sur l'imagination. L'image est

le moyen d'exprimer l'imaginaire en poésie. Sans elle, la poésie ne peut exister. Elle est, en effet, sa structure centrale, sa voie, son âme, son essence et son corps. Al-Rubâ'î la considère comme le cœur du monde et l'axe de la meule de l'univers. Quant à Sallûm, il la qualifie du secret de la grandeur de la poésie, sa corde vitale. Elle a, selon Ihsân 'Abbâs, la capacité de dévoiler les sens les plus profonds résidant dans le poème.

La relation étroite de l'image et la poésie est très ancienne car l'homme a, depuis fort longtemps, recouru à l'imaginaire pour décrire les choses qui les entourent. Platon invite à ce que le poète insiste sur l'image décrite par le poète et le peintre car c'est elle qui influe sur les esprits des gens. Son disciple Aristote va dans le même sens en affirmant que l'homme est incapable de penser sans l'image. Ces deux personnages ont élevé la valeur de l'image à tel point que le premier en a fait le critère essentiel pour distinguer les genres poétiques à son époque et le second la base de différenciation entre la poésie et la prose et le signe notoire d'un prodige.

Les anciens critiques arabes se sont intéressés à l'image. Ainsi, Al-Ġaḥiẓ écrit : « *La poésie est un art, une sorte de tissage et une forme d'illustration* ». De sa part, Ibn Wakî' affirme que « *le sens vient de l'image et la parole est son habit. Si la belle image n'est pas habillée convenablement, on commet une injustice à son égard et perd de son éclat aux yeux de celui qui la regarde* ». Puisque l'image revêt une telle importance dans la poésie, il est naturel qu'elle soit considérée le révélateur du niveau du génie et du talent poétiques. Elle constitue même les rênes de ce talent.

Quant à la fonction symbolique de l'image, on peut la définir selon deux axes : le premier intéresse l'illustration de l'expérience personnelle du poète, de ses sentiments, ses idées et ses impressions ; le second consiste à transmettre le message et influencer le lecteur. Comme tout artiste, le poète vit une expérience qui crée en lui des idées et des sensations et il a besoin d'un moyen pour les exprimer et les concrétiser. Le recours à l'image est ce moyen car elle est « *le moyen le plus essentiel pour transmettre cette expérience dans son sens global et détaillé* ». Le poète utilise l'image comme vecteur symbolique pour transmettre son

expérience. Il agit ainsi car sa relation avec l'univers et son âme diffère de celle du commun des mortels d'une part et parce que les mots et leurs significations premières restent incapables d'exprimer ce qu'il ressent dans son for intérieur psychique d'autre part.

Le symbolisme de l'image demeure néanmoins impuissant à influencer sur le lecteur si l'image ne réussit pas à susciter en celui-ci la même émotion que chez le poète. Elle ne doit pas se contenter de traduire le ressenti du poète, mais doit le transmettre aux autres. Elle doit exprimer ce qu'il a dans le cœur et dans l'esprit du poète et le faire percevoir aux autres. Le moyen par lequel l'auteur tente de faire savoir ses idées et ses sentiments au lecteur et à l'auditeur est, donc, l'image littéraire.

Il est admis que le style poétique se distingue par l'utilisation des formes d'expression imagées pour transmettre ses idées et ses sensations. Ainsi, le poète s'appuie complètement sur l'image pour atteindre ce but. La suggestion symbolique prend ici le dessus sur la description directe. L'image poétique est une construction linguistique qui propose un sens cérébral et émotionnel permettant une relation avec deux choses. Cette image ne s'arrête pas seulement à la transmission de l'expérience concrète du poète mais va au-delà pour dévoiler ses émotions et sensations internes.

Autrement dit, l'image poétique a deux niveaux d'efficacité : un niveau sémantique et un autre psychique. Elle tire son dynamisme du lien et de la concordance entre les deux niveaux. On indique ici par niveau sémantique que l'image est une construction linguistique vectrice d'un sens. Quant au niveau psychique, sa mission est la transmission des émotions et des sensations et la mise en mouvement des frustrations non intentionnelles. C'est pourquoi la psychologie accorde une importance cruciale à l'image.

Ceci indique qu'il y a une relation entre le style du poète dans l'exaltation d'une part et entre le sentiment humain profond qu'il stimule chez l'auditeur d'une autre part. Cette relation concrétisée ici par l'image insuffle à celle-ci une forte charge émotionnelle variable, cependant, d'un homme à l'autre en fonction du milieu, de la

culture et de l'époque. Ceci lui confère ici et là une efficacité différente. L'image jugée froide par l'homme arabe peut être considérée pleine de vitalité et d'émotion par les occidentaux. Les divergences d'interprétation résultent, donc, de la relation qu'a tout un chacun avec l'image et de la charge émotionnelle individuelle.

L'image est liée aux deux parties : le créateur et l'auditeur/lecteur. En effet, la poésie ne s'explique pas uniquement par la prose mais aussi par ce qu'il amène comme sens au lecteur lorsqu'il la compare à ses propres expériences. L'auditeur contribue, ainsi, à la création du poète par ce qu'il y projette comme émotion lors de la lecture. Il y insuffle de l'espoir en la reliant à ses émotions, ses espoirs et ses craintes.

L'étude de l'importance de l'image et son rôle symbolique aide à dévoiler un sens plus profond que celui proposé par l'apparence du poème. En effet, l'image concentre toutes les formes allégoriques. Elle détient un pouvoir créateur. L'étudier amène, donc, une immersion dans « *l'âme de la poésie* ». Et puisqu'elle jouit d'une telle importance, toute étude relative à l'œuvre d'un poète quelconque ne peut prétendre être complète si elle n'aborde pas l'image poétique chez l'auteur. L'image joue un rôle prépondérant dans le processus de création artistique. C'est un élément vital dans le texte poétique permettant à travers sa portée et ses détails de cerner la créativité de l'auteur. Sa relation avec le fil des idées et la position du poète participe à la compréhension du texte et sa structure globale. En outre, les relations entre les images influent sur cette structure car le poète nous transmet sa vision du monde à travers l'image. Il est, à ses yeux, un moyen d'exprimer les sens. La langue va d'un niveau à l'autre. C'est pourquoi les critiques insistent sur l'importance de l'étude de l'image « *pour analyser l'édifice structurel du texte* ». Elle est un des critères principaux prouvant la compétence du poète. Elle lui ouvre, souvent, la voie de la gloire. En un mot, c'est l'image qui fait le poète. On peut même dire que le poète présente sa propre personne sous forme d'image.

Deuxièmement : Le sujet artistique de l'image chez al-Jawâhirî :

Le poète aperçoit, comme tout être humain, le monde qui l'entoure en se distinguant du commun des mortels par une sensibilité qui devient plus intense en fonction des sujets abordés. Ainsi, lorsqu'il se trouve confronté à une situation émotionnelle ; la mémoire prend le dessus pour reproduire les sujets et les images qui sont en même temps la résultante des influences sociales et naturelles environnantes.

L'image artistique ne peut se distinguer indépendamment de la matière aussi étroit que soit son lien avec l'âme poétique. L'expérience spirituelle du poète ne peut être saisie dans ses détails et ses interstices si l'auteur ne la présente pas sous forme d'une image artistique. Ceci dévoile en même temps le degré de la perception des choses par le poète. Il faut, donc, étudier attentivement ces images qui peuvent être « *distinctes* » alors que le sujet est unique. Elles peuvent aussi être harmonieuses au moment où les sujets divergent. Son sens peut varier d'un lieu à un autre même si elle semble, au premier regard, être la même.

Autrement dit, la matière joue un rôle important dans la définition du sujet de l'image dans le passé, le présent et à l'avenir. Le poète ne reflète pas le passé de sa société seulement, il anticipe aussi le futur. Sa tâche ne se limite pas à informer du passé mais de dire et décrire ce qui va arriver.

L'image et tous les symboles qui la concrétisent ne sont que l'impact des influences sociales et naturelles qui entourent le poète. L'expérience personnelle vécue par le poète au sein de la société depuis l'enfance a, indéniablement, son importance dans la construction des images et le choix de ses symboles. Ses expériences sociales jouent, donc, un rôle de premier ordre dans la formation des images du poète et le choix de ses sujets en raison des symboles et des éléments qu'elles concentrent. Le poète ne parle pas que de lui dans ses textes car il ressent les sensations et les désirs de la société au sein de laquelle il vit. Toutefois, il se distingue de ses semblables par sa capacité à traduire en poésie les sensations et les aspirations

collectives à travers des images qu'il choisit méticuleusement pour eux. Les aspirations et les sensations qu'il présente ne sont que les sentiments qui existent dans la réalité comme : l'amour, l'aversion, la peur, la douleur, la crainte, la beauté, le bonheur, la mort et la délectation. Tous ces éléments sont des stimulateurs de sensations et des réactions, ce qui donne naissance au poème. Les images artistiques s'y succèdent pour refléter la réalité, la vie sociale et le quotidien de la société. Ainsi, les images du poète sont « *le résultat de l'échange complexe des sentiments et observations quotidiennes* ».

Le poète puise ses images dans ses propres souvenirs reproduits par son imaginaire lors de la composition du poème d'une part et de ce qui l'entoure d'une autre part. En outre, il n'est pas obligatoire que l'imaginaire soit habité par des choses telles quelles, comme elles existent dans la réalité. Il peut les enrichir ou les modifier en s'inspirant des images virtuelles créées par son imaginaire. Tout ceci fait que l'image est toujours une création nouvelle.

Selon cette conception moderne de l'image, le poète devient plus fier de ses images et de leurs sujets. L'évolution de la société a modifié la perception des choses. Toute la vie change parallèlement au temps qui s'écoule et aux valeurs successives qu'elles soient acceptables ou non, approuvées ou non. Le tout devient des sujets littéraires et artistiques qui méritent d'être étudiés et abordés.

Le symbolisme de l'image et de ses objets revêt une importance de premier ordre car il est en étroite relation avec la pensée du poète, ses sentiments et ses aptitudes à créer. Ainsi, l'image artistique est une concrétisation de la fusion du poète avec son sujet. C'est une création artistique nouvelle et non une représentation mécanique et théorique des choses.

L'étude des œuvres d'Al-Jawâhirî nous a permis de constater que les thèmes de l'image chez lui se résument en quatre principaux éléments :

A – La vie humaine :

Al-Jawâhirî a accordé une importance particulière à l'Homme dans ses poèmes. On peut, même, affirmer que son intérêt principal fut l'homme et tout ce qui touche à sa liberté, sa dignité, sa nation, sa citoyenneté, ses moyens de subsistance, ses souffrances, ses persécutions, sa sécurité etc.... Le poète a souvent abordé le bien et le mal qu'affronte l'homme et ce que renferme cette créature comme sentiments antinomiques : sincérité et hypocrisie, sa perception des choses lorsqu'il gouverne ou lorsqu'il subit l'autorité d'un autre. Il fut aussi très intéressé par la relation entre l'enfant et sa mère et bien d'autres images. C'est pourquoi le concept d'humanité domine la symbolique de ses images qui puisent leurs caractères dans la relation étroite qui liait le poète à sa société. Ces thèmes variés et divers ont trouvé au sein de cet homme un vis-à-vis aux niveaux corporel et psychique.

Le niveau corporel :

Il se manifeste à travers les images proposées sous forme d'un homme. Elles se sont muées en une créature ayant des membres semblables à ceux de l'être humain. L'existence de ces membres leur octroie également les mêmes fonctions, les mêmes mouvements. L'aube a un œil qui pleure, des joues sur lesquelles ruissellent les larmes et une main pour essuyer le tout :

وعين الفجر تنزري الدمع طلا وتمسحه بمنديل الصباح

Quant au matin, il est doté d'une main qu'il tend vers le ciel pour défaire les nœuds des colliers de perles constituées par les étoiles ce qui permet l'effacement des ténèbres :

أمس مد الصباح كفا فحلا
من نجوم السماء عقدا تحلا
بسناه الدجى وفرق شملا

Le temps a une main qui efface les traces et rase les vestiges. Les nuits ont, elles aussi, une main qui allume les incendies qui consomment tout et le transforment en

cendres:

كنة أين ؟ لم تبقى يد الدهر عليها ولا تدل المعالم
لم تخلف كف الليالي من (الكوفة) الا محرقات الركائز

Si ces thèmes ont emprunté au corps humains des symboles pour les illustrer aux lecteurs, ils se sont, aussi, appropriés les mouvements de l'homme.

D'autre part, on constate qu'en décrivant les montagnes en train de sauter, d'épier et de compter, celles-ci ont acquis des sensations et des sens difficiles à cerner par le cœur et l'esprit. Les montagnes épient les erreurs et envient :

وتحفزت شم الجبال له بثلوجها كسفاتهده
ظلت تعد خطاه ترقبه في الصيف مزدهرا وتحسده

Le poète a transformé les montagnes en une personne en état d'attente et d'observation. Et quand on constate que la montagne ressent, outre la faculté de mouvement, de la jalousie, un sentiment hautement humain. La montagne s'enorgueillit de sa majesté :

أم هل تنفج شامخا جبل يوم التفاخر أنه جبل

Il a octroyé aux choses morales des mouvements humains. Les sommets se déplacent tels un homme handicapé qui se meut péniblement :

سيطربني وقع زحف السنين بس الحياة وعمق القدم

Quant à l'univers, il se présente sous forme d'une femme enceinte recroquevillée par les douleurs de l'accouchement :

تمخض الكون وامتدت يد رفعت به عن المارد الشرقي أستار

Quant à la conscience, elle a pris l'allure d'un homme doté de jambes lui permettant d'aller d'un pays à l'autre :

مشى الوعي في أمم المشرقين ولمت ، لكنس الشيخ الحشود

Les souvenirs, quant à eux, ont un visage rayonnant et souriant et un front bien

saillant. Ils ont même un corps entier avec une épine dorsale blessée, une poitrine transpercée, des bras qui ouvrent les portes et des pieds qui foulent les demeures :

تسع الخيال وتملاً الأفقا	يا ذكريات تحشدي مزقا
وتقحمي الباب الذي انغلقا	هزي الرتاج على أحكمه
ذلك الجبين ووجهه الطلقا	ثم اطلعي من كل زاوية
تمتص من نضاحته علقا	وتمزقي قطعا مضرجة
بجرحه والصدر منخرقا	فكأن فيها الصلب منغلقا
غض الصبا وتعطري خلقا	يا ذكريات تجسدي بدنا

Le niveau psychologique:

Al-Jawâhirî ne se contente pas de donner à ses thèmes (matériels et abstraits) des qualités humaines. Il leur insuffle la vie et les sentiments qui distinguent l'âme humaine. Ainsi la pierre qui est synonyme de dureté, de puissance et d'absence de sensation, acquiert, dans la poésie d'Al-Jawâhirî, des sentiments humains fins et délicats :

ما لا تغطي اثياب	قد بان من نقص قومي
حتى الصخور الصلاب	رقت لما هي فيه

Le sang a, aussi, des sentiments et des émotions lorsqu'il se soulève et s'agace tel une personne. Il refuse la soumission, l'humiliation et la servitude et finit par se révolter dans les veines de la jeunesse:

ريع الحمى وشواظ الغيرة احتدما	ثار الشباب ومن مثل الشباب اذا
ان يصبح العربي الحر مهتضما	يأبى دم عربي في عروقهم

La créativité stimule l'imaginaire du poète et le pousse à évoquer le sang dans de nombreuses images. Ainsi, il en parle dans une forme différente de la précédente. Il décrit un liquide vivant et timide tel un savant sage et modeste ou une fille discrète :

فالبغي مرتعه وبيل	خلي الدم الغالي يسيل
هذا الدم الغالي حيي في تواضعه خجول	

L'imaginaire prolifère à nouveau laissant ainsi libre cours à la multiplication des symboles des images. Ainsi, il attribue à des sujets abstraits des qualités réservées traditionnellement à l'homme. La guerre peut moissonner l'humanité sans distinguer entre l'adulte et l'enfant ou entre le savant et l'ignorant. Il propose une image neuve celle de la femme hébétée ou de la vieille idiote qui n'a ni raison ni logique. Son raisonnement est fait de radotage et de divagation. Et comme la guerre a une âme semblable à celle de l'homme, elle ne doit pas se réjouir car Allah ne laissera rien sur terre même pas une poussière ! Cette image poétique est inhabituelle dans la rhétorique poétique chez les Arabes :

عجبت للحرب بلهاء ، ومنطقها ان أغمضت أو أبانت منطق هذر
ترجو على نفسها البقيا ويفرحها من لا يبقي على شيء ولا يذر

Ces exemples et sentiments débordants cités ci-dessus n'ont pas été évoqués par le poète pour enjoliver la forme et colorer l'image. Il fut incité à cela par le sujet dans son poème qu'il abordait avec profondeur. Le poète s'accroche quelques fois au symbole et au voile, mais la peinture par les mots reste un des moyens les plus éloquents pour décrire la vie humaine.

B- La vie quotidienne :

Les textes d'al-Jawâhirî sont chargés d'images relatives à la vie quotidienne. Il a, en effet, jeté la lumière sur les diverses catégories humaines. Ces images reflètent la personnalité du blessé, du parieur, du boucher, du voleur, de la femme vierge, de l'enfant sevré... Elles concernent, également, des éléments de la vie quotidienne tels les vêtements, la nourriture, la boisson, les bijoux, les armes etc. La principale caractéristique de ces images est le fait qu'elles ne singent pas la réalité. Elles répondent à un sentiment car al-Jawâhirî prenait soin de choisir pour ses comparaisons des choses concrètes selon leur adéquation avec leur effet sur son âme et ses sentiments. Aussi, l'image la plus fréquente, comme celle des hommes politiques au quels ils vouait une profonde aversion à cause de leurs contradictions, et la vacuité de leurs slogans. Le poète regrette qu'ils ne fussent pas comme les

voleurs de Bagdad :

انطلاقا ورقة وأزهارا	وحرامي بغداد كان كبغداد
طف مالا وإذا يجوس ديارا	كان حلوا سمح العريكة إذ يخ
ن ذمارا ويرفعون شعارا	ليت قوما في كل يوم يبيحو
ن نفوسا إذ يربحون تجارا	كحرامي بغداد كانوا يسرقو

Ses expressions «*ḥulwan*» et «*samḥa al-‘arīkah*» n’impliquent l’attribution de louanges et de qualités au *ḥarāmī* ou voleur. En effet, quelles que soient les qualités que le poète désire conférer à ce personnage, il ne peut néanmoins effacer le rejet et la détestation suscités par l’évocation de ce type de personne. Son objectif consistait, donc, à annoncer à l’auditeur que l’acte de ce *ḥarāmī* est plus acceptable que les agissements des voleurs qui scandent des slogans nationalistes et moraux tout en permettant tous les jours l’effusion du sang du peuple et de la nation.

Nous ne nous éloignerons pas des scènes d’iniquité et d’oppression du peuple par l’Etat car celles-ci marquent ses travaux. Cependant, le texte en question les traite de façon inhabituelle afin qu’elles marquent plus l’auditeur. Ainsi l’image du boucher et des moutons est une image puisée dans la réalité et renvoie directement à la question de justice et de puissance. Le poète souhaite annoncer à la communauté que les régimes en place n’œuvreront jamais avec ordre et clémence tant qu’ils concentreront les armes et la puissance et décideront de la nature de la justice. La réunion de ces deux choses (armes et puissance) renvoie à la relation du boucher avec le troupeau :

ضعي على هامة جبارة قدما	لا تطلبي من يد الجبار مرحة
للفوضوية تشكو تلكم النظما	باسم النظامات لاقت حتفها امم
إلا كما جمعوا الجزار والغنما	لا تجمع العدل والتسليح أنظمة

Lorsque le boucher et le troupeau se retrouvent dans un seul lieu, ceci implique la mise à mort de second. Le troupeau ne peut demander la clémence du boucher car son nom est puisé dans ses actes. Il est donc vain de solliciter sa justice et sa clémence. Al-Jawāhirī a choisi cette image de la vie quotidienne pour rendre le sens

plus visible aux foules dans l'espoir qu'elles ne se résignent pas et ne s'entêtent pas à quémander la clémence. Elles doivent, au contraire, se révolter et piétiner les oppresseurs.

Comme nous pouvons le constater, la symbolique des images chez le poète n'imité pas la nature réelle des choses. Elle tend à éperonner les réactions émotionnelles. Les symboles et composants des images varient en fonction des thèmes abordés et de la charge émotionnelle et imaginative qu'ils exigent. Al-Jawâhirî utilise abondamment les thèmes inspirés de la vie quotidienne. Toutefois, chaque thème se distingue d'un autre par la disparité des sentiments et des émotions en fonction des vues. En ce qui concerne l'union arabe, le poète décrit l'état fusionnel semblable à la relation et à l'attachement qui lient le bébé à sa mère :

ندى لذلك منى الروح والجسد	دعوا إلى الوحدة الكبرى فقلت لهم
أم الوليد يناغي عندها الولد	خمسین ظلت أناغيها كما نغمت

La mère et son bébé sont dans une symbiose et une harmonie invitant à une relation sentimentale forte appréciée par l'âme. Cette image suscite chez le lecteur un sentiment de chaleur, de réconfort et d'amour authentique consolidé par les liens indéfectibles entre la mère et l'enfant. Mais lorsque le poète entend décrire quelque chose qui lui tient profondément à cœur et qu'il doit, par obligation, en détourner son regard, il opte pour l'image de la mère et du nourrisson sevré contre son grè et qui pourtant refuse le sevrage, l'éloignement du sein de sa mère :

صرف الرضيع برغمه فطما	وصرفت عيني وهي عالقة
ما رق من شيء وما عظما	عن كل ما جرت الدماء به

L'usage intensif de cette image va de pair avec l'intrusion dans ses détails les plus pointus. Mais c'est la façon de procéder qui met en avant telle ou telle image. Les images que nous avons évoquées concernant le sevré et sa mère et la mère et son nourrisson témoignent de cette différence même si le contenu reste similaire. Ceci apparaît nettement dans le passage suivant :

أحقا أن (أم الخير) منها	بعاصمة الرشيد أحاط شر
وأوا حسن العراق فأعجبتهم	أباطح من ربيع فيه خضر
وقد حنو إليه كما تلظى	فطيم حول مرضعة تدر

Al-Jawâhirî décrit dans ce texte ces avides cupides qui lorgnent sur les richesses de l'Irak (أباطح من ربيع فيه خضر). La cupidité occupe leurs cœurs et devint leur boisson préférée, d'où l'image du bébé et de l'allaitante.

Quelles modifications a-t-il apporté à ces images ?

Premièrement : La relation entre le sevré et l'allaitante n'est pas synonyme d'harmonie et de concordance dans ce texte comme nous l'avons précisé. Elle ne renvoie pas non plus à la relation entre le nourrisson et sa mère ni à celle du sevré par contrainte. L'image du sevré (فطيم/نكره) ici est différente. Le terme cité est indéterminé (sans *ta'rîf*) ce qui est le cas aussi du vocale allaitante (مرضعة/نكره). L'indétermination influe sur la relation entre les deux éléments de la comparaison relative au terme sevré (فطيم). Celui-ci peut ne pas être l'enfant naturel de l'allaitante, mais ce qui le rapproche d'elle c'est le fait qu'elle soit une allaitante généreuse ou à l'abondante lactation. Ceux sont donc les seins développés et sa lactation ruisselante qui l'attirent vers elle.

Deuxièmement : Le texte proposé ne permet pas d'affirmer que le sevré est l'enfant de l'allaitante généreuse. Seul son lait ruisselant le pousse à s'attacher ardemment à elle et à solliciter avec gourmandise son sein (يتلظى ؛ يتلهب). Il est certain que cette image est différente complètement de la précédente car le sujet y est différent. Il ne parle pas de la relation du poète arabe avec l'union arabe ou de celle de l'enfant sevré avec sa mère. Le texte parle ici d'un avide perfide désirant spolier un droit qui n'est pas le sien pour le simple fait qu'il le désire (استحلاه). La

relation décrite dans ce passage est celle d'un cupide convoitant un bien qui n'est pas le sien comme le suggèrent les deux expressions : (أباطح من ربيع فيه خضر) et (مرضعة تدر).

Comme nous l'avons vu, cette image et sa signification furent puisées par al-Jawâhirî dans des scènes de la vie quotidienne pour exprimer des sujets divers, proches ou lointains. Des sujets se distinguent et concentrent des détails variés dans la même image en fonction du sentiment qu'elle compte exprimer. Les images relevées sont chargées de sensations et de sentiments et témoignent de l'élan intellectuel et psychologique qui traverse le poète.

C – La nature :

La nature est un des plus puissants éléments qui influent sur le tempérament de la personne et sa constitution. L'affirmation suivante relative aux poètes de Taghlib étaye ce propos : « la majorité de leurs images concernent la description des batailles et ses éléments : chevaux, escadrons, cavaliers, combats, armes, poussières, morts, captifs et butins ».

Platon l'affirme dans son hypothèse fondée sur la notion d'imitation. L'homme, pour lui, imite la nature selon des valeurs immuables pour élaborer ses images. Quant à Aristote, il affirme que l'artiste n'imité pas la nature de façon imagée, mais entre en concurrence avec celle-ci pour créer une chose supérieure à ce qui existe. La poésie pour lui est un idéal. C'est un art littéraire qui décrit ce qui n'existe pas contrairement à l'histoire qui doit transcrire les événements tels quels sont. La poésie chez Aristote occupe un rang plus élevé que l'histoire car il est proche des jugements globaux et de l'essence des choses. Au contraire, l'histoire ne traite que des sujets partiels. La vision du poète est un moyen d'expression telles les manifestations métaphysiques chez les soufis. En effet, le soufi, comme le poète, utilise le même chemin pour l'inspiration et la perception d'autant que l'un comme

l'autre font acte de réflexion et d'exploration.

Ainsi nous pouvons constater qu'al-Jawâhirî établit une relation très étroite avec la nature, source de nombreuses images et expressions. En contre partie, il a excellé dans le l'élaboration des images en poésie. La nature l'a séduit par ses fabuleux détails, lui qui a parcouru la terre en touriste et en fugitif. Il a apprécié la succession des saisons avec leur spécificité selon les lieux.

Al-Jawâhirî a beaucoup souffert de l'été de l'Iraq et de la chaleur atroce de son désert. Il a, également, souffert de la neige de Prague et a été sidéré par le printemps de France. Il est resté admiratif devant la nature, subjugué par le calme et la violence de la mer, le bleu azur et les nuages noirs, le printemps et ses fleurs et ses oiseaux. Tout ceci lui a inspiré des images riches et variées très difficiles à recenser et à traiter intégralement dans ce chapitre. Nous allons, cependant, évoquer les plus importants impacts de la nature *«L'objectif d'un poème sur les rayons du soleil et les nuages n'est pas de nous donner une idée sur l'état métrologique, mais de nous éclairer sur quelques sentiments du poète et en susciter des similaires au fond de nous»*.

Le principal élément de la nature est le blé. Il est à la base de la vie de plusieurs créatures. Cette importance incita le poète à assimiler le peuple au blé à l'époque des moissons :

ولسوف ينهض منهم زرع هنالك يحصد

Le symbolisme de l'image ne s'arrête pas à la comparaison du peuple au blé car le poète fait en sorte que l'image évolue avec la pousse du blé jusqu'à ce qu'il traverse la période dévastatrice de la sécheresse et la rareté de l'eau.

L'image du peuple qui a énormément et longtemps souffert de l'incurie des gouvernements espère que le ciel lui offrira des régimes équitables. Ces gémissements rappellent ceux du blé pleurant l'avarice du ciel. L'image se développe pleinement lors que le poète assimile les pluies salvatrices pour le blé à

des nuées de criquets qui le dévorent :

وبئس مصير مفترشين جمرا تمنيهم لو افترشوا القتاذا
وكانوا كالزرع شكت محولا فلما استمطرت مطرت جرادا

Parmi les aspects de la nature abordés par le poète, on peut parler de *al-nab'a* (qui sont des arbres dont le bois est utilisé pour confectionner des arcs et des flèches. Et si la symbolique du blé renvoie à l'attente du peuple qui souffre, celle d'*al-Nab'a* rappelle l'état des foules tenaces devant les agresseurs:

سلام على نبعه الصامدين تعاصت على معول الكاسر

La hache du destructeur (*mi'wal al-Kâsir*) symbolise ici le gouvernement d'Iraq à l'époque royale. Quant à (*nab'at al-Şâmidîn*), elle décrit le jaillissement des foules qui se tiennent debout devant les attaques des agresseurs. Al-Jawâhirî utilise la même dernière image pour parler de la résistance des masses arabes dans un autre passage :

ويا نبعه الصبر الصامدين لوتها الرياح ولم تقطع
تعاصت فلم تعط من نفسها لنكباء مجنونة زرع

Le poète traite d'une autre manifestation de la nature dure et brutale afin d'en donner une image de la révolte et de la colère qui habitent un peuple en pleine ébullition. L'exemple le plus descriptif de cet état est le volcan dont il parle dans le passage suivant :

ومثلك لف نضال الشعوب ألوفا ببركانه الثائر
رمته سجورا يد الساجر وأشرف منك لتنورها

La nature a nourrit l'imaginaire du poète et il en a forgé des images de résistance, de défit, de colère et de persévérance. Elle lui a permis de donner libre cours à son imaginaire grâce à ses sons et à la senteur exquise de ses jardins. Les fleurs qui égayent les branches et les parfums qu'elles exhale représentent, aux yeux du poète, la bien-aimée et son allure, sa légèreté, son parfum et ses chants. Ainsi

Gyadâ' vantée à Najd en raison de ses fleurs et ses roses magnifiques traverse l'esprit du poète qui en cisèle un passage éblouissant de poésie :

صدر تبرع دسته نهد	غيداء : عندك للصبا مهد
ويرج منه المعبد البرد	غضر يدغدغ من براعمه
واعتز فيك بضده الضد	جن الهوى بك والتوت عقد
حلو الجنى ويد وتمتد	هل كان غير نضج مقتطف
وشقيقة الطير الذي يشدو	يا بنت خضراء الربى نفسا

Le ciel avec ses étoiles filantes, ses astres et ses planètes n'échappent pas à la plume d'al-Jawâhirî pour ce qu'ils englobent comme significations, de hauteur sublime. Le poète y puise donc des images magnifiques lorsqu'il met ces beautés naturelles en parallèle avec la majesté et la grandeur tout en tirant profit de leurs réalités dimensionnelles et de leurs significations psychologiques. Ainsi, il fait de l'image de l'étoile le symbole des martyrs de la nation :

بنضح دم فائر يمرع	فصوني ترى غدك المستجد
نجوم سماواتك اللمع	وزيدي ضحاياك تزدد بها

La pluie, comme il est communément admis, est un élément généreux de la nature et un de ses symboles gravés dans les esprits. Plusieurs poètes l'ont utilisé pour évoquer l'accroissement et la multiplication des biens. Cependant, al-Jawâhirî puise dans la pluie d'autres images inhabituelles dans la poésie arabe. Elle est, à ses yeux, le « *sang de la jeunesse qui ruisselle comme d'un nuage généreux* ». Il n'hésite pas à affirmer que « les messagers de la culture naissent avec la pluie ». Ceci est une utilisation sans précédent de l'image. Ceci ne signifie pas pour autant qu'il n'a pas utilisé la pluie comme symbole de bien, mais ce qui domine c'est son utilisation pour évoquer le mal. Cette méthode entre dans ce qu'on appelle « la corrélation textuelle » avec le Coran. Cette expression est citée, en effet, à quatre reprises dans le Livre sacré pour traiter des thèmes de la récompense et du châtime . Le passage

suisant corrobore cette affirmation :

بـ (يافا) يوم خط بها الركاب تمطر عارض ودجا سحاب
ولف الغادة الحسناء ليل مريب الخطو ليس به شهاب

Son expression (تمطر عارض و دجا سحاب) (il pleut des imprévus et de la noirceur du nuage) est une utilisation de la pluie comme élément néfaste. On peut constater qu'il a utilisé (الغيث/كالغيث من الثرى) et (المطر/دجا السحاب) comme symbole du mal. Ceci indique qu'al-Jawâhirî distingue des sens précis dans ses images et en choisie ce qui correspond à son thème tout en les enrichissant par des mots particuliers. Le tout donne naissance à des compositions différentes par les sensations et les perceptions qu'il suscite. A titre d'exemple, il y a une grande différence entre (السحاب الماطر) (le nuage pluvieux) et (دجا السحاب) la noirceur des nuages.

D – Les animaux :

Les images animales faisant référence aux animaux sont omniprésentes dans la poésie arabe. Les animaux permettent une meilleure transcription des sensations du poète et de sa vision de la réalité. Ceci se distingue en particulier chez les poètes de la période antéislamique. Pour les Haḍaliyyin, l'animal fut le moyen le plus fréquent pour exprimer une morale et relater leurs chagrins. Chez les Ṣa'âlîk, il fut l'ami parfait sur terre.

L'importance de l'animal et son symbolisme poétique n'a pas échappé à Al-Jawâhirî qui évoqua de nombreux animaux dans la quête de ses images. Il les utilise souvent pour parler de la colonisation et ses collaborateurs, de ses adversaires ou même pour louer les qualités de quelqu'un. Parmi les animaux domestiques qu'il a évoqués, on trouve les chevaux en raison de la pureté de leur race et les autres qualités qui s'y rapportent. Ainsi, on relève dans son recueil de poésie de nombreuses images sur les qualités et les races des chevaux. Il parle, par exemple, des chevaux gris ornés de taches blanches sur le front et sur le bas des pattes, des bêtes considérées comme de bon augure par les Arabes dans leurs guerres ou à la course. Il en tire des images de héros sur lesquels on projette les espoirs les plus

chers dans la lutte pour la libération :

تطلعت العيون إلى خيول
محجلة منشرة الهوادي
خبرن رحي الوغى فعن اعتساف
يدرن مدارها وعن اعتماد

Dans une autre image, le poète prend l'histoire à témoin pour parler des positions courageuses des hommes qu'il a comparés à des chevaux de la victoire qui piétinent les bastions de l'injustice :

سل هيكل التاريخ كم
داست محاربه خيول

Al-Jawâhirî puise d'autres images en observant des animaux terrestres. Il en a apprécié une partie et en déteste une autre. Il trouva dans le lion avec ce qu'il véhicule dans le patrimoine intellectuel humain comme image de puissance, de chefferie et de protection, une matière riche pour parler des personnes dont il louait les qualités. Il va même jusqu'à apprécier les lions pour leur longanimité incomparable :

غاب الأسود جنيف سوف يدوسه
أسد سوف تقدره أسود الغاب
رحب الفؤاد غدا تجل مكانه
أرباب أفئدة هناك رحاب

Le loup non plus n'a pas échappé à son imaginaire. Il l'a évoqué pour décrire des situations humaines chargées de duperie, de trahison et de méchanceté. Les âmes qui fomentent ce genre de sentiments sont des loups qui vont finir un jour ou l'autre par se dévoiler et montrer leur for intérieur publiquement :

ولاح محك للرجال فلم يكن
هنالك إلا زائفون كذاب
وصوح قاع الطيبات وأعولت
عليها من الضغن الخبيث ذئاب

Les oiseaux, aussi, ont eu un impact profond sur l'âme du poète car ils représentent un symbole de paix et d'immigration saisonnière. Il retrouve dans leur comportement une similitude avec son propre parcours, lui qui fut contraint à un nomadisme continu. Il a acquis, ainsi, une aversion pour toute contrainte limitant la

pensée et un attachement résolu au vol à ciel ouvert :

وكننت كعصفور وديع تحاملت عليه من الست الجهات أجادل

Il a, également, demandé à l'aigle de lui décrire de haut sa propre personne qui tendait à atteindre les sommets et acquérir sa liberté et qui souffrait de toute descente même provisoire vers le bas-fond :

حنانك نفسي لا يضيق منك جانب
ولا يتهضمك انخفاض فطالما
ادا ضاق من رحب النفوس جناب
تخفض نسر صاعد وعقاب

L'image du corbeau n'a pas non plus échappé à sa terminologie poétique. Celle-ci varie en fonction de l'angle et des circonstances de vue. Il l'a trouvé noire et même plus sombre que la couleur noire. Il accole cette image à celle de la colonisation pour faire de cette dernière un corbeau que le coq chassera un jour. Il utilise la même image pour parler du réveil à l'aube :

والفجر ينصر لا محاله ديكه
ويطير من ليل غراب ناعبا

Dans une seconde image, il fait du corbeau un oiseau de bon augure (*gurâba sa'd*). Ainsi, beaucoup de choses changent dans l'homme avec l'âge et la succession des années : la couleur des cheveux qui passent du noir obscur au blanc immaculé. La vieillesse et sa blancheur recouvrent alors la tête et prennent le dessus sur la jeunesse et sa chevelure noire. La seule image qui témoigne de cette mutation aux yeux du poète est celle du corbeau qui s'envole :

مشى وخط المشيب بمفرقيه
وراحت من زهاها أمس حبا
وطار غراب سعد من يديه
تقول اليوم : وا أسفي عليه

Le regard sur le corbeau a varié en fonction de la position psychologique du poète. L'oiseau n'est plus un corbeau avec ce qu'il véhicule comme image négative mais un

oiseau de bon augure ((سعد) dépourvu de toute négativité ! La noirceur qui enveloppait les cheveux renvoie à la jeunesse et donc à une étape joyeuse du cheminement de tout être humain. Le corbeau de bon augure (غراب سعد) dans le second vers est en lien avec la bien-aimée qui regrette le temps passé, celui de la jeunesse.

Dans le but de l'invective et de la raillerie, deux thèmes qui se croisent souvent dans la poésie, on constate qu'al-Jawâhirî puise dans les vers et les insectes une matière pour élaborer ses images lorsqu'il critiquait ses envieux. Ainsi, il parla des aboiements de chiens de ces personnes qui jappent derrière lui. Il atteint ici le summum de la révolte contre ses adversaires et contre ceux qui lui voulaient du mal. Il n'oublie pas de conclure son poème en rappelant la position d'al-Mutannabbî, qui comme lui, avait subi les invectives et les affronts :

وهل يحس دبيب النمل يعسوب	مشت إلى بعوضات تلدغني
ضوء من القمر المنبوح مسكوب	تسعون كلبا عوى خلفي وفوقهم
(أبا محسد) بالشتم الأعراب	وقبل ألف عوى ألف فما انتقصت

Al-Jawâhirî excelle dans la maîtrise de cette image en rabaisant à souhait ses adversaires en les comparant à des culicidés, des insectes moins « importants » que les scorpions. Il n'était même pas dérangé par leurs bourdonnement car ils ne sont que des fourmis et lui la reine des abeilles.

Al-Jawâhirî est précis ici en ce qui concerne l'utilisation des insectes et autres animaux en tant que matière à images. Il y fait des choix pour la réserver soit à des sujets qui lui sont chers soit à d'autres détestables à ses yeux. Pour les derniers, il n'hésite pas à parler des vers des décharges et des déchets, du serpent tacheté de noir et blanc et des sauterelles.... Tout ceci témoigne du génie créateur du poète et

de sa capacité à transmettre et influencer sur l'auditeur. En effet, l'âme humaine apprécie et préfère certains animaux et en abhorre d'autres.

Septième Chapitre

La structure détaillée de l'image artistique chez Al-Jawâhirî

L'étude des composantes de l'image exige qu'on s'intéresse à deux parties principales, à savoir la forme psychique et la forme artistique et qui sont à la base de

plusieurs images.

A – La forme psychique :

Chaque genre de l'image parcellaire réunit plusieurs images proches ou opposées, qui s'évitent ou se suivent. Dans notre étude de ces divers genres d'images, nous mettrons l'accent sur les plus importants exemples poétiques considérés ici comme constituants de l'image. Ce choix délibéré s'explique par l'impossibilité de traiter beaucoup d'exemples relatifs à une seule image.

Concernant la forme psychique, on constate que l'expérience poétique du poète se résume ainsi : sa manière d'exprimer son sentiment envers le sujet qu'il traite. Ce sentiment forgé dans son esprit et ses sensations avec ce qu'elles amènent comme images sensorielles et réelles. Les cinq sens constituent son principal terreau. Les images sensorielles s'inspirent des représentations emmagasinées dans la mémoire. Le cerveau est le creuset dans lequel se réunissent ces représentations. Quant aux images réelles, leurs sujets abordent la vie quotidienne, humaine, naturelle et animale. Le rôle du poète réside dans l'utilisation de ses images et la mise au clair de leurs significations dans un style commandé par la virtuosité et le talent.

1 – Les images sensorielles :

Ce sont des images qu'on cerne par la raison et non par les sens. On peut citer comme exemple, l'amour, l'animosité, la compassion, la tristesse, la préoccupation, la joie etc. William James insiste sur le fait que les émotions exigent des expressions corporelles particulières. Des sensations telles la joie et la préoccupation sont liées à des opérations rationnelles.

Les images de préoccupation, de chagrin, d'injustice, de patience, d'ambition, de

défi, de combat, de *jihad*, de révolte, d'exil, d'ennui, de désespoir, d'insomnie, d'irritation, d'obsession et de doute sont légion dans ses œuvres poétiques. Toutefois, notre choix s'est porté sur deux images sensorielles importantes dans sa poésie : le souvenir et la perte (de l'être cher). Le souvenir enflamme son cœur depuis son jeune âge jusqu'à son décès. Il est étroitement lié aux lieux d'enfance et aux divers recoins de la patrie : ses rivières, ses jardins, ses montagnes, sans oublier Bagdad et le Tigre :

وأبعد ذلك الروض ذو المنبت الأحرى نأت دجلة عني وبانت ضفافها
لقلبي من الذكرى ويا ليتني أقوى فوالله لا أقوى على ما تهيجه

Parmi les souvenirs, on compte ceux qui donnent du baume au cœur et enchantent l'imaginaire, en particulier ceux relatifs à la bien-aimée, qui a pu couvrir sa vie si dure par un émail plus au moins épais de joie :

يا قلب والنسيان مضيعة هذا أوان الذكر فادكر
أذكر مسامرة ومجتعا مزدانتين بقبلة الحذر
مطبوعتين بقلب مثرية بالمغريات وقلب مفتخر
متفاهمين فما بنا وجل لوقوع ذنب غير مغتفر

Les souvenirs en exil sont les plus durs à supporter car contrairement au voyageur qui revient à sa guise, l'exilé n'a aucun espoir de retour et vit prisonnier de ses souvenirs. Ainsi, les images d'exil et de nostalgie sont les plus belles images sensorielles d'al-Jawâhirî. Seuls les souvenirs les relie à son épouse comme le démontre son élégie :

فهل ترينه غدا يجمعنا أم نحن من دون تلاق نذهب
يا أم سعد إن تناءت دارنا فالذكريات بيننا تقرب

La perte et les souvenirs sont toujours en relation avec un passé joyeux et constitue une part importante de la vie du poète. Si les souvenirs ont été mis en images

sensorielles directement, la perte d'un être cher est mise en image sensorielle de façon indirecte. Le poète n'évoque par la perte par crainte de perdre les moments agréables qu'il vivait mais pour exprimer le sentiment de perte dont il souffrait depuis le début de sa jeunesse :

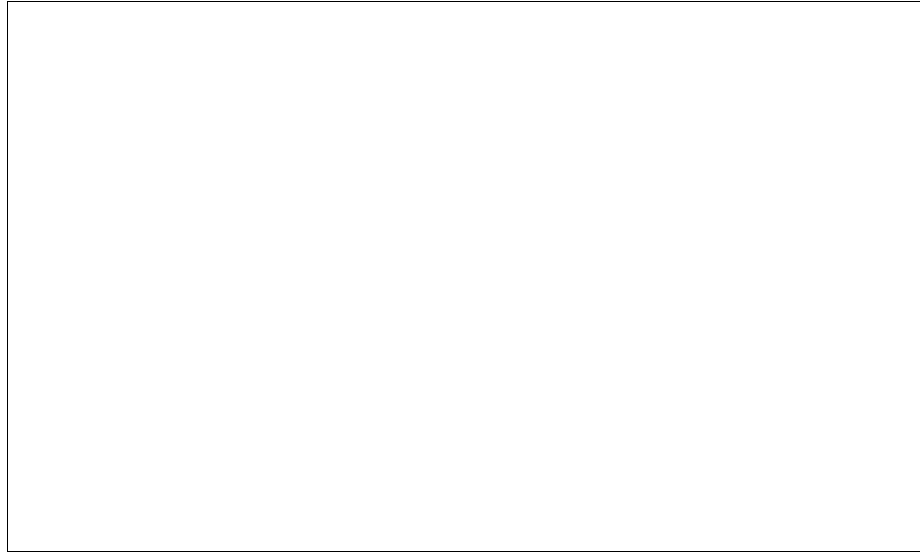
خليلي ما أدنا الممات إلى الفتى وأقرب حبل العمر أن يتقطعا
ولم تطلع الأعمار إلا لتختفي ولا عقرب الساعات إلا لتلسعا
فان لم يكن إلا نهار وليلة فما أجدر الإنسان أن يتمتعا

Le sentiment de perte décrit ici l'incite à jouir à foison de la vie en tentant d'accroître ses bienfaits et ses tentations. Et s'il ne restait qu'un jour à vivre, alors il se devait d'en profiter.

L'image réelle :

Dans l'opération d'entendement sensoriel engagée par les cinq sens, les symboles et les indications jouent un rôle important. Il se peut que ces symboles et indications soient confus et illisibles mais chaque fois qu'ils se présentent en liaison avec un élément permettant de dénouer les fils, on peut parfaitement les comprendre et dépasser leur confusion. Cet élément acquiert alors une importance particulière dans la perception de l'image poétique en particulier la sensorielle.

Le terme « *bayt* » peut désigner la maison mais aussi le vers poétique. Le mot « *kalimah* » renvoie au vocale mais également à un discours. Ce genre de glissements dans l'entendement sensoriel est plus clair dans les images visuelles sachant que celles-ci représentent les images les plus nombreuses dans tout recueil poétique. Naturellement, ces glissements dépendent de l'élément qui accompagne le symbole ou l'indication. Ainsi, si nous observons « le réceptacle de Jarichân », nous pouvons constater à travers la perception sensorielle soit deux visages face à face soit un verre voire les deux à la fois :



(le réceptacle de Jarichân)

Ceci émane du fait qu'il existe des choses ou des éléments précis qui surgissent dans notre entendement et nous attire aux dépens des autres.

Partant de là, on peut lire les dérivations de l'image sensorielle chez al-Jawâhirî car le symbole devient plus significatif selon « le réceptacle de Jarichân ».L'image a plus d'un usage en fonction des éléments qui s'y adjoignent et en fonction des formules.

Après avoir démontré le processus de l'entendement sensoriel et l'importance de cette opération, nous exposerons l'image sensorielle dans la poésie d'al-Jawâhirî selon les cinq sens :

A- L'image auditive :

Saisir l'image auditive exige de l'intuition et de bons canaux auditifs. Toutefois, des images peuvent être à la fois visuelles et auditives. Ainsi, l'image dans le passage suivant insiste sur le sens de l'ouïe tout englobant les traces d'une image visuelle :

ضحكت وقد همهم السائلون وشق على السمع ما همهموا

Une autre image :

163

والعازفين عن اللذائف همهم جرس يدق ومنبر وخطيب

Dans ces deux exemples on distingue une image auditive évidente mais qui cache en

son sein d'autres images visuelles. Ainsi, on peut y relever : le sourire, le grommèlement, le son de cloche, la voix de l'orateur. On ne peut dire que ce sont là les seuls éléments que perçoit notre cerveau car on ne peut ignorer les images d'une foule qui chuchote, se demande ou celle de la cloche et sa forme ou enfin celle de l'orateur au dessus du minbar.

Nous retrouvons ces images et les traces auditives et visuelles qu'elles comportent dans le texte suivant d'al-Jawâhirî où il explicite la présence conjointe et évidente des deux sens : l'œil qui voit et l'oreille qui écoute

لا ترى عيني الديار ولا تسمع أذني ما لا تطيق استماعا

Ce qui réjouit l'œil et la comble de plaisir fait de même à l'oreille :

ملء العيون سمات أصيد طافح عزما ، ملء السمع فصل خطاب

L'image visuelle et auditive se concrétise chez lui lors de l'évocation de la fonction de ces deux sens. L'image apparaît avec tout ce qui attire la vue et stimule l'ouïe. Les deux sens se rejoignent pour tracer les contours de l'image avec homogénéité :

جرداء وهو يضج ملعبه ظلما وهو يشب موقده
خرساء والأنغام ترقصه وكأنها بالموج ترفده

Le poète décrit dans ce passage (le désert) un espace aride et dépouillé qui invite la nature et ses merveilles à lui tenir compagnie dans sa solitude. Le poète a décidé de nous décrire ce paysage en se basant sur ce qui s'entend et se voit. Ceci explique le choix de ses mots. Ainsi, dans la lexicologie relative aux oreilles, il choisit le qualificatif *ħrasâ'* en lui trouvant un synonyme dans le dictionnaire des yeux, à savoir *ẓalmâ'*. Le même constat s'applique à (*yašibbu maûqiduhu*) et (*al-anġâm turâqisuhu*). Les mots balisant la voie de l'image et les compositions chargées d'expression et de sensation invitent à l'harmonie fonctionnelle exprimée par cette image. Quant à celle concernant (les vagues/ visuelle)

dans le dernier pied du passage poétique amène l'auditeur à visualiser une autre image, celle des montagnes qui avec leurs cimes et leurs vallées évoquent bien le déferlement des vagues d'eau. La montagne est citée ici pour tenir compagnie à l'automne et sa solitude. Il parle des (montagnes et l'automne/image visuelle) pour décrire (aride et noire/image visuelle) car les cimes des montagnes sont dépourvus d'arbres et l'automne dont les fleurs sont fanées et les feuilles tombées est telle une forêt noire faite de racines et de troncs. Chaque image réconforte l'autre et tente de rompre sa solitude. Tout cela s'oppose à l'été qui grouille (يضج متعبه /images auditive et visuelle) de vie, de fleurs et de chaleur (يشب موقده / image auditive et visuelle). Ici on constate à l'évidence le génie du poète. Il invite l'imaginaire de l'auditeur à s'envoler avec lui dans un espace ouvert offrant des images multiples à partir d'une image unique ce qui amène le glissement dont nous avons parlé en évoquant (le réceptacle de Jarishan).

B- L'image visuelle :

L'œil voit l'aspect externe des choses ou leur couche épidermique de même que quelques unes de leurs qualités sans oublier la couleur. C'est ce qu'on appelle la vision visuelle. Celle-ci exige un flux minimum de lumière pour sa perception. Pourtant, l'image visuelle reste plus forte, plus claire et plus généralisée. Les gens traduisent naturellement leurs idées et leurs sentiments par des formes et des couleurs pour décrire la réalité :

وعفرت خدي بحيث استراح خد تفرى ولم يضرع

وحيث سنابل خيل الطغاة جالت عليه ولم يخشع

Il s'agit ici d'une image visuelle puisée par le poète dans la vie réelle. Il pleure les morts et se mortifie les joues avec de la terre. Une image qui englobe une autre

celle des chevaux des tyrans qui piétinent le sol :

سيطر بني وقع زحف السنين بسر الحياة وعمق القدم
وتفتح عيني سود الدياجي ينور منها بريق الألم
ستلهبني عاصفات الرياح فقد مل سمعي وثيد النسم

Al-Jawâhirî recourt à l'œil de l'imaginaire qui recense l'image des années dans leur exode éternel. Il décrit la noirceur des nuits qui ouvrent les yeux du poète par les éclairs de la douleur. On constate, aussi, des contradictions de la nature (les tempêtes des vents) et (le souffle de la bise). La première est fulgurante rapide pour l'œil alors que la seconde est lente. Ceci se ressent, également, au niveau auditif. La première image est, dans ce sens, violente et sifflante. La seconde est légère et pleine de musicalité. C'est, par ailleurs, sur quoi nous avons insisté en disant qu'aucune image visuelle ne peut se concrétiser pour l'œil et l'esprit si elle n'est pas accompagnée d'une stimulation de l'ouïe. Ainsi, poudrer les joues avec la terre engendre dans l'esprit les cris des pleurs, des gémissements et des frappes des mains sur les joues.

De même l'image des hordes de chevaux qui se promènent implique, tacitement, le hennissement, le bruit des sabots et le choc des armes des cavaliers. C'est ce qu'on appelle (la sensation partagée). L'expérience a démontré qu'il existe un lien entre quelques sens, ce lien devient évident entre la vue et l'ouïe. Le poète a bien constaté, intentionnellement ou non, cette réalité. C'est pourquoi la majorité de ses images visuelles sont accompagnées d'images auditives.

C- L'image sensorielle :

Il s'agit de la troisième variété d'images que recèle le recueil poétique d'al-Jawâhirî en ce qui concerne le nombre. Il a insisté personnellement sur ce sens et l'a utilisé

dans ses diverses images. Il exprime à travers elle sa passion cachée et sa relation intime avec le thème abordé. Ainsi, la boue des berges du Tigre exhale du parfum :

تشم يا غاديا لسفوح دجـ لة حيث طينتها

C'est pourquoi le poète s'en rappelle alors qu'il est loin de Bagdad et ceci non par son apparence ou grâce aux récits des voyageurs mais par le biais d'un parfum exquis (أريج- arîğ) emporté de là-bas par le vent soufflant sur Bagdad :

خذي نفس الصبا بغداد إني بعثت لك الهوى عرضا وطولا

يذكرني أريج بات يهدي إلي لطيمه الريح البليل

وماؤك اذ تصففه شمو هواءك إذ نهش له شمالا

Al-Arîğ est un des composants de l'image sensorielle. Le poète utilise avec insistance ce terme car la senteur jaillit de la verdure des jardins et fleurs de Bagdad. Il complète avec la perfection de l'image (....خذي نفس) en lui donnant plus de profondeur et d'impact.

Dans l'image sensorielle, on distingue, aussi, l'usage d'autres termes tel le mot parfum (عطر). Le parfum chez al-Jawâhirî prend une dimension historique puisqu'il renvoie à la patrie (الوطن). Son poème (يا دجلة الخير) est la meilleure preuve à ce propos car l'histoire du Tigre le généreux est chargée de spectres et de nuits, de la succession des jours et des révolutions, de paix et de quiétude, d'amusement, de jeux, d'aisance, et de « bağdad ». C'est l'histoire des mille et une nuits concentrée dans l'écrin d'un parfum tout en continuant à exhaler ses senteurs à travers les chants :

يا (دجلة الخير) يا أطياف ساحرة يا خمر خابية في ظل عرجون

يا (أم بغداد) من ظرف ومن غنج مشى التبغدد حتى في الدهاقين

يا أم تلك التي من (ألف ليلتها) لأن يعبق عطرا في التلاحين

D- L'image gustative :

Le sens du goût existe chez l'homme depuis sa naissance. Il lui permet de distinguer les choses et définir les antinomies entre le sucré et le salé, l'acide et le doux. Ces contradictions jalonnent la poésie d'al-Jawâhirî et l'image gustative est la meilleure preuve ici. En effet, nous relevons dans quelques vers des antinomies gustatives entre le sucré et le salé, l'amer et le doux, l'amer et le miel, le poison et le miel, le poison et l'eau pure. Al-Jawâhirî puise dans le poison du serpent une image pour décrire la culture stérile qui envahie l'Iraq et qui lui fait goûter l'amertume :

أما الثقافة في العراق فإنها سم به نسقى ومنه نخدر
ذاق العراق مما سامه باسم الثقافة مارق مستأجر

On constate dans les textes relatifs au goût que l'image de l'amer est utilisée dans un seul sens alors que celle du poison varie. Il en fait le poison d'alghayd (الغيد) :

خبرت العنيف من الطائرات وما يستميل وما يقصف
وذقت من الغيد شر السموم طعاما يميت

ويستلطف

Il a puisé dans la coloquinte une image gustative pour lancer une menace aux traîtres et dans la douceur de la cueillette une image pour décrire les prolétaires qui triment. Il y'a une grande différence entre la coloquinte et la douceur, entre le traître et le prolétaire, entre l'avertissement et la bonne nouvelle. Ces contradictions sont

réunies dans l'image poétique suivante :

فأنذر بحنظلة خائنا تعجله الثمر الطيب
وبشر بخلو الجني كادحا لعلى الجذر من شجر يضرب

E- L'image sensitive (du toucher) :

Al-Jawâhirî utilise cette image dans sa poésie de façon parcimonieuse qui n'apparaît que dans les textes relatifs à la chaleur, le froid et la douceur. Dans les images de la

chaleur et du froid ; qui sont aussi des exemples sur les contradictions ; on constate qu'il associe la douleur et la souffrance à la chaleur et l'aisance et l'abondance au froid comme dans le passage suivant :

لله در أب يراني شاخصا للهجات ، لحر وجهي ناصبا
أتبرض الماء الزلال وغيتي كسر الرغيف مطاعما ومشاربا
أوصى الظلال الخافقات نساتما إلا تبرد من شذاتي لاهبا

Il fait de la douceur une image détestable et odieuse pour qualifier les puissants aisés dotés de gros ventres et de graisse fondu :

أطبق على هذه الكروش يمطها شحم مذاب
يمشي من الأمجاد خلفهم بميسرة ركاب
فإذا التقت حلق البطان وجدت النوب للصعاب
خفقت ظلالهم وماعوا من نعومتهم فذايروا

B- La forme artistique :

L'image paraît dessinée dans la forme artistique. Le poète décrit à travers elle la nature, déclare sa passion pour son amoureuse, pleure un être cher ou loue un autre. Elle est la pierre angulaire sur laquelle repose le poème. Le recueil d'al-Jawâhirî regorge d'images diverses de cette nature. Nous nous insisterons sur les plus nombreuses.

1 – L'image toute prête :

La corrélation textuelle dépasse l'aspect du texte, ses mots ou son sens pour s'intéresser à ses images. Le poète puise des images qui existent et dont il n'est pas le concepteur. Il se contente de leur redonner vie dans un nouvel usage et un nouvel

habillage. C'est une action pleine d'élégance et de bonté.

Le poète s'appuie sur ces images toutes prêtes dans ces débuts. Il a, en effet, utilisé les moules préfabriqués et les images traditionnelles pour créer ses propres images. Ceci est normal au début de tout cheminement poétique. Il peut également exprimer l'émerveillement d'al-Jawâhirî par les images des anciens. Nous avons, par ailleurs, insisté sur la richesse culturelle de ce poète. Il avait étudié avec minutie les recueils poétiques des plus grands poètes de la littérature arabe ce qui s'est traduit par une influence évidente sur ses textes. Aussi, on peut même avancer que ces images s'imposaient et ornaient ses poèmes naturellement. L'émerveillement et sa profonde mémoire l'incitaient, donc, à adopter des images toutes prêtes dans cette période de sa vie poétique. On peut en citer celle décrivant le poète allant rendre visite à sa bien-aimée sous la lumière d'un astre étincelant :

باكرتها والنجم متقد السنا لهث وقد ضرب الدجى بسجاف
باكرتها والنجم متقد السنا لهث وقد ضرب الدجى بسجاف

Al-Jawâhirî a excellé dans le remodelage de cette image en accolant à l'astre des qualités diverses et en faisant de l'oiseau un dépositaire des secrets tout en le mettant en garde contre toute divulgation. Cette image fréquente dans la poésie arabe antérieure est présentée ici sous un habillage inédit. Le même constat peut concerner l'image de l'astre auprès duquel il a appris à devenir insomniaque :

خليلي هل كان السها واجدا خفوق الحشا أم من فوادي تعلمنا

Il rentre par la suite dans un dialogue avec la colombe triste en l'informant qu'il n'est pas moins chagriné qu'elle. Au contraire, il n'est qu'une maquette de tristesse debout et que tous les deux crient à l'injustice :

حمامة أيك الروض مالي ومالك ذعرت فهل ظلم البرية هالك
نفرت وقد حق النفور لأنني مجسم أحزان وقفت حيالك

Comme nous l'avons fait observer, ces images sont omniprésentes dans les recueils de la poésie arabe, mais la créativité réside dans leur reproduction sous une forme

inédite.

2 – L’image crée (inventée) :

Ici le poète crée ses images et s’appuie sur son imaginaire pour les produire. On peut citer l’image du mont (*Qâsyûn*) entre nuage et clarté. Il a fait du nuage un voile qui le couvre. Celui-ci se lève et se défait après dissipation des nues et sous la lumière des rayons du soleil :

تعلقت من عيون الزهر أنظار	وقدست هامة من قاسيون بها
مما يلون حالات وأطوار	مجلبب بشفيف الغيم تصبغه
عنه القميص وحلت منه أزرار	حتى إذا خالطته الشمس شق بها

Dans une image strictement propre à al-Jawâhirî, le poète tente de tracer l’image d’un fantôme qui se languit de son absence et qui souhaite le voir. Il approfondit l’image pour que l’auditeur l’apprécie sans aversion. Il en fait, alors, un fantôme gentil et affectueux. Il n’hésite pas à lui octroyer des membres humains. Ainsi, le fantôme apparaît avec majesté, le front éclatant de lumière et les joues bien roses :

بعيني أطيافه تمرح	أحن إلى شبح يلمح
وما بين أثوابه تجنح	أرى الشمس تشرق من وجهه
على كل خاطرة ينفج	كأن العبير بأردانه
بعينه عن كوكب يقدح	كأن بريق المنى والهنا

– 3 L’image réaliste:

C’est une image puisée dans la réalité. Elle se distingue par sa simplicité et le non recours à l’imaginaire. C’est le cas de cette image empruntée par le poète dans l’aéroport (*al-lad*) et par le biais de laquelle le poète décrit les frontières artificielles. L’œil du poète pleure de tristesse de ce spectacle qui divise une terre unique. Dans

sa perplexité, il ne trouve pas à qui il peut faire des reproches et se demande pourquoi ces frontières existent alors que nous sommes liées par la merveilleuse langue arabe :

من الزهرات يانعة خضاب	ولاح اللد منبسطا عليه
من الدمع الظليل بها حجاب	نظرت بمقلة غطى عليها
ولست بعارف لمن العتاب	وقلت وما أحير سوى عتاب
وما اختلف الطريق ولا التراب	أحقا بيننا اختلفت حدود
ولا الضاد الفصيح ولا الكتاب	ولا افتترقت وجوه عن وجوه

4 – L'image imaginaire :

C'est une image qui nous emporte dans le monde imaginaire sans limite et ne concerne pas la réalité. Cette image renvoie à des signes symboliques qui nous permettent de comprendre le sens voulu par le poète comme dans le passage suivant du poème relatif à l'élégie de son frère Ğa'far (*martiyat Ğa'far*). Le poète part de son imaginaire pour déchiffrer l'invisible avenir. En réalité, la lecture qu'il propose n'est que le fruit de la succession des événements que traversait l'Iraq mais son imaginaire lui a permis de prédire le futur :

وذو الثأر يقظان لا يحلم	أخي جعفر لا أقول الخيال
وقد يقرأ الغيب مستلهم	ولكن بما ألهم الصابرون
تنور واختفت الأنجم	أرى أفقا بنجيع الدماء
كما قذف الصاعد السلم	وحبلا من الأرض يرقى به
يصدى ليقطعها مبرم	إذا مد كفا له ناكثا
ضخام وأمجادها أضخم	تكور من جثث حوله
فترسم في الأفق ما ترسم	وكفا تمد وراء حجاب

ونارا إزاءهما تضررم

وجيلا يروح و جيلا يجيء

Dans le texte suivant, on constate la concentration des images allégoriques. Il fait des cimes des montagnes (*bârazân*) une fille dont la beauté est chantée par le sang et nous parle d'une belle courtisée par la lune. Il fait allusion aux pyramides en évoquant le lourd manteau neigeux qui accable la montagne et la transforme en vieille dame courbée :

وتتوء كاهلها الثلوج فتهرم

بارزان يا قمما يشببها الدم

وتتعارك الموت الزؤام فتظلم

وتغازل القمر المضيء فتزدهي

5 – L'image répétitive :

A la lecture de n'importe quel recueil de poèmes on constate, inévitablement, la répétition de plusieurs images. Ce constat peut concerner un ou plusieurs poèmes consacrés au même sujet. Cette redondance se retrouve dans le recueil poétique d'al-Jawâhirî. Ainsi il écrivit dans son poème (سلاما على أرض الرصافة) :

مراح ذوي الشكوى وسلوى ذوي الوجد
لها الله ما أبهى و (دجلة) حولها
يعطر أرجاها النسيم كأنما
هواؤك أم نشر من المسك نافح

سلام على (أرض الرصافة) إنها
تلف كما التف السوار على الزند
تنفس فيها الروض عن عابق الند
وأرضك يا بغداد أم جنة الخلد

Et dans son poème (بغداد) :

يانسمة الريح من بين الرياحين
لا تعبقي أبدا إلا معطرة
غريبها طرب ولي إلى (الكرخ) من
خلي الملامة في (بغداد) عانلتي

حي (الرصافة) عنها ثم حينني
ريانة بشذى ورد ونسرين
يكاد من هزة للكرخ يرميني
علام في شم روح الخلد تلحيني

L'image du second poème est la même dans le premier. Les mots utilisés sont quasiment identique. Le poète salue Bagdad directement dans le premier poème

alors que dans le second et envoie ses salutations avec le vent. Les noms de villes auxquelles il s'est adressées sont les mêmes. Le parfum exhale l'air dans les deux images de même que le paysage du paradis éternel. Tout en recourant sciemment à cette répétition, le poète n'omet pas de varier son vocabulaire pour montrer sa maîtrise linguistique ce qui n'empêche par, pour autant, la similitude et l'homogénéité entre les deux images.

6- L'image fugace :

C'est l'image où le temps est condensé et où les événements se déroulent avec une grande vitesse. Ce genre d'images se multiplie dans les poèmes d'al-Jawâhirî. Dans le texte suivant, il évoque la succession des saisons avec une célérité qui nous fait passer en un clin d'œil de l'hiver à l'été :

يرفعها فيها طباقا طباقا صب الشتاء الثلج فوق الربى
(حتى إذا الصيف انبرى واغتدت تصبح الأرض (بكأس دهاق

Et aussi de l'été à l'hiver :

وجاء الشتاء زحفا إليها بفيلق مضى الصيف مقتادا من الحسن فيلقا
عمائم بيض كورت فوق كأن الثلوج النازلات على الربى

مفرق

Comme on peut le constater dans les deux passages, le temps n'a aucune importance dans l'exposé de ses détails. Il leur offre, cependant, un rythme de succession très rapide. Les textes poétiques s'interfèrent avec ceux du Coran pour exploiter au mieux la force d'expression de la langue arabe. Dans le premier texte le poète puise dans le Coran l'expression (كأس دهاق) et met sur pied un dialogue ouvert avec le texte sacré suivant : « و كأسا دهاقا ». Il tend à montrer aux autres sa volonté d'emprunter des dialogues et les introduire dans son propre texte. Le passage emprunté renvoie, également à une image coranique rapide et condensée. Le lecteur ou l'auditeur peut ressentir une faiblesse dans l'image lorsqu'il parle de l'armée en invasion lente (زحفا إليها). Cette invasion ne va pas de pair avec la rapidité

de l'image. Mais conscient de cette question, al-Jawâhirî parle de l'été qui est ramené loin (الصيف مقتادا). Al-Iqtiyyâd ne se fait pas en courant ou avec hâte mais lentement. Il part (مضى) pour alerter l'auditeur que cette opération est ancienne et antérieure à l'hiver. A la majesté de l'événement passé succède un autre aussi majestueux. Tels sont les instants rapides dans lesquels excelle le poète en forgeant ses images. Il adapte le temps à ses événements dans leur moindre détail.

7 – L'image lente :

Le temps apparaît interminable dans ce genre d'images. Celles-ci se multiplient particulièrement dans les poèmes d'amour. Le poète s'y attarde pour décrire les instants de bonheur et de joie qu'il vivait. C'est le cas aussi dans les poèmes élégiaques dans lesquels le poète exprime sa peine suite au décès d'un proche ou d'un ami. C'est le cas dans ce moment qui perdure à travers les fils téléphoniques pour rendre hommage à un ami décédé :

هلا حملت لنا حديث لقائه	يا أيها السلك المبلغ نعيه
ركب تحمل والحمام يسوقه	عجلا ووقع البرق صوت حدائه
أوتاره هزجت بلحن عنائه	قلت البشارة بالقدوم فهذه
نبأ يرن الحزن في أثنائه	فإذا على اسلاكه مهزوزة
وجليل رزء الموت في أحشائه	عجبا له خلو الحشا من لوعه
جلال تحط البدر في عليائه	قاس تحمل وقع كل عظيمة
اصمائه والطرف في إيمائه	كالعود غي أهزاجه والسهم في
يروى فصيح القول في أفائه	متملك سمع الملوك وإنما
وتراه محمودا على إفشائه	لايستكن السرب بين ضلوعه
ما بين عودته إلى إبدائه	تتراجع الأفكار رازحة الخطى

Nous constatons ici la grande différence entre l'image rapide et l'image lente. Le temps comprimé dans la première paraît interminable dans la seconde pour occuper

pas moins de dix vers.

8 – L'image condensée :

Il s'agit là d'une image composée de plusieurs autres images et ce en un minimum de mots. A titre d'exemple :

وتولت قدميه رجفة
ثم تلوى
ثم ألوى
ثم ألقى
فرأى آدم يلتف بحواء
وتلتف عليه ...
مثل ألقى ..

L'image condensée s'exprime ici par la succession des verbes conjugués à l'inaccompli ce qui permet de décrire une suite de mouvements. Le poète ne propose pas des détails secondaires que réunit l'image principale pour évoquer l'union entre Adam et Eve, mais il l'a condensée en y ajoutant des verbes symboliques et en laissant l'imaginaire compléter les détails de l'événement. Al-Jawâhirî réalise, dans ce texte, la concordance et l'harmonie entre ses mots et les images. On constate, aussi, de la spontanéité dans la présentation évolutive de l'image. Nous ne faisons pas ici une lecture selon les sensations internes du poète mais ce qui nous intéresse le plus c'est le côté condensé de l'image. Ceci a fait que le facteur esthétique a pris le dessus sur le côté libidineux. On peut même stipuler que le poète pense que la fusion intime dans ce poème et autres se mue en appétit et émerveillement par les mystères de la vie et ses forces.

9 – L'image superficielle :

Cette image se limite à décrire le côté apparent des choses et ne pénètre guère en profondeur. Ce genre d'images se multiplie dans les poèmes relatifs à la nature et à l'éloge. On peut proposer l'exemple suivant consacré à la cité historique Samourrae. Le poète décrit le lieu comme le perçoivent les yeux sans s'intéresser aux détails et aux composants :

عجبي بمنحدراته وسهوله

عجبي بزهره صخوره وجباله

بالشمس طالعة وراء

بالماء منسابا على حصائه

تلوله

بالشاطئ الأعلى ويرد مقيه

بالشاطئ الأدنى وبسطة رمله

C'est le cas, aussi, dans cette image dans laquelle il retrace les qualités corporelles externes :

كرسيه قطبا من الأقطاب

وهناك سوف ترى النواظر مالنا

عزما وملء السمع فصل خطاب

ملء العيون سمات أصيد طافح

وكفى دليل نجابة

وملامح مشبوبة هي وحدها

الأعراب

Il n'énumère pas les détails de la personne louée et se contente d'une description superficielle ou externe. A contrario, il traite avec plus de détails les images relatives à l'élégie.

10- Les images profondes :

Dans ce type d'image, le poète plonge dans les profondeurs du sujet, animé ou inanimé, en rapportant un maximum de détails. Ceci concerne les images relatives à la nature ou celles composées spécialement pour une description ainsi que les poèmes personnelles. C'est le cas dans le passage suivant où il parle d'un conflit avec sa propre personne :

مليء وفي سم الحزازات نافع

ربت في فؤاد بالتشاحن غارق

تقمصنني يرقبن يوم التراجع

كوا من حقد و إثم و نعمة

تزيين زي المحصنات الخواشع

وقلت لها يا فاجرات المخادع

ولحن بوجه

وقرن بصد كالمقابر موحش

كالأنثافي سافع

11 – L'image dominante :

Cette image accompagne toute l'œuvre artistique pour définir sa forme et tracer l'intégralité de ces contours. Ceci se retrouve dans les images de la femme de mauvaise vie, de l'homme timide, de l'intrépide généreux ou du shaykh trompeur. Les deux textes qui suivent insistent sur l'état de ce šayḥ qui prend une autre dimension dans le second texte. L'image détaillée de celui-ci continue à dominer les divers vers avec ces détails sensibles, significatives et corporelles. Le šayḥ qui émit des fatwas pour réprimer les opprimés et ne condamne pas le mal ne mérite pas son statut. Il ne fait que commettre de l'impiété. Celui qui ne défend pas la vérité est un diable sourd et il est du rôle de la communauté et de son poète de le démasquer :

قلت : للشیخ ارتضي العمه رزقا والقمیصا

غطیا منه صغار الفكر والنخوة والرأي المحیصا

کیف عربت من الدین بما زورت ... روحا ونصوصا

قال : ما بالك امسکت تلابیبي وأعفیت اللصوصا

Et lorsque le shaykh persiste dans son égarement pour légitimer les actes d'un pouvoir inique, corrompt la sharia ou l'interprète à sa guise et selon ses désirs sans aucune morale ni contrainte religieuse, il ne suffit pas au poète de le démasquer mais il lui revient de démontrer ses mensonges et de condamner son comportement :

أوهامهم صنما يهدونه القربا	وهؤلاء الدعاة العاكفون على
ما سن شرع وما بالفطرة	الحابطون حياة الناس قد مسخوا
اكتسبا	
ساوت لمحتطب مرعى	والقاتلون عثانينا مهراة
ومحتطبا	
أطماعهم : بدع الأهواء	والملصقون بعرش الله ما نسجت
والريبا	
مؤولين عليها الجد	والحاكمون بما توحى مطامعهم
واللعبا	
وفي العيون بريق يخطف	على الجلود من التدليس مدرعة
الذهبيا	

Le poème qui précède démontre que l'image avec toutes ses composantes constitue un des moyens utilisés par le poète pour convaincre son public. Il démontre à travers elle son génie créateur tout en éblouissant l'auditoire avec son style racé. Il parvient à capter son attention par la clarté de sa description et l'excellence dans la représentation des choses. On peut dire, donc, que l'image esthétique est une composition affective car le poète nous aide à harmoniser nos sensations par les effets que ses images suscitent en nous. Le poète français Paul Reverdy affirme à ce propos que « *l'image est une pure création de l'esprit* » et qu'elle permet une sorte de complémentarité entre le poète et la vie.

On peut conclure cette étude sur l'image avec cet avis pertinent de Boris Pasternak qui voit dans l'image le résultat naturel entre la courte vie de l'homme et la lourdeur de sa mission. Et c'est ce décalage qui le pousse à observer toute chose avec l'œil d'un aigle en chasse, à traduire ses craintes par des cris concis. C'est là où réside l'essence même de la poésie ... L'homme reste silencieux et l'image parle car elle est la seule capable à imiter les battements du cœur de la nature.

QUATRIÈME PARTIE

LE SYMBOLISME DANS LA POÉSIE AL-

JAWÂHIRÎ

Huitième Chapitre

La symbolique de la femme \ mère

Le symbolisme :

Le symbolisme est la découverte d'une forme particulière où s'exprime amplement la subjectivité. Il vise à illustrer l'invisible ou le signifié par le biais de ce qui se voit ou ce qui est concret. Il s'adresse à notre intellect de façon directe car il traite des sujets par des formes esthétiques et non symboliques. Il dépasse la réalité des choses et leur aspect externe. On peut aussi le distinguer par les sens qui accentuent notre connaissance de l'espace qui nous entoure.

La forme dans le symbolisme se mesure de différentes façons liées étroitement au contenu. La forme et le contenu apparaissent alors sous forme d'une unique unité où chacun confirme l'autre. Ceci est dû à la langue qui nous transmet une expression vivante et nous amène une vérité personnelle et émotionnelle. C'est

pourquoi on distingue le côté esthétique intercalé entre la forme et le contenu à travers la langue symbolique.

Le symbolisme dans la poésie permet une langue textuelle captivante et ouvre un espace plus vaste pour l'interprétation. Ainsi lorsque la langue est indirecte ou excessivement versée dans la narration, le symbolisme éperonne le lecteur et fait en sorte qu'il vive l'instant de lecture sans s'attarder sur le texte ou sa relecture pour découvrir d'autres images imperceptibles à première vue. L'interlocuteur est, selon Schrodre, « *un acteur interprète qui émet une ou plusieurs hypothèses pour comprendre le discours* » En effet, la relation entre l'auteur, le texte et le lecteur est très intime de telle manière que le lecteur se transforme, aux dire de Barthes, en une personne enchaînée au texte par la jouissance et le plaisir.

Et lorsque nous procédons à la lecture d'un texte nous passons par une opération complète fondée sur de nombreux éléments et déterminants textuels et non textuels subjectifs et objectifs. Elle ressemble à une sorte de génie créateur qui rapproche le sens et relie les signes. Le texte a, en effet, de nombreuses significations et symboles : « *l'empreinte littéraire n'a pas un sens unique que la lecture peut mettre en évidence. Elle n'est pas non plus ouverte absolument sur des lectures infinies permettant toute sorte d'interprétation* ». C'est pourquoi on retrouve souvent le poète caché derrière un paravent ou un voile pour accentuer l'effet du texte auprès du lecteur. En effet, il n'y a pas une seule phrase d'une œuvre littéraire pouvant exprimer explicitement les sentiments personnels des créateurs.

Notre lecture d'un texte à partir de deux ou plusieurs angles n'implique pas une contradiction, mais signifie qu'il existe une lecture superficielle imposée par les codes linguistiques, lexiques et cognitifs qui dirige le lecteur dans un chemin balisé jusqu'à la fin du poème et qui finit par découvrir que ce qu'il a compris est erroné et aussi d'autres lectures sous-jacentes et interprétatives qui débouchent sur la compréhension du sens du poème en dépassant la perception futile et externe du texte. Nous constatons aussi, à travers la lecture, qu'il existe des liens entre le sens et l'image symboliques. Une intimité qui illustre la cohérence du texte.

C'est pourquoi on affirme que le symbole nous dévoile des sens différents de celui qui vient de prime à bord lors du contact avec le texte. La première lecture permet la découverte du sens externe tandis que des lectures approfondies mettent en lumière des contenus proches de la réalité. De nombreux mots constituent, en effet, une porte ouverte sur plusieurs significations. Une réalité que soulignent les grammairiens affirmatifs (Katz et Fodor). Tout ceci explique pourquoi le poète réserve à chacun de ses textes un processus linguistique propre.

Le symbole dans un poème ne prend pas un aspect unique. Il varie et se ramifie tout au long du texte. C'est le cas du symbolisme des noms de personnes, de lieux et des dates. Ceci a attiré l'intérêt des chercheurs et autres spécialistes qui ont étudié les fondements de cette relation. Ils se sont intéressés, par exemple, aux symbolismes des noms de personnes pour démontrer leur rôle à travers la dérivation. En effet, ceci nous rapproche de la nature originelle de la langue qui utilise les expressions phonétiques de façon plus parfaite que la langue moderne. Mais cette dérivation se subdivise en deux parties : (savant) c'est ce que nous trouvons dans les dictionnaires et (populaire) qui concerne les patronymes des personnes, des lieux et ceux des saints. Cette dérivation populaire n'est qu'une manière de confirmer l'objectif des symboles linguistiques. Elle est, effectivement, un moyen de passer ces symboles de l'inopiné au poème. Autrement dit, ils acquièrent une valeur symbolique car les noms des personnes sont chargés de significations complexes liées à des récits historiques ou fabuleux et renvoient peu ou prou à des personnalités et des lieux attachés à des cultures d'âges et de lieux différents.

La relation réactionnelle entre la créativité et le lieu est une relation riche de pensée tangible et culturelle, elle est aussi la mémoire historique et cognitive qui singularise l'expérience poétique. C'est pourquoi la conscience du poète dans ses diverses manifestations dans le texte n'exprime que des soucis dans des lieux bien réels inspirés par la densité de la mémoire cognitive du poète où se mêlent les personnes, les images populaires et les expressions générales ou l'intertextualité historique,

religieuse, mythique et autres et tout ce qui touche à la signification de ce lieu, ses fonctions dans l'expérience poétique ainsi que ses genres et ses domaines cognitifs définis par les psychologues. Le lieu est, donc, une source fertile pour la constitution des images mentales et le transfert des idées et des sentiments entre les gens d'une part et entre eux et les événements historiques qui surviennent dans un lieu et à un moment donnés d'autre part. C'est pourquoi la question du lieu a aiguillonné le zèle des créateurs et notamment les poètes qui l'ont utilisé en tant que symbole dans le but de mettre en lumière des situations psychiques qui, habituellement, se présentent comme le purificateur de plusieurs convulsions qui affecte l'auditeur de temps à autre. En effet, le lieu dans l'expérience poétique exprime un regard vers l'arrière et l'avant simultanément : le passé et la mémoire et l'acte futur. Il est, donc, une opération psychologique, émotionnelle et affective fondée sur le rappel et la nostalgie vers le passé et sur la résolution et l'optimisme en l'avenir. Il est, par conséquent, une action poétique puisque il fait vibrer l'imaginaire, le fait grandir et l'accélère.

Tout ce qui est avancé ci-dessus nous met devant les interrogations suivantes : qu'est-ce que le symbole ? Quelles sont ses particularités et ses motifs ? Existe-il une différence entre le symbolisme arabe et son vis-à-vis occidental en ce qui concerne le sens et la construction esthétique ?

Le symbolisme est une des méthodes littéraires occidentales modernes. Il y occupe une place importante, en particulier depuis un peu plus d'un siècle. Ceci étant, il ne se confirme et devient une méthode bien définie que vers la fin du XIX^{ème} siècle alors qu'il n'existait auparavant que dans les prières et les psaumes et autres rituels religieux souvent marqués de confusion dans l'espoir d'accentuer leur sacralité. Ceci étant, les pratiques religieuses anciennes sont les plus proches de l'expérience symbolique « *le poète symbolique n'est qu'un grand soufi* ».

La littérature arabe regorge de poètes ayant forgé leurs textes sur le symbolisme et ce pour créer un paravent pour leurs sentiments et leurs idées. Ils estimaient, en effet, que le plus merveilleux dans la poésie est ce qui est caché, confus et difficile à

comprendre pour le lecteur du premier abord. La poétesse américaine Emily Dickenson dit à ce propos : « dis la vérité entière mais dis-là d'une façon indirecte » Mallarmé va plus loin en affirmant : « si tu nommes chaque chose par son nom pour la désigner, elle perd les trois quart de son esthétique poétique ». Quant à l'homme de lettres et écrivain anglais H. B. Charlton, il précise que le symbole est équivalent à l'éloquence chez les critiques et qu'il permet de tourner autour du sujet sans toucher son cœur ou son fond. C'est ainsi que la métonymie chez les Arabes fut plus expressive que l'éloquence, l'allusif plus juste que le déclaratif et la métaphore plus parlante que la vérité.

A la lumière de tout cela, l'école du symbolisme et sa philosophie particulière a appelé à l'obligation de faire œuvre de réflexion et de ne pas se contenter de l'apparent car ce qui est visible et perceptible n'est que le symbole et la métaphore d'une autre vérité bien différente. C'est pourquoi cette même école n'a cessé d'insister sur l'anxiété de l'âme et son droit d'atteindre la vérité effective et intégrale par le biais d'une interprétation spirituel du réel sans supposition ni mensonge. Partant de là, elle affirme que le poète peut décrire le monde intérieur à parti du monde extérieur, c'est-à-dire à partir de la matière qui n'est ni perceptible, ni intellectuelle, ni scientifique mais en quelque sorte spirituelle.

Parmi les initiateurs du symbolisme on retrouve le poète et homme de lettres américain Edgar Allan Poe (1809-1849), un cas rare à l'époque du matérialisme et du recul des valeurs. Il est l'auteur du poème « *Chant pour la science* » en 1829. On peut citer aussi son homologue allemand Johann Van Goethe (1749-1832) qui joua un rôle prépondérant dans la genèse du symbolisme en inventant les symboles religieux et en élevant la valeur de la subjectivité. On peut souligner aussi le rôle du poète anglais William Blake (1757-1867) et du poète français Paul Verlaine (1844-1896) qui ont contribué à la consolidation des fondements du symbolisme. Cependant le poète et critique français Charles Baudelaire (1821-1867) compte parmi les pionniers ayant initié l'apparition du symbolisme en Occident. Quelques-uns de ses poèmes s'insurgent contre la réalité. C'est le cas dans son poème

« *Correspondance* » où il a traduit l'essentiel de ses pensées.

Quant à Rimbaud, il expose dans son poème «*Une Saison en enfer*» (1873) sa façon de composer la poésie. Il y apparaît plus audacieux que Verlaine et invite à rompre les chaînes qui inhibent la créativité. Il éclaira ainsi le chemin de ses successeurs.

La France est un espace riche et vaste de savoirs et de sciences. Elle est le berceau de plusieurs concepts et idées littéraires. C'est ainsi que le symbolisme y vit le jour au milieu du XIX^{ème} siècle. Elle est le résultat d'une évolution complexe aux niveaux culturels, sociaux et artistiques à travers les âges. Sur le plan socio-philosophique, le symbolisme fut une révolte contre l'esprit bourgeois au XIX^{ème} siècle et sur l'adoration de l'activité et la réussite et contre le positivisme et le matérialisme. Sur le plan artistique, elle fut une révolte contre le réalisme scientifique. Elle fut aussi une réaction contre Les Parnasses qui représentaient l'école réaliste qui défendait des concepts et images très durs.

L'objectif du symbolisme est s'élever la poésie à son plus haut degré de pureté. C'est ce qu'affirme Stéphane Mallarmé (1842-1898) lorsqu'il dit que la poésie n'est pas faite pour informer mais pour inspirer et émouvoir. C'est pourquoi ils insistèrent sur le fait qu'ils visent l'image idéale du monde car la perception rationnelle et perceptible prend le dessus sur la connaissance rationnelle et scientifique. Ils pensent qu'il est inutile d'expliquer un monde qu'on ne peut connaître que par une représentation détaillée de ce même monde. C'est d'ailleurs l'objectif des réalistes qui ont fait appel à l'étrangeté, à l'embrouillement et la confusion qui caractérisent les rêves. La poésie à leurs yeux s'adresse aux désires enfouis, aux exaltations et à la description des visions internes du poète par le biais de métaphores inspiratrices et de solécisme fécond.

Les symbolistes se fondent beaucoup sur la valeur interne du mot car les vocables ont deux caractéristiques : la première concerne l'expression d'un sens unique et clair et la seconde concerne le sens naturel et usuel développé par la vie sociale en vertu de la règle d'entendement utile. Toutefois, il existe une autre dimension pour le sens. Elle concerne le sens précis et le plus confus qui entoure les vocables. En

effet, les mots ont la capacité de provoquer une oscillation dans l'esprit et engendrent des ondes indéfinies de sens que le genre humain ou l'orateur avaient auparavant utilisés. Ils suscitent alors un flot d'idées qui exigent le recours à d'autres mots et à d'autres images. Cette capacité est une force révélatrice qui réside dans les bas-fonds de l'inconscient du genre humain. Ici intervient le rôle des symboles qui sont l'outil le plus adéquat pour décrire le côté invisible des sens.

La seconde caractéristique concerne la musicalité du mot et son bruissement. Elle est la plus sentimentale et la plus sensible pour les symbolistes car ils croient que la musique dans la poésie est l'art le plus stimulant et que la musicalité des mots accentue l'impact de ceux-ci et influe sur l'auditeur. Le son ou la musique ont une valeur suprême dans les comparaisons poétiques qu'ils soient écrits ou créés par l'orateur et contribuent à l'étude du discours poétique. On parle alors soit de phonstylème lorsqu'on traite la façon de prononcer les sons (ou la connotation) soit de faire le lien entre les fonctions phonétiques et écrites des sons.

Quel est donc le changement qu'ambitionnaient les symbolistes dans leur poésie ? Leur objectif est de briser la monotonie et la rigidité des textes poétiques, en particulier les rimés. Ils ont appelé à rompre la monotonie du rythme du vers pour que les mots s'expriment dans un espace plus vaste ce qui a joué un rôle essentiel dans l'architecture du poème. Cette évolution concerna non seulement la poésie non rimée mais aussi la poésie traditionnelle et la prose. Des poètes comme l'écrivain français Pascal ont remis à l'ordre du jour le style du Livre saint (La Bible). Les nouveautés rythmiques introduites par les symbolistes ne furent pas, selon Peyre, un appel à une liberté incontrôlée ou une facilitation non organisée mais une révolte contre les formes et une quête d'un nouveau moule et une nouvelle terminologie poétique. Yeats va même jusqu'à insister sur le fait que la forme en poésie littéraire diffère de la forme dans la poésie dialectale. La première (ou la seconde) peut être confuse et peut ne pas observer les règles grammaticales mais englobe, pour autant, des éléments de perfection difficiles à analyser et des éléments de douceur confuse qui acquiert constamment un nouveau sens. C'est pourquoi ils ont refusé de décrire la nature pour le plaisir de la décrire. Ils ont,

également, refusé d'introduire les conseils moraux dans la poésie, de s'adresser au public, la servilité à l'éloquence ancienne, de s'intéresser aux expériences extérieures et d'insister sur les rythmes élevés. Il semble que le poème de Baudelaire (concordances) a occupé une position essentielle dans les écrits des symboliques les plus célèbres. Yeats propose une explication claire concernant l'idée de ce poème sans jamais le citer en disant : tous les sons, les couleurs et les formes suscitent des sensations fines et douces difficiles à définir soit en raison de leurs forces initiales soit à cause de leurs relations très imbriquées. Lorsque le son, la couleur et la forme dans une relation musicale harmonieuse se confondent en un seul son, une seule couleur et une seule forme, le tout provoque un sentiment particulier et unique.

L'expérience du symbolisme français est l'une des plus audacieuses dans l'histoire de la littérature. Elle a introduit une sensibilité animée et une considération convenable de l'aspect auditif dans la poésie et octroi à de nombreux mots de nouvelles significations. En effet, la langue est aussi confuse qu'inspiratrice. Quant à l'utilisation des mots opposés les uns ou autres pour atteindre un sens précis, elle a subi les critiques de plusieurs opposants. L'expérience française a créé un nouveau moule créatif qui engendra des phrases plus révolutionnaires. L'enchaînement habituel des mots a connu des modifications et des troubles importants qui préservent consciemment toute tension au niveau de l'éloquence. Ce point est très important car il a profondément influé le style de la poésie et de la prose en Orient

Le symbolisme dans la poésie arabe :

Le symbolisme dans la poésie arabe moderne commença à prendre forme aux débuts du romantisme qui constitue le développement naturel du néo classicisme. On peut comparer les facteurs ayant engendré le romantisme arabe à ceux ayant amené le mouvement romantique européen. Toutefois, le symbolisme arabe ne correspond pas aux conditions artistiques et sociales qui favorisèrent la genèse du

symbolisme européen et particulièrement français. En effet, le romantisme dans la poésie arabe n'est ni le fruit d'une évolution de longue haleine ni la résultante de conditions socio-artistiques semblables à ce qui est arrivé en Europe.

Ce qui a encouragé la genèse du symbolisme c'est le refus de quelques poètes arabes des moyens traditionnels sempiternellement repris comme la répétition et l'affectation linguistique même si, en pratique, le symbolisme arabe n'a jamais combattu la ritournelle. La rhétorique et ses diverses formes (la prose rimée, le calembour, etc...) ne constituaient pas un problème au niveau poétique dans les années vingt et trente du siècle précédent en particulier dans les pays où le symbolisme s'est imposé. En outre, le symbolisme dans la poésie arabe ne fut pas une réaction contre la déliquescence sentimentale ou superficielle relevée chez quelques poètes romantiques car le courant de ces derniers n'avait pas, jusqu'aux années trente, épuisé ses surcharges sentimentales, ses délires imaginaires et ses excès linguistiques.

Le romantisme arabe atteint son summum à cette période. Les recueils de poésie d'Aḥmed Zaki Abou Šadî (1892-1934), d'Ibrâhîm Nâġi (189-1937), d'al-Šâbî (1909-1934), d'al-Tiġânî (1912-1937) et autres sont des exemples éloquents à ce propos. Parallèlement à cela, d'autres illustres personnages ont rayonné sur la littérature arabe et contribué à la construction du concept du symbolisme arabe contemporain tels que Yousouf Ġaššoub (1894-1972), Adîb Maẓhar (189-1912), Baššâr Fâris (1907-1963) et Sa'îd 'Aql (1912- 2014) qui furent des grands noms du symbolisme au Liban et au Moyen Orient en général.

Le lecteur de la poésie romantique peut y déceler les prémices du symbolisme car il existe une relation étroite entre les deux. Dans la poésie arabe moderne, nous relevons ce genre d'imbrication d'une façon évidente. C'est ce que nous constatons dans le recueil de Ġibrân et autres poètes de l'exil (*Mahġar*). Elle apparaît, aussi, chez d'autres poètes comme Al-Šâbî, Al-HamŠarî, 'Amine Naḥlah et Yousouf Ġaššoub.

Une interrogation peut être posée : pourquoi le symbolisme arabe n'a pas suivi le

même développement que son vis-à-vis français qui est la résultante directe du romantisme ? Pour tenter d'apporter une réponse, nous pouvons avancer que celui qui étudie l'actualité poétique dans les années vingt du siècle précédent constaterait que les premiers poèmes symboliques composés par le libanais 'Adīb Maḏhar, de la famille Al-Ma'louf, date de 1925 ; autrement dit avant que le romantisme moderne arabe devienne un mouvement fort et réussi. En outre, les romantiques ayant reproduit les aspects du symbolisme, à l'exception de Gibran et les autres poètes d'*al-Maḏḡar*, ont agi avant d'accéder à la renommée dans le monde arabe.

Les prémices du symbolisme chez ses poètes eurent lieu de pair avec ceux du romantisme en dépit de la dominance des derniers.

L'apparition du symbolisme arabe ne résulte pas d'une réaction sociale ou psychologique comme il fut le cas pour le symbolisme occidental. Elle ne fut pas non plus une réaction au verbiage romantique et à la trivialité sentimentale ni une réponse au style direct de la poésie classique moderne dont une partie a abordé de sujets externes. La genèse du romantisme en ces temps précoces émane du génie des Orientaux qui a vu le jour dans toute la région. En effet, l'acquis culturel était très riche chez beaucoup de ces poètes et qui jouissaient d'une grande marge de liberté leur permettant de faire appel à plusieurs formes d'écriture. Quelques-uns de ces poètes orientaux et plus particulièrement les Libanais avaient brisé les chaînes du patrimoine littéraire arabe ancien et inventé une force inédite grâce à de nouvelles influences régionales ce qui les incita à oser des expériences poétiques inconnues jusqu'alors. Ces influences concernaient en premier lieu les liens culturels et politiques avec l'Occident, notamment la France. Mais le penchant de ces poètes du symbolisme au Liban n'était pas orienté contre l'opulence matérielle et l'exagération bourgeoise comme il fut le cas avec le mouvement français mais au contraire cette idée expérimentale dans la poésie arabe moderne réside dans son élitisme, sa force, sa curiosité, ses aspirations artistiques et culturelles partagées par la bourgeoisie arabe. Mais cette réalité ne tarde pas de changer dans les années cinquante lorsque l'élément symbolique dans la poésie arabe devint une partie

intégrante d'un nouveau mouvement avec des dimensions larges englobant les problèmes existentiels les plus fins de la nation arabe et ses indéfinies contradictions et dangers.

Toutefois, nous tenons à insister sur le fait que durant cette étape de l'histoire de la poésie arabe moderne, les poètes agissaient pour accéder à la modernité en mouvement de la poésie mondiale. On dirait, qu'ils traversaient toutes les expériences poétiques variées qu'avaient connues les mouvements littéraires tels le néo classicisme, le romantisme, le symbolisme, le surréalisme puis, une décade plus tard, le néo positivisme.

Le symbolique de la femme dans la poésie d'Al-Jawâhirî :

La lecture du recueil d'al-Jawâhirî nous fait découvrir une poésie révolutionnaire, ardente, vindicative et moqueuse. Une poésie galante qui accompagne un débordement sentimental très fort reflétant une expérience poétique éloignée du semblant sentimental et exprimant une douloureuse souffrance, un amour profond et une sensibilité délicate. Connu par être un poète révolutionnaire et nationaliste engagé, ce poète laisse apparaître dans ses textes une personnalité derrière laquelle se cache un amoureux passionné. On se retrouve, donc, avec une poésie d'un contenu apparent mais qui cache une facette débordante de symboles.

Le poème érotique ou galant chez Al-Jawhârî est un corps forgé par des mots. Ses ponctuations et ses couleurs résultent des souvenirs comme le démontre les passages de son texte. En décrivant un corps, il s'impose des critères de beauté et des artifices qui accentuent son éclat dont particulièrement les figures de la rhétorique, d'analogie, de métaphore, de métonymie.... Ces éléments contribuent à la définition de ces concepts symboliques.

La rhétorique joue un rôle majeur dans la compréhension des textes et la définition

de leurs objectifs. Son importance réside, également, dans sa capacité à expliquer les expressions les plus expressifs et à apprécier les paroles éloquentes. Celui qui a cette faculté de dégustation rhétorique est incontestablement différent de celui qui a une approche dure, grossière et sèche. La rhétorique dans la parole va de pair avec le degré de l'éloquence. Elle est une qualité liée au vocable et permet d'aller outre la composition. Et pour que la parole soit élocuente, il est impératif que l'auteur soit doté de goût raffiné et d'intelligence. Ceci permet à l'auteur de savoir quand commencer et quand s'arrêter et quelle moules à utiliser pour construire ses sens. On a beau avoir au fond de soi de belles paroles, si les conditions décrites ne sont pas observées le résultat risque fort d'être contraire aux objectifs initiaux.

Pour que le créateur rende un texte à la hauteur de ses ambitions, il est indispensable de respecter deux fondamentaux : le savoir et la dégustation et de prendre en considération les piliers suivants :

Premièrement : le choix du mot

Deuxièmement : Une bonne et correcte construction

Troisièmement : Choisir le style qui correspond à l'orateur et qui permet un bon début et une bonne fin.

Quatrièmement : l'influence.

L'observation de ces piliers ou non conditionne l'impact de la parole sur les âmes.

Le créateur élocuente ne peut se passer de ces deux qualités : une qualité créative et une autre acquise. La créativité implique une finesse du caractère et de la sensation, un goût très élevé, une imagination infinie, une grande intelligence, l'implication du cœur, une vue perçante et critique, une ouïe éveillée et fine et qui apprécie la beauté des mots et la musicalité des sons et des rythmes. Cette qualité permet à la personne de maîtriser les conditions du discours et choisir les mots adéquats en fonction des situations afin que son texte soit en harmonie avec le contexte

psychologique et social.

Quant à la qualité acquise, elle touche à l'âme et tout ce qui peut enrichir, développer ou renforcer la créativité. Elle provient des lectures des plus beaux textes dans tous les domaines littéraires. Ici, des poètes peuvent s'inspirer de la beauté et l'éloquence du texte coranique, de la poésie ancienne afin d'explorer les interstices de la langue et connaître ses secrets les plus prometteurs. Ceci ne concerne pas la beauté du vocable uniquement, mais également ce qu'il englobe comme idées et imaginaire et ce qu'il vise comme objectifs.

Ainsi le créateur parvient à influencer les esprits (âmes) des auditeurs et des lecteurs grâce à l'utilisation de la symbolique à travers la langue poétique et en s'appuyant sur son goût raffiné à exprimer ses pensées, à décrire ses réactions et ses sentiments concernant le sujet. La féminité dans le poème érotique prend forme dans la langue poétique et fait montre de sa maternité en produisant une foultitude de sens :

Le Poème ----- la rhétorique

La langue poétique

La femme ----- Une femelle

L'étude de cette figure démontre que les deux éléments qui relient le poème à la femme sont la langue poétique et la féminité. La féminité du poème apparaît plus lorsque son corps s'embellisse par la langue poétique. Et si on parcourt les recueils de poésie, les anciens comme les récents, nous relèverons un dictionnaire décrivant les charmes de la femme et la beauté de son corps. Ils ont dit à titre d'exemples : taille serrée, un rameau élané, pervenche exquise, d'un parfum enivrant, les yeux délicieux, un regard ensorcelant, un nombril verni, une bouche en forme de bague,

des seins en rubis, un coup en forme de théière d'argent .

Cette description est un aperçu des images des poètes et de leurs pérégrinations imaginaires. Elle reflète, aussi, leur vision de la femme et la place qu'ils lui accordent. Quelques uns d'entre eux l'ont pris comme thème poétique unique. Ils réalisent, ainsi, leurs désirs, leurs personnalités et leurs identités artistiques. Et comme la description de la femme est stimulante, la femme devient le moyen idéal pour assouvir ce désir. Le résultat varie alors selon le poète.

Les manifestations de la symbolique de la femme dans la poésie d'Al-Jawâhirî sont légion à tel point que la gent féminine a concentré toute son énergie poétique dans de nombreux poèmes. C'est le cas dans « *Āṭifat al-ḥub* », un de ses premiers poèmes que les spécialistes répertorient comme traitant de l'amour platonique/véridique , « *Ġarribînî* » qui fait partie de la poésie érotique physique /libertine, « *Aphrodite* », un poème qui compte parmi les poèmes descriptifs évidents / hérétique et féminité / imaginaire, « *Laylat ma'ahâ* », poème érotique / descriptif, « *Nâġaytu qabrukî* », une *élégie en hommage à sa bien-aimée / plainte, se faire justice*, « *Anita* », amour platonique / véridique / sentiment, « *Sihâm* », poésie érotique descriptive, « *Laġaġat al-Ḥub 'allaḥī layuṭṭamal* », érotique, sentimentale et descriptive, « *Yâ Ġâdata al-Ġik, Prague, waYâ siṭrahom* », érotique , sentimentale, descriptive et « *Bint Beyrouṭ* », érotique libertine, descriptive.

En guise de synthèse de nos lectures des textes d'al-Jawâhirî, nous pouvons avancer que l'auteur insiste sur trois axes essentiels dans la symbolique : l'axe de la femme mère, l'axe de la femme bien-aimée et l'axe de la femme ville. premier axe véhicule les impressions de l'enfance du poète à propos de la mère. Les traits de cette mère apparaissent dans le champ lexical de ses poèmes à travers lesquels il dessine la femme avec des images directes ou par des icônes. Quant à l'axe de la femme bien-aimée ou de la femelle avec sa symbolique générale, on y retrouve les descriptions corporelles perceptibles par le biais desquels il décrit sa bien-aimée et les

éléments esthétiques qui distinguent ses traits tel l'élément de la nature. Ces éléments versent dans un même sens, celui de l'excitation et la séduction. Le troisième axe relatif à la ville et sa symbolique féminine, il a bénéficié d'une grande insistance de la part d'al-Jawâhirî. Il emprunta à la femme des symboles pour décrire la ville et inversement. Ainsi des villes comme Bagdad, Beyrouth, Damas, Paris et Varsovie représentaient tour à tour la bien-aimée pour lui.

La symbolique de la femme \ mère :

La ressemblance entre la femme-bien-aimée et la femme-mère réside dans la relation entre le bien aimé et son amoureuse avec, toutefois, une nuance importante car la relation qui lie le bien-aimé et sa mère bien-aimée est auréolée de sacralisation et de majesté. Elle est l'affectueuse, la généreuse, la source de douceur, la patiente... Elle concentre des symboles multiples pour exprimer les qualités de cette femme-mère en guise de reconnaissance et de vénération.

La symbolique de la femme-mère est un sujet essentiel chez al-Jawâhirî. Ses images sont multiples en fonction des vues du poète et de la variance de ses styles artistiques. Il traite ses images de façon directe quelques fois ou en les enveloppant dans artifices symboliques d'autres fois. Il n'hésita pas à donner à sa personne des dimensions mythologiques pour nouer des liens entre la réalité et l'imaginaire dans le but de démontrer son attachement à ce symbole sacré à ses yeux. Il en a fait le symbole par excellence de la fidélité et du sacrifice car elle est la mère endurente, capable, désirante et attachée à la vie. Elle est la souveraineté et la beauté, la descendance et la fertilité. Elle est présente dans chaque individu.

La mère représente chez le créateur un élément important lui permettant d'exposer sa vision humaine et ses idées à l'auditoire. Grâce à elle, il parvient à discerner les analogies et les images poétiques pour concrétiser sa maternité et son caractère sacré chez l'être humain. C'est ce qui ressort du passage suivant d'al-Jawâhirî qu'il composa pour célébrer la fête des mères et à travers duquel il accentua ses sacrifices :

حييتهن بعيدهنه	من بيضهن وسودهنه
وحدت شعري أن يرو	ح قلائداً لعقودهنه
نغم القصيد قبسته	من نغمة لوليدهنه
كم بسمه لي لم تكن	لولا افترار نضيدهنه
ويتيمة لي صغتها	من دمة بخدودهنه

Dans ce passage introductif, il salue sa mère en lui témoignant son amour et son attachement. Il compose à ce propos ces plus beaux textes tels des colliers sertis de pierres précieuses. En continuant la lecture du texte, nous constatons qu'il propose une autre image révélant une interférence symbolique avec une autre description latente relative à un arbre, et plus précisément au palmier. Ce dernier est le symbole de la grandeur et de l'éminence par le biais de la référence *ḥâkan, lihâ.* Ce sont elles qui tissent de ses peaux brunes pour leurs enfants. Il va même jusqu'à en faire un symbole du sacrifice, de rédemption et de défense de leurs progénitures :

قالوا : (الشهيد) فقلت وي	ح ثواكل بوحيدهنه
حملنه تسعاً وخط	ن عليه سمر جلودهنه
حتى إذا ما ردت ال	امال بعض شرودهنه
أوجدنه وفدينه	خوف الردى بوجودهنه

Ce sont elles qui s'inquiètent pour leurs enfants par crainte de la mort. L'image implique qu'elles sont prêtes à sacrifier leur propre vie pour sauver celles de leurs enfants. Cette utilisation du pluriel dans son discours vise la globalisation et non la limitation. Il ne résume pas ses traits en une seule et unique femme car il affirme que ceux-ci se retrouvent chez toutes les mères. Le chiffre neuf avancé ici ne renvoie pas à aux nombre de mois de la gestation mais à un nombre infini. Sa pensée pourrait être transcrite ainsi : comme je t'ai porté dans mon ventre et eu peur pour toi, je veillerai et te protégerai toute ta vie aussi. Le poète souhaite, de la sorte, coller à l'image de la mère celle d'une personne courageuse et puissante. Elle a, aussi, le pouvoir de s'accrocher à la terre tel un arbre. On dirait qu'on est en présence d'une image de datation historique d'une lutte contre des ennemis inconnus. Al-Jawâhirî parvient, ainsi, à créer un socle commun entre lui et l'auditeur car ce dernier est touché rapidement étant donné que le concept de maternité est profondément ancré dans son subconscient affectif. C'est pourquoi l'introduction de

son poème est chargée d'insinuations symboliques pour éperonner et inviter l'esprit de l'auditeur à la suite de son texte. Nous sommes, en quelque sorte, devant une scène introductive à une autre plus détaillée. Ces détails doivent, cependant, être aussi puissants que l'événement. Autrement dit, il agit par vagues déferlantes pour stimuler les sentiments de l'auditeur et non pour le mettre devant une image symbolique toute prête.

Al-Jawâhirî poursuit l'énumération des détails de ce tableau relatif à sa bien-aimée qui fait des sacrifices dans une langue émouvante comme si on est devant un spectacle funéraire comme le laissent entendre les vocables (*al-radâ, laḥduhu, yaḥfirna*) :

واليوم جيرة لحدده يحفرن سود لحددهنه

Cette conclusion termine ce passage dramatique qu'a créé al-Jawâhirî et qui semble destiné à mettre l'auditeur en coexistence avec la mort. La mort ne revêt son caractère monstrueux que dans la relation avec l'autre et celui-ci a une influence sentimentale sur l'auditeur qui est la mère. Al-Jawâhirî fait appel aux mythes qui vantent la mort par le biais de discours poétique dans le but d'intensifier les sentiments qui créent une dualité harmonieuse entre la mort et la vie. Mais la mort ici survient pour la vie des autres (les enfants). En recourant à la symbolique mythique de la mort, al-Jawâhirî fait apparaître la pérennité de la vie et sa continuité. La mort d'un être engendre la vie d'un autre.

C'est pourquoi il ambitionne à travers cette coexistence psychologique avec la symbolique de la mort à faire de la femme / mère une personne éprise des ses enfants, qui fait don des plus beaux sacrifices. C'est le sens imposé par les mots suivant : (*ḥuṭna 'alayh, šurûduhunna, 'awğadnahu, fadaynahu, biwuğûdihinna, yaḥfirna, luḥûduhunna, etc...*). Ce passage se présente dans cinq vers. Ainsi, après avoir salué et félicité la mère dans le premier passage, il intensifie le second pour condenser les facteurs du temps et du lieu. On dirait qu'il veut que l'événement soit étroitement lié à chaque auditeur ou en d'autres termes, il veut que l'auditeur ait le sentiment que le texte lui est adressé grâce à ses inspirations et ses symboles. Le poète savait que la concentration a une utilité importante dans la transmission du texte à l'auditeur. Sa valeur dans le texte poétique réside dans sa capacité d'utiliser

peu de mots ce qui rend sa transmission rapide et sa compréhension et sa mémorisation plus profondes en particulier lorsque la scène ou le passage est court. Il ouvre, en effet, la possibilité de transpercer par les mots l'esprit de l'auditeur sans recourir à une rhétorique houleuse qui risque de dévier ce concentré de son objectif ou de masquer la lisibilité réelle de ses inspirations.

En utilisant cette succession de scènes, al-Jawâhirî souhaite démontrer sa capacité d'enchaîner les scènes avec harmonie et mettre en lumière une autre philosophie de la mort concrétisée par la personne de la mère. Il ne présente pas un être détestant la mort mais quelqu'un qui aime la mort pour sauver celui qu'il aime.

L'imaginaire d'al-Jawâhirî poursuit la réalisation d'une autre scène pour nous informer des qualités comportementales et innées qui distinguent la femme /mère :

ك لرودهنّ وخودهنه	قالوا : أما شَيّ لذي
ف عليّ بعض شهودهنه	فأجبتهم إني أخوا
وقساوة في عهدهنه	الله أيلة رقة
وهدمنا بصدودهنه	عمّرنا بجهودهنه
وشنها بوعيدهنه	زن الحياة بوعدهنّ

Le poète tient dans ce passage à dessiner les traits de la personnalité de la femme /mère. Il nous propose à travers ces quelques vers une description de l'amour platonique. Elle l'a décrit comme une fille belle dotée d'atouts agréables en insistant sur deux vocables)*rûd / hûd*.(Il propose, aussi, une comparaison antinomique pour démontrer que cette femme donne autant qu'elle refuse *riqqah / qasâwah*, *gamaratnâ / hadamatnâ*, *zin šin*.(Il n'a pas utilisé le mot *layyin*)doux ou souple) par opposition à *qasâwah*)dureté) mais le terme *riqqah*)finesse) pour accentuer la féminité de cette femme auprès de l'auditeur. Cette comparaison antinomique faite par al-Jawâhirî vise à affirmer que cette femme / mère outre ce qu'elle réunit comme affection, sentiment et finesse du caractère possède, en même temps, la force et la rudesse. Al-Jawâhirî ne fait pas ici allusion à la dimension directe, mais à la dimension symbolique en faisant d'elle un égal puissant doté d'une personnalité

solide lorsque le contexte l'exige.

Al-Jawâhirî signale, également, dans de nombreux textes cette femme /mère de façon explicite ou implicite. Ici, nous remarquons une relation entre les enfants et leurs mères avec tout ce qu'impose cette relation comme symboles et sens (*al-Murđi'ah, al-Ĥanûn, al-Wâ 'izah, etc...*). Cette relation inhérente n'est pas un rapport de sentiments ou d'attachement mais celui d'un destin, d'une partie dont ne peut se passer ou quitter. L'aspect global de ces textes réside dans l'emphase et la vénération :

صافحتُ يوماً من يخون	مهلاً رويدكم فما
ت وضرعُها حفلُ لبون	أمي غذتني المهلبا
ع ولا يذل ، ولا يهون	وأبي تحلف أن يجو
لت بي على الدرب السنون	ودرجت دربهما وطا

Ce passage contient deux dimensions symboliques : le premier est bâti sur la dualité entre l'image du père et celle de la mère et la seconde concerne la rodomontade. Concernant le premier, la présence de deux personnages de façon horizontale. Aucune des deux images n'a pris le dessus sur l'autre. Au contraire, il en a fait un tableau complémentaire exprimant la résistance, le défi et la persévérance. La symbolique de la première dimension s'appuie sur la dualité père /fils, mère / fils et qui a des significations diverses car le père et la mère représente pour le poète la génération des pères et des aïeux alors que le fils renvoie à la nouvelle génération de la jeunesse. Ici intervient le rôle de l'acquis car l'impact de rôle des pères rend son apport symbolique positif pour les enfants. Il amène, effectivement, la richesse culturelle des parents et consolide le concept de la résistance et du défi et le refus de se désintégrer. Cette dernière idée émane du fait que le concept des parents constitue pour les enfants une base solide pour renforcer la personnalité et accroître la confiance en soi.

En outre, cette harmonie et imbrication entre le père, la mère et l'enfant forme le concept de la famille qu'al-Jawâhirî utilise comme symboles et inspirations dans ses

textes. Il ne présente pas ici le concept traditionnel et habituel de la famille car celle-ci représente pour lui l'appartenance et les racines qui lui procurent la résistance, le défi et la persévérance. Al-Jawâhirî insiste par ce biais sur le fait qu'il est un fils reconnaissant envers ses parents. Il leur reconnaît leur rôle éminent dans la formation de sa personnalité et dans l'ancrage de plusieurs valeurs et principes dans son for intérieur et qu'il n'est, donc, que la continuité de leur œuvre.

La symbolique de la seconde dimension est fondée sur la rodomontade. Al-Jawâhirî s'enorgueillit de sa propre personne tout se reconnaissant héritier de ses parents. Il se refuse toute carence car il est né d'une mère libre et d'un père fier. Il est communément admis que la femme détermine la généalogie chez les Arabes dans son acception idéale. Elle était donnée en exemple pour illustrer des images de vénération chez de nombreux poètes anciens. Lorsque le poète loue ses origines, il pense d'abord à l'image la plus proche de son esprit, celle de la mère bien-aimée. Il s'approprie cette qualité de gloire et d'orgueil car sa mère l'avait allaité ce qui le pousse à lui attribuer l'image de (*ḥafl labûn*) ou riche en lait. Al-Jawâhirî utilise souvent cette insinuation linguistique pour exprimer (*al-tafḍîl*) la primauté comme dans (*labûn, midrâr.. etc*) pour signifier l'abondance et la croissance.

La symbolique de l'abondance vise à montrer que sa mère ne l'a pas allaité pour le rassasier mais pour lui transmettre les principes et les valeurs. Ces vocables (*labûn, midrâr*) impliquent l'abondance et la continuité comme nous le verrons dans le passage suivant où nous relevons une insinuation symbolique aux seins de sa mère, la source nourricière généreuse qui donne sans retenue :

دمشقُ : لم يأتي بي عيشٌ أضيُّقُ به فضرع (دجلة) لو مسحَتْ دَرَار

Ce fleuve abondant qui est le sein de sa mère et l'engagement intellectuel du poète lui inspirèrent cette image symbolique qui souligne l'amour indéfectible entre le nourrissant et la nourrice.

Avant de conclure, nous tenons à souligner qu'al-Jawâhirî a utilisé le mot (*'umm*) dans quelques uns de ses poèmes pour sa signification symbolique et son impact sur

l'auditeur. C'est le ca dans :

يا (أم عوف) عجيبات ليالينا يدنين اهواءنا القصى ويقصينا

Ou aussi dans son poème *ḥâğaytu qabrukî*: /

حُيِّتِ (أم فراتٍ) إِنَّ والدَةَ بمثل ما انجبت تكنى بما تلد

Le poète prononce ici une élégie en mémoire de son épouse Manâhil 'Um Furât. Il s'agit d'un poème magnifique débordant d'émotions dans lequel il ne dit pas son nom mais seulement son surnom. Ceci implique qu'Al-Jawâhirî réalise l'importance de la symbolique du mot « mère » et ce qu'il englobe comme charge émotionnelle auprès de l'auditeur d'une part et que ce même mot renvoie au sacrifice, le combat et d'autres qualités d'autre part. Il ne s'adresse pas à une bien-aimée mais à une mère et il faut que le discours proposé à l'auditeur soit à la hauteur de ce mot. Il ne sort pas ici du cadre de l'intertextualité tacite. On pourrait même lui faire dire : je m'associe à mes prédécesseurs qui ont utilisé les noms de leurs bien-aimées dans leurs poèmes même lorsqu'ils ne le disent pas clairement tels al-Ḥârîṭ b. Ḥilliza al-Yaşkurî qui parle de ('um 'Awfâ, 'um Qaş'am...), Ṭarafah b. al-'Abd qui fait référence à ('um Farqad...), 'Umar b. Kalṭûm dans ses propos sur ('um 'Umar, um Saqab...), 'Antara lorsqu'il évoque ('um Al-Ḥayṭam) et Durayd b. al-Şammah dans ses dires sur ('um Ma'bad). Ceci prouve que le créateur maîtrise la façon de formuler son texte et utiliser son style.

Neuvième Chapitre

La symbolique de la femme / bien-aimée

La présence fréquente de la femme dans le recueil poétique d'al-Jawâhirî constitue une particularité principale ayant des dimensions et des sens symboliques. La femme ne représente pas pour lui uniquement un corps mais un monde à part. Elle est la beauté, la féminité, la jeunesse et l'enfance. En outre, sa fonction biologique en fait un symbole de fécondité, de croissance et de renouvellement. Le sens et le secret de son existence se concentrent ce qui explique la place que lui accorde le poète et sa prolixité dans la description des détails de son corps dans l'espoir de

déchiffrer le secret de sa beauté. Elle est, à ses yeux, le point de convergence de ses sentiments et des images de son existence grâce à son vécu, sa perplexité, sa nervosité et ses infinies interrogations. Elle la fenêtre par laquelle il tente de décrypter l'existence.

La femme est devenue, donc, chez al-Jawâhirî une des clefs de la pérennité de sa poésie et de ses émotions et un miroir reflétant sa présence éblouissante de même que ses éclipses. Elle imprégna en tant que sujet, idée et symbole la texture de sa riche expérience poétique car « *la femme est symbole de vie et de mort en même temps* » selon Pierre Daco. Lorsqu'il indique qu'elle est le symbole de la vie, il veut dire par là qu'elle est le facteur essentiel de la continuité de la vie. Et c'est ce qui a incité de nombreux poètes à faire appel à de nombreux aspects de sa symbolique dans leurs compositions. Ainsi, al-Bayâtî a utilisé sa langue moderne pour interpréter la personnalité de la femme alors qu'il jonglait entre le classicisme et la modernité même si la deuxième domine son imagerie poétique. De son côté, al-Sayyâb parle de la femme en raison de ce qu'elle représente comme symboles de renaissance, renouvellement, de salut de la misère et de la souffrance. Il y trouva la vie et la naissance renouvelée ce qui contraste avec les images de morts que nous relevons dans plusieurs de ces poèmes.

Du côté de Muhammad Darwich, la femme est le symbole de la terre et de l'unisson. Elle est la mère de tous les Palestiniens d'où le symbole de la lutte et de la résistance. Nizâr Qabbânî utilise la femme avec toute sa symbolique dans sa prose comme dans ses poèmes. La femme désirée et son corps sont, sans conteste, les images les plus fréquentes chez lui. Enfin, le lecteur du recueil d'Ibrâhîm Najî observerait que la femme représente deux courants symboliques : un de pureté et de fidélité et un autre de trahison et d'avilissement.

Al-Jawâhirî contribue à sa manière à l'élaboration d'une nouvelle symbolique de la femme et prend part, avec Qabbânî et d'autres, au renouvellement de la poésie érotique dans une langue nouvelle après la période de décadence que traversa la poésie arabe aux 18^{ème} et 19^{ème} siècles. Celui qui étudie le parcours littéraire d'une

manière générale et celui de la poésie en particulier, à cette époque ou quelques temps avant ; constaterait que l'homme de lettres ou le poète ne sortait pas du cadre habituel, celui de la description de la femme. Il est soit dans la lignée de l'époque préislamique ou abbasside, soit dans le cadre de l'amour platonique ou sentimental soufi.

Le lecteur de ces œuvres constate que la femme fut présentée de façon confuse et floue. L'auditeur ne peut pas imaginer l'existence de la femme de façon concrète et perceptible car il existe un gouffre béant entre son image réelle et son image poétique. Lorsqu'un poète antéislamique ou abbasside affirme que sa bien-aimée est belle, on ne peut pas cerner les contours de cette beauté. En effet, le poète la présente dans un style routinier et superficiel, sans détails. La raison de cette lacune réside dans le fait que la femme arabe, dans sa réalité vécue, était une femme complètement couverte, voilée par tradition à cause de son appartenance à une organisation tribale codifiée. La femme était soumise à des chaînes et des coutumes lui interdisant de montrer les détails de son corps hormis ce qui est permis et accepté par les règles régnautes à l'époque. Ainsi, le poète s'est limité à évoquer ce qui était autorisé de voir de son corps, à savoir les yeux, sa façon nonchalante de marcher qu'on distingue à travers ses vêtements qui s'ondulaient lorsqu'elle marchait.

Cette déficience ne signifie pas une incompétence du poète mais une observation légaliste des règles de sa société. Le poète ne manquait pas, pour autant, de savoirs artistiques et esthétiques pour décrire les détails de la femme et sa mise à nu comme en témoigne, entre autres, le texte du poème (*al-nâqah*) qui présente une description magnifique, fine et longue du corps de la chamelle et sa beauté. La confusion relative aux détails du corps de la femme s'explique, donc, par les raisons avancées et c'est ce qui a débouché sur des images répétitives et de métaphores approximatives.

Cette image routinière a dominé la poésie arabe et moderne. Ceci nous amène à affirmer que le poète de l'époque moderne a fait montre d'un immense cran pour

investir le corps de la femme et faire découvrir ses interstices. Ce fut le cas avec al-Jawâhirî dans ces premiers textes, avec Nizâr Qabânî et d'autres poètes ayant vécu les prémises de l'époque moderne. Tous ceux-ci ont commencé à décrire de façon concrète le corps de la femme en parlant des seins, des courbures de son bassin, de la forme de ses lèvres, voire même de ses dessous intimes. Ils brisèrent, ainsi, le mur de silence qui les séparait du corps de la femme depuis des siècles. Cette nouvelle relation déconcerta au début le lecteur arabe car il était habitué à des images routinières mais il ne tarda pas à adhérer à ce style d'écriture au nom de la liberté de l'expression créative et en raison des transformations qui commencèrent à toucher la société arabe. En outre, la production poétique nouvelle répondait à un désir enfui voire refoulé chez l'individu arabe. A titre d'exemple, on peut proposer ce passage du poème d'al-Jawâhirî « 'aryânah » :

أنتِ تدرين أنني ذو لبانتَه الهوى يستثيرُ فيَّ المَجَانَه
وقوافيِّ مثلَ حُسْنِكِ لَمَّا تتَعَرِّينَ حِرَّةً عُريَانَه
فلماذا تُحاولينَ بأنْ أعـ لَنَ مَا يَتَكَبَّرُ الوَرَى إعلَانَه
ولماذا تُهَيِّجينَ مِنَ الشَا عِرَ أَعْفَى إحْسَاسُهُ ، بركَانَه
رجفةً لا تَمَسُّ مَا بَيْنَ رَفْعِي كِ ، وَتُبْقِي الصَدْرَ الجميلَ مكانَه
والذراعَينِ ِ كُلُّ رِيَانَةٍ فَعـ مَاءَ تُلقِي فِي فَعْمَةٍ رِيَانَه
والتُدَيِّينِ كُلُّ رُمانَةٍ فر عَاءَ تَهْزَا بأُخْتِهَا الرُمانَه
عاريّاً ظَهْرُكَ الرَشِيقُ تُحِبُّ الـ عَيْنُ مِنْهُ اتسَاقُهُ واتزانَه
مَا بِهِ مِنْ نَحَافَةٍ يُسْتَشْفَى الـ عَظْمُ مِنْهَا وَلَا بِهِ مِنْ سَمانَه
ضِيَّقَتْ مُلْتَقَى نَهْودِكَ والكَشـ حَينَ مِنْهُ وشَمَّرتَ أَردانَه

Al-Jawâhiri présente dans ce texte une image descriptive du corps de la femme en commençant par s'interroger : Quel est l'impact du corps de la femme sur lui ? : Il apporte une réponse en disant : je suis amoureux de cette féminité, de ce corps. Il fait appel, par la suite, à la nature pour décrire son corps. Il choisit des grenades pour parler de sa poitrine. L'utilisation de ce symbole mythique renvoie au don et la

progression. Le poème reflète le désir du poète d'être explicite, d'avouer ce qui est interdit comme le laisse entendre le titre *Jaryânah*. (Le titre résume ce qui bouillonne dans l'esprit du poète. Les détails de son corps féminin n'est là que pour exprimer son amour infini pour elle. Il dit dans un autre texte:

نزا صدر بنهدين استقالا كأنهما يريدان انتقالا
وضيق فستق ، ورق خضر كأن عليه اعباء ثقالا

Cet attachement du texte aux symboles de la nature démontre que la beauté de la femme ressemble à la beauté de la nature verte. Lorsqu'il utilise le mot (nazâ), il vise son sens au singulier car ce mot désigne le saut et l'accapuration, c'est-à-dire saisir ses seins sur sa poitrine. L'image implique, aussi, la maturité de cette femme.

Dans un autre texte, ce symbole de féminité le pousse à instaurer un dialogue entre son corps et sa propre personne :

لم أدرِ أذكُرُ (بيروتاً) بأيِّكما أنتِ أم لوعتي يا ليلةَ الأحد
عَجَّ الرصيفُ بأسرابِ المها وهفا قلبي بزفرة قنَّاصٍ ولم يصد
فمِن موافيةٍ وعداً ، وراقبةٍ وعداً ، وأين التي وفت ولم تعد
كنزانِ من مُتَع الدنيا يفتلُهُما جُمُ الندى سرفٍ في زيِّ مُقتَصِد
قالوا تَشَاعَلَ عن أهلٍ وعن وليدٍ فقال نهديك : لم يشغله من أحد
سوى رَضِيعي لبانِ توأمِ حُبسا رهنَ الغلالةِ إشفاقاً من الحسد

Le texte est chargé de mots exprimant l'exagération (*'ajja, asrâb zafrat qannâs, jam*) comme si on est devant une volée d'oiseaux attendue par un chasseur qui les guette tout en soupirant par déception de ne pouvoir les chasser. Al-Jawâhirî souhaite exprimer par cette symbolique la liberté du mouvement de cette femme que rien n'empêche de s'envoler, de venir vers lui. Et si on ajoute à cette phrase le mot (*al-mahâ / des oryx*), celle-ci nous amènera à évoquer des daims, et plus particulièrement les gazelles. Les Arabes qualifiaient la femme belle d'*al-Mahâ* en raison de sa beauté. Al-Mahâ a un corps harmonieux, doté d'yeux grands et naturellement beaux. Mais cet animal vit en troupeau et non dans une volée

d’oiseaux comme l’affirme al-Jawâhirî ce qui crée un malaise pour le lecteur. Cependant, al-Jawâhirî a commis intentionnellement cette erreur pour créer une sorte d’équilibre dans les données du texte car les deux images sont fondées sur les principes de la beauté et la liberté de mouvement. Et c’est ce qui a provoqué le soupir du chasseur.

Dans le texte, le poète décrit une partie invisible (*al-Nahd*), le sein. Il en parle par le terme (*fouwayq*) qui implique la rareté et non (*fawq*). Et s’il avait utilisé le dernier mot, le sens aurait été différent puisqu’il serait vu par tout le monde ce qui réduit l’excitation. En effet, tout ce qui est caché suscite plus de désir. Tout ce qui est rare et interdit devient plus convoité. C’est pourquoi al-Jawâhirî a fait appel à la raréfaction pour faire de ses seins un bien précieux mis sous scellé par crainte des jaloux.

Cette mère / femme qui déborde de jeunesse, de vivacité et de féminité l’incita à procéder à une réflexion psychologique et à un discours de vérité avec sa propre personne en se demandant si le temps lui a laissé un peu de sa jeunesse :

وما تَخَلَّفَ من أسارِهِ بيدي	راجعتُ نفسي بما أبقى الشبابُ لها
لولا بَقِيَّةُ قلبٍ فيَّ مُتَّقِد	فما أَمراً وأقسى ما خَرَجْتُ به
يومي يُمَهِّدُ بادي بدءِ لِعَدِي	أمسي مضي بلِّباناتِ الهوى وأتى

Cette concentration dans cette dernière strophe du poème constituée de trois vers est chargée de plusieurs significations dont:

Premièrement, le poète est dans une sérénité et un calme qui lui permettent de faire le point avec sa propre personne. Le texte regorge de charge sentimentale et d’un désir ardent lorsqu’il insiste sept fois sur la particule d’injection (*yâ*) : (*yâ ‘adhbah, yâ ghaymah, yâ raw’ah, yâ qatrah...*). Ces expressions confirment le besoin, la passion et le désir de cette femme / féminine par le biais de la référence (*waradat min dhama’ / wa nâru al-hubbi uklatun min wajnati*).

Deuxièmement : son insistance sur le fait que son cœur bat toujours d’amour et de vie (*lawla baqiyyatu qalbin fîhi muttaqidu*) car il a encore le temps suffisant (*yawmî*

yumahhidu bâdi'a bad'atin lighadi). Il voudrait dire que la vérité de sa personne est toujours ambitieuse, désireuse.

A travers les textes cités, Al-Jawâhirî n'opprime pas ses sentiments. Il les exprime à haute voix en disant que la femme dans son monde n'est pas une chose inanimée ou un tas d'os et de chair. Elle est la féminité et la vie, le désir et le plaisir. Cette stimulation corporelle enflamme ses sentiments comme le fait pour la nature lorsqu'il se penchait sur ses plus beaux panoramas. Ainsi, il ne parvient pas à se tenir debout devant cette femme /féminine sans la décrire et conter son corps.

Al-Jawâhirî souhaite dire par ce poème qu'il est poète et qu'il a le droit de décrire ce qu'il ressent et ce qui l'anime comme désirs. Il fait sienne l'expression qui dit : « le poète peut se permettre ce que tout un chacun ne peut le faire ». Lorsqu'il libéra la femme de ses vêtements pour exposer son corps complètement nu, il visait à interpeller sa propre personne et dire qu'il s'est affranchi de la servilité de la routine et la rigidité des mots. Il ne dit pas que ses sentiments et sensations sont comme le corps de la femme et se cacher, ainsi, derrière un paravent, mais il a voulu qu'ils s'expriment au grand jour et qu'ils transmettent au lecteur la beauté de ce corps. Il est plein de féminité et de jeunesse. C'est pourquoi Al-Jawâhirî a fait du corps de la femme celui de son poème. Car le corps c'est la vie avec tout ce que cela signifie comme plaisir, désir et moyens de subsistance.

Dans quelques uns de ses textes, Al-Jawâhirî fait appel à la symbolique mythique compte tenu de sa capacité à transmettre les inspirations et les sens au lecteur. C'est ce que nous relevons dans son poème « Aphrodite », la déesse hellénistique de l'amour. Ce texte touche au concept de l'intertextualité avec le roman de l'auteur français Louÿs Pierre qui porte le même titre. Nous ne souhaitons pas détailler le concept d'intertextualité car ceci mérite qu'on remonte à l'origine du terme, notamment les périodes des russes Victor Chklovski (1893-1984) et Mikhaïl Bakhtine (195-1975) en passant par la définition de ce concept forgé par la française d'origine bulgare Julia Kristeva (1941). Son œuvre s'inspire du travail de Bakhtine qui parle de Dialogisme. Ce qui a aidé à la genèse de ce terme ce sont les efforts des auteurs de

la revue « Tel quel » et à leur tête Kristeva pour devenir, en peu de temps, un des termes les plus présents dans le domaine de la critique littéraire en Europe et particulièrement en France avant de traverser l'Atlantique. Kristeva affirme dans son livre de 1969 intitulé « Recherches pour une sémanalyse » que l'intertextualité est le croisement d'expressions empruntées à d'autres textes. La même personne revient sur le sujet quelques années plus tard pour définir l'intertextualité comme le croisement, le remplacement et la modification de passages empruntés à des textes divers. Pour résumer, on peut dire que chaque texte n'est que l'imprégnation et la transformation d'autres textes.

Le poème « *Aphrodite* » d'Al-Jawâhirî fait partie d'une opération d'intertextualité avec le roman de Pierre. L'auteur en escompte l'exploitation du symbole mythique dans ses propos. Il savait que la symbolique mythologique a une importance singulière dans la formation des images perceptibles et des sens divers. Cette symbolique accentue la valeur fonctionnelle, sémantique et esthétique du texte quelque soit le degré de sa présence dans le poème. Ce recours crée un déroulement particulier permettant au poète de concrétiser l'interférence de l'expérience poétique avec la légende. La légende avec sa charge créative et ses impacts offre à la poésie des capacités artistiques et sémantiques en créant des relations linguistiques larges et globales. La structure du poème devient, alors, une étoffe unique de sens et de symboles. La légende a, en effet, la capacité de contenir les projections symboliques du poète. Celui-ci parvient, alors, à libérer la langue poétique de sa carapace creuse grâce à un va-et-vient entre la subjectivité et l'objectivité. La légende permet, aussi, d'aller de l'expérience individuelle vers l'expérience humaine globale.

De nombreux poètes modernes ont utilisé les légendes et les mythes pour construire leurs poèmes et exprimer, ainsi, des idées et des pensées profondes, des vues et des contenus drôles et denses que le lecteur arabe ne connaissait pas auparavant. Ces œuvres commencèrent à occuper un flanc important de la production littéraire ce qui incita Khalil Hâwî à en faire la marque distinctive de ses

réalisations poétiques.

Ceci ne signifie pas l'absence de symboles mythologiques ni dans la poésie arabe ancienne qui abonde de légendes ni dans la poésie moderne dans laquelle on peut mettre l'accent sur (*al-Dîwan wa Apollon*). Mais l'utilisation la plus évidente revient sans conteste aux poètes contemporains, notamment en Iraq qui vit les premiers pas de cette nouvelle façon d'écrire. Les débuts de la poésie contemporaine coïncida avec les débuts de l'expérience poétique de Nazik al-Mala'ikah dans son poème « *Plutus* » (le symbole Plutus), Badr Châkir al-Sayyab dans « *al-Mûmis al-'Amyâ'* » (la prostitué aveugle), de 'Abd Al-Wahhâb al-Bayâtî dans « *al-'Awdah min Babil* » (le symbole Ishtar) et Al-Jawâhirî dans « *Aphrodite* » (le symbole Aphrodite). Ces précurseurs de la modernité poétique ont utilisé le symbole mythologique avec plus de profondeur et d'envergure. Ils étaient influencés, en cela, par la littérature mondiale dont particulièrement la poésie occidentale. Ils ont puisé dans leur culture le principe d'utiliser les contes tout en sachant que ceux-ci sont de production grecque ou romaine avant de devenir un patrimoine européen adopté et utilisé par les poètes occidentaux. Cette approche incita la majorité des poètes arabes à affirmer que leurs emprunts sont dictés par le désir d'imiter et d'innover en même temps.

En guise de conclusion, nous pouvons énumérer les constatations suivantes :

Les divers contes et légendes sont chargés de symboles profonds ce qui accentue leur impact sur l'être humain. C'est par ailleurs ce qui en a fait un pilier important de la civilisation humaine à travers les âges. La preuve réside, par exemple, dans la ressemblance qu'on relève entre la civilisation de wâdî al-Rafidayn et la civilisation gréco-romaine. La légende de Tammouz dans sa source initiale ; la civilisation de babylonie ; est la même légende rapportée par Adonis dans la civilisation gréco-romano-phénicienne. La même remarque peut s'appliquer à Acharout qui est une légende de babylonie qui a son vis-à-vis dans la civilisation gréco-romano-phénicienne. Cette imbrication et interférence sont fréquentes entre les civilisations à quelques nuances dans les appellations. Ce même constat s'applique également

aux récits fabuleux ou étranges. Ce qu'on retrouve dans « Mille et une nuits » à propos de Shéhérazade et Shahrayar, ou dans « Kalila wa Dimna » dans leur version indienne (Anoušrwân) ou arabe (Ibn al-Muqaffa') reflète cette même réalité concernant l'influence des civilisations arabo-perso-indienne. Les récits indiqués sont une œuvre collective pétrie dans une structure complexe faite d'apports historiques, intellectuels, artistiques et philosophiques. Ces composantes donnèrent naissance aux récits fabuleux qui permettent à l'homme d'imaginer un avenir plus pur et plus digne et de rêver de relations sociales plus équilibrées et plus justes.

Le conte a une influence directe sur le créateur et le lecteur. Cette influence provient de son socle littéraire. La personne concrétise en elle un point de vue global et instaure une dimension entre le réel et l'imaginaire dans son esprit. Les contes proposent un moyen artistique et aident à exprimer l'expérience vécue par le poète. Le poète recourt, ici, à l'intertextualité légendaire pour pouvoir utiliser des faits et des noms de personnalités historiques ou pour intégrer à son texte des symboles historiques. L'action du poète se retire, alors, derrière pour devenir « une entité indépendante de lui et horizontale à son existence ».

Dans la corrélation textuelle avec le roman de Pierre Louÿs, *Al-Jawâhirî* est considéré comme le meilleur poète maîtrisant l'intertextualité tacite.

Ce que nous relevons chez Maud Bodkin confirme ce concept car « l'exemple suprême d'une nouvelle existence dans la nature et dans la vie humaine et qui propose la base constante pour l'émergence de l'espoir humain et sa façon de l'exprimer ne peut être senti avec toute sa force que si l'inspiration exprimée par la parole poétique était capable de nous présenter nos actuelles images dans un réalisme flamboyant et dans un vaste horizon de lieu et de temps ».

Le renforcement des aspects de l'intertextualité dans un texte émane de la culture du poète et du degré de ses connaissances. C'est ce qui explique l'existence d'autres textes dans le sien, ce qui a favorisé la création d'un vide dit spacetime ; qui signifie un temps et un lieu précis ; permettant de dépasser la structure du texte pour

d'autres textes appartenant à un espace temps et lieu bien distinct selon le principe du dialogisme auquel invita Mikhaïl Bakhtine (1895-1975). Le discours n'appartient pas à celui qui l'a rédigé mais il est le fruit de la société dans lequel il vit. Ce qu'englobe le concept de la structure signifiante (*significant structure*) auquel renvoie Lucien Goldmann (1913-1970) qui affirme que l'œuvre littéraire ou toute œuvre intellectuelle exprime la conscience globale du moi à travers sa relation intime avec cette structure et l'attachement de l'âme humaine à contenir ce qui l'entoure comme sujets et à aller jusqu'à mémoriser les thèmes et les idées semblables à ce que mémorisent ses semblables.

Cette utilisation « spacetime » transporte le texte vers un autre temps et un autre lieu car la mise en poésie de quelques mots rend l'intertextualité avec le patrimoine poétique jouer une fonction parallèle à celle de la composition selon le rythme et la rime. Aussi, il nous semble que le mot dans le patrimoine arabe prend une signification parallèle à sa propre dimension (spacetime) et rentre parmi des intertextualités variées. Tout ceci se concrétise dans le spacetime en fonction de ses influences socioculturelles.

Ce que nous avons avancé ci-dessus nous permet de dire qu'al-Jawâhirî faisait appel souvent à des personnalités historiques, des événements et des cités (les Romains, les Perses, Aphrodite, Zurba, al-Mutanabbî, Kindah, Bagdad, Al-Koufa, Sham, Liban, Paris, Tigre, L'Euphrate, Le Nil...) avec un style démontrant une connaissance des lieux, des personnes et des faits historiques. C'est ce qui aidé le poète à utiliser les symboles historiques dans son texte. On peut évoquer ici la symbolique mythologique dans « Aphrodite » dans laquelle le va-et-vient entre le passé et le présent s'effectue de façon créative.

Al-Jawâhirî a fait preuve d'une immense créativité dans son long poème « *Aphrodite* » qui témoigne de sa connaissance parfaite et profonde des mythes romains hellénistiques et autres. Les strophes de son poème se succèdent selon un rythme cadencé et harmonieux avec le contenu et c'est ce qui a permis à Al-Jawâhirî de respirer dans son texte et choisir avec finesse les mots qui conviennent à son

style et à ses images.

Al-Jawâhirî a utilisé dans son poème mythologique le style du récit romancé et le dialogue. C'est ce qui a renforcé la force du texte car on n'est pas devant un récit narratif traditionnel mais en présence d'un récit concentré qui aide à une succession harmonieuse des événements. Son objectif est de mettre en avant les éléments de beauté et d'amour. Les images d'al-Jawâhirî dans « Aphrodite » présente la femme telle un être dont le corps exhale la séduction et l'ensorcellement.

ثُمَّ قَالَتْ غَنِّي : فَغَنَنْتِ ..

وهل أبدع من وصفِ (أفروديت) غناءً .. ؟

آيةُ الفنِّ ، والبداعةِ يلقى عاشقُ الفنِّ عندها

ما يشاءُ ...

لكِ رأسٌ كدورةِ البدرِ .. غطته من الشعرِ

غَيمةٌ سوداء ..

يبتدي منه مُرسلاً (سَعْفُ النَّحْلِ) !

له عندَ أحمصَيْكِ انتهاءً ..

أو كنهرٍ يجري بوادٍ

غروبُ الشمسِ أهداه ظلَّته .. والمساءُ

* * * * *

لكِ .. كالبركتينِ تحتَ ظلالِ السَّروِ ؟ رَقاً وأوغلا

عينانِ .. !

لكِ .. كالزهررتينِ صُبَّتْ دماءُ من غزالٍ عليهما

شفتانِ .. !

لكِ .. كالخنجريِّ المُعطىِ بذاكِ الدمِ مُخضوضباً

شقيقُ لسانِ

لكِ .. نحرٌ كما تبالجُ للصُّبحِ عمودٌ

ضوى به المشرقانِ

لكِ صدرٌ كسَلَّةِ الزهرِ
بالنهدين نَطَعَتْ فُوقَهُ زهرتان
وَأَسْتَقَامَت كَمَثَلِ أَعْمِدَةِ الْعَاجِ
الذراعانِ مِنْكَ وَالْفَخْذَانِ

Jusqu'à la fin de cette strophe Al-Jawâhirî continue à détailler ce corps dans une description charnelle par la bouche de (Ġâlâ). Celle-ci n'hésita pas à chanter pour décrire sa maîtresse. Le poème dans son intégralité est bâti sur le principe du dialogue entre Aphrodite et Jala. Al-Jawâhirî utilise ici la personnalité de cette dernière comme moyen d'expression d'Aphrodite. Elle entend ses plaintes et exprime sa mélancolie et sa souffrance. Al-Jawâhirî fait de Jala une femme belle avec un degré élevé de beauté et d'intelligence. Il harmonise ainsi entre la beauté d'Aphrodite et l'intelligence de sa servante. Il semblerait dire qu'Aphrodite, la plus belle des femmes, ne peut choisir qu'une femme éminemment belle pour la servir :

ثُمَّ نَادَتْ (جالا)
وكانت من الرقّة ..
كالماءِ إِذْ يَهْزُ الخيالاً
من بناتِ (الهنودِ)
تعرفُ ما يُرضي الغواني ..!
وما يزينُ الجمالاً !.

Al-Jawâhirî ne fait pas d'Aphrodite un symbole de la beauté et de la féminité seulement, mais il lui attribua des qualités de séduction pour que les hommes accourent essoufflés à son mihrab pour chanter sa beauté:

أصلاً يبعونَ حتى يثيروا .. رغباتي ؟
فلتصعدِ الصلواتُ ..!
وهبيهم يأنونَ عن رؤيةِ الأرضِ
هبيهم شاخوا .. هبيهم ماتوا ..!

أَقْتَرِدِي مِثْلِي .. وَلَمْ تَتْرُو مِمَّنْ

تَتَلْطَى لِأَجْلِهِ الرَّغَبَاتُ ..

Le dialogue se poursuit avec la servante afin de transmettre ce qui se passe dans la tête d'Aphrodite. On dirait que cette dernière dans ce passage comme dans d'autres par ailleurs, écoute avec vanité comment on loue sa beauté enivrante qui fait succomber les hommes :

وَتَمَشَّتْ مَهْتَاجَةً .. يَتَمَشَّى الْعَجْبُ

وَالْحَسَنُ فِي الدَّمَاءِ غَزِيرًا

نَحْوَ حَمَامِهَا تَرَى مِنْ خِلَالِ الْمَاءِ .. فِيهِ

مَا يَسْتَنْبِرُ الْعُرُورًا !..

جِسْمَهَا اللَّدَانُ .. وَالغَدَائِرَ تَنْسَابُ

كَمَا أَرَخْتَ الْعِذَارَى سُنُورًا !

وَخَرِيرُ الْمَاءِ فِي السَّمْعِ كَالْقَبْلَةِ .. حَرَانَةٌ

تَهِيجُ الشُّعُورًا !..

عَبَدَتْ نَفْسَهَا .. فِدَاعَبَتِ النَّهْدِينَ بِالشَّعْرِ

غَبِطَةً

وَحُبُورًا !..

Elle savait que ces hommes haletaient devant son corps comme si elle était un simple objet et non parce qu'elle est un être humain. C'est un sentiment de solitude qui provoque la tristesse et le chagrin. C'est ce que confirment ses propos : « *lam takun hâkaḡâ al-Sinûn al-Ḥawâlî* ». On dirait qu'elle ne souhaite pas cette impulsion des hommes qui courent après elle pour le plaisir et les réjouissances car ils trouveront un corps sans cœur. La réponse vient sous forme de discours d'espoir : « *Ḥaytu kâna al-Ġarâm...* »

سَفَهًا أَنْ أُرِيدَ مِمَّنْ أَنْادِيهِ آبْتِيَاعًا ..

تَعَلُّقًا بِجَمَالِي ..

لستُ أَرْضَى صَيْدًا كَأَوْلَاءِ .. يَلْتَفْتُ عَلَيْهِم

حتى شِرَاكُ نِعَالِي ..

لم تكن هكذا السِّنُونُ الخوالي

حيثُ كَانَ الغرَامُ شَيْئًا بَدِيعًا

Ici Aphrodite se révolte et prend sa revanche telle une femme qui renaît de ses cendres à la recherche de la personne l'ayant mis dans cette situation. Dans ce long passage imagé composé de quatre vers, Al-Jawâhirî nous met devant une scène où il résume une bataille entière qui vit la poussière couvrir le ciel comme le laisse entendre son exhortation (*'aḥuṭṭu wujûhahum bil-Turâb*) jusqu'à ce que le champ de bataille se couvrit de cadavres des amoureux de son corps. Elle ne peut plus marcher sans piétiner les cadavres gisants. C'est ce qu'indiquent les mots (*intiḡâmah, yamûtûn, sût (qui renvoie à la flagellation), amchî 'alayhim, aḥuṭṭu wujûhahum*). Le vainqueur dans ce combat ce n'est pas l'armée, mais une personne : Aphrodite, la seule sur laquelle Al-Jawâhirî insista. Le poète vise par cette confrontation à bien ancrer le concept de solitude dans l'esprit du lecteur. En effet, Aphrodite ne trouva personne pouvant combattre à ses côtés :

يجهلون انتقاماً .. واشتاء !

فيموتونَ تحتَ سوطِ عذابي

ثمَّ امشي عليهمُ مشيةَ الطاووسِ

أحسُّ وجوههمُ بالترابِ ..

Nous parvenons à ce stade à une autre vérité qu'Al-Jawâhirî souhaite exprimer à travers la symbolique d'Aphrodite notamment dans les passages suivants où il développe le symbole d'une femme opprimée par iniquité sociale à cause de sa féminité :

هؤلاء الذين أطلبُ لا السَّاعينَ نحوي

جسماً بغيرِ فؤادٍ !..

المساكينُ .. ! هُم بوادٍ .. ومن يطلبُ ضَرعى الحُبِّ المُميتِ

بوادي ..

Elle exprime son envie d'un amour sincère qui donne à la vie un autre parfum. Mais qu'ils sont « ceux que je désire ». Le discours est interrogatif et désapprobateur qu'Al-Jawâhirî poursuit en se posant d'autres interrogations au lecteur au sujet de ce que cherche Aphrodite chez les hommes. Quel est cet homme élu parmi les hommes ? Al-Jawâhirî invite l'esprit de l'auditeur/lecteur à vagabonder quelque peu avant de lui proposer la réponse deux strophes en décrivant cet homme :

يا تترى أين أستطيعُ اللقاء !
برجالٍ يُسخِّرونَ الرِّجالا
أبيُّ غابٍ يحويهمُ .. وفراشٍ
فوقه يُصبحونَ أدنى منالاً

L'expression «*yâ turâ*» implique l'espoir. Al-Jawâhirî insiste sur le discours d'Aphrodite sur de nombreux mots sur l'espoir et la tourmente *'blâ yarġi 'u, 'agâdiru šay'an, yâ turâ.* Elle espère conquérir un homme ayant les mêmes caractéristiques qu'elle. Puisqu'elle est la reine des belles, son aspirant doit impérativement être viril et intrépide pour mener des hommes. Nous constaterons ici qu'Al-Jawâhirî utilise le mot «*rijâl*» dans un vers poétique de trois mots. Sa répétition au long du texte a un sens car Aphrodite ne veut pas d'un homme pour le plaisir mais pour la sauver de son amère réalité. Elle le cherche partout) *ġâba , firâš* (exprimant ainsi ce qu'elle désire. Al-Jawâhirî invite Aphrodite a mettre en avance sa symbolique de femme cherchant l'amour:

اذ ترى جسمها المُميتَ الفظيعة
وشباباً غَضاً ...
وخلقاً بديعاً
وثماراً شهيةً ! وزُرُوعاً
نُثِرَتْ فوقه ..
وهي تروى ...
حِقْداً وزهواً وغدراً
اذ ترى :

أَنَّ حُرْقَةً وَدَموعاً
وعذاباً فظناً ..
وموتاً ذريعاً
عندما يرويان إذ يحلثمان :
قِصَّةَ الحَبِّ ...

On retrouve deux visions dans ce passage du poème :

La première exprime une auto description faite par le narrateur en utilisant la forme exclamative. (*jismahâ al-Mumît, fadî', badî', šahiyya, šabâb, timâr*) tous ses mots impliquent la vanité du narrateur par sa personne. La seconde vision est différente. Elle exprime la souffrance, les gémissements et les plaintes (*hurqa, dumû', 'ađâb, mawt*) comme si le narrateur souhaite dire que je possède toute cette beauté et féminité mais je saigne sous l'oppression, la souffrance et la privation car je n'ai pas trouvé « *al-Ḥubb* », c'est-à-dire l'amour pur et parfait. Elle cherche celui qui l'aimera pour elle et non pour son corps comme en témoigne la dernière strophe qui en a fait la conclusion de cette créativité et de cette féminité. Une chose bien sûr attendue pour clore ce long poème :

فهي حَبْرِي ...
تجوبُّ منه قفارا
وهي مهما جارتْ عليه اقتسارا
وتَمَلتْهُ لَيْلُهُ والنهارا
وهي مهما اجتَررتْ (مُنَى) وادكارا
لم تجد فيه ...
ما يَسُرُّ العذارى !

Elle est dans une perplexité constante. Elle cherche cet amour dans les labyrinthes du désert. Et lorsqu'al-Jawâhirî utilise le mot « *qifârâ* » c'est pour désigner le lieu lointain, vide de toute vie, où ne peuvent séjourner ces amoureux vertueux. Ici, le texte s'élève et se sacralise dans vers qui suivent. Al-Jawâhirî a fait, en effet,

d'Aphrodite une femme qui s'élève par sa personne au rang des femmes chastes car l'amour platonique regarde l'essence de l'être et sa personne et non par désir de son corps :

غَيْرَ لَمَحٍ مِنْ تِلْكَمُ (الأُمْسِيَاتِ)
إِذْ لِيَالِي الْجَلِيلِ ...
رَمَزُ الْحَيَاةِ
عَطْرَاتٌ بِمَدْرَجِ الْفَتَيَاتِ
فِي ضَفَافِ (الْبَحِيرَةِ) النَّشْوَانِهِ
تَرْتَمِي فِي نَمِيرِهَا حَرَّانِهِ

كَلَّ عِذْرَاءَ ...

Ce sont cette sublimité et cette grandeur que chanta Aphrodite dans sa quête de l'amour platonique. Ce platonisme sur le quel insiste Al-Jawâhirî dans la dernière strophe de son poème s'exprime en deux termes (*al-'Adârâ* , *'aqrâ*). Cette répétition confirme l'objectif souhaité par Aphrodite. Ce dernier passage met en évidence les pérégrinations d'Aphrodite à travers le texte. Elle cherche la liberté et le salut. Elle fait appel à son expérience culturelle pour rappeler l'époque (*d'al-Jalîl*), là où naissent les vierges.

Aphrodite représente la conscience du poète. Elle est l'inspiratrice de ses propos. Elle est une des victimes de la violence et de l'oppression sexuelle en raison de sa féminité. Al-Jawâhirî a fait de la symbolique d'Aphrodite dans ce texte un monde lumineux qui éclaire le présent par ses diverses significations tout en gardant sa valeur du passé. Le texte a deux dimensions simultanément : Le passé où se tisse la toile globale du texte et la dimension significative du temps présent qui se réalise par la souffrance de la femme/femme. Il n'ambitionne pas de décrire la réalité de la vie présente mais la traite tel un historien ou romancier. Il fait appel à la légende pour enregistrer les données du temps actuel profitant ainsi de l'impact de la légende sur le lecteur. Le symbole légendaire d'Aphrodite va donc dans deux sens : Un vers le passé grâce aux sens symboliques et un vers le présent et c'est ce qu'Al-

Jawâhirî souhaite transmettre au lecteur.

Nous pouvons ici affirmer qu'Al-Jawâhirî a exprimé avec un génie poétique une vision faite de deux dimensions : la première concerne le symbole femme/femelle et la seconde concerne la souffrance et l'oppression dont cette femme fut victime en raison de sa féminité. C'est pourquoi Al-Jawâhirî fait appel à l'intertextualité mythique en raison de ce que la légende véhicule comme sens humains civilisationnels dans sa structure. Il a pu, à travers son discours poétique, nous faire découvrir ses états humains et émotionnels les plus fins pour décrire la réalité de son époque. La légende n'est qu'un patrimoine humain permettant l'interprétation du sens du moi. Les légendes sont porteuses de sens humains qui ne perdent en rien leur valeur en dépit de l'évolution. C'est ce qui poussa les hommes de lettres et les artistes à tenter de traiter de nombreuses questions et concepts par le biais des légendes. Ceci les incita à définir leur sens tout en leur attribuant des sens et des interprétations nouvelles correspondant à leur temps.

Dans un autre texte, nous constatons qu'Al-Jawâhiri s'appuie sur le style composé ou /et imagé pour concrétiser la situation de la femme/femelle. Certes, la présence de la femme est individuelle, mais le style est général et dominant et reflète la façon d'agir entre les personnes. L'objectif d'al-Jawâhirî est de personnifier l'injustice sociale qui frappait la femme/femelle. Ceci l'amena à insister sur le côté psychologique pour matérialiser son sujet à travers la réunion d'images simples qui, individuellement, ne peuvent atteindre le sens réel escompté. Ainsi, se manifeste le génie créateur du poète dans la stratification et la réunion d'un ensemble de styles ou images simples par l'intermédiaire d'un fil de sens directeur pour accoucher à la fin d'une idée nouvelle exprimant une autre signification ou une image globale distincte. Le poète va d'un pronom à l'autre dans le but de se permettre la plus grande liberté de mouvement. Ce phénomène est connu chez les rhétoriciens sous le terme « l'apostrophe » qui consiste à ce qu'un poète emprunte un sens pour en dégager un autre avant de revenir au premier sans que la structure du texte en soit corrompue.

Ibn Al-Atîr élargit ce concept de « l’apostrophe » pour contenir le va-et-vient entre un discours présent et un autre passé, d’un fait passé à un autre à venir etc....

Les rhétoriciens attirent l’attention sur le fait que « ce genre d’emploi favorise l’acceptation de la part de l’auditeur, l’excitation des sens et l’émerveillement de son ouïe ».

Al-Jawâhirî utilisa ce genre de style dans le but de diversifier la narration du poème légendaire « *bâ’i’at al-Samak fî brâġ* ». Il ne se contente pas du pronom personnel de la troisième personne, mais il les diversifia :

بنّا شهوةً الجائعِ الحائرِ	وذاّت غداةً وقد أوجفتُ
نُزودُ بالسّمكِ (الكابري)	دلّفنا لـ (حانوتِ) سمّاكةً
تلّغت كالرشاءِ النافرِ	فلاحت لنا حلوةً المُجتلى
وتفتتُرُ عن قمرٍ زاهرِ	تشدُّ الحزامَ على بانهِ
تضيقُ بها رُقيّةُ الساحرِ	من (الجيكِ) حسبك من فتنةِ

Le texte laisse entendre que le narrateur est un des personnages de l’histoire. Les pronoms de la première personne apparaissent dans *binâ, dalafnâ, tuzawwidu, lanâ* / mais le poète opte pour les pronoms de troisième personne *talaffata, tašuddu, tafattaru* / lorsqu’il décrit la vendeuse. Il utilise par la suite le pronom de deuxième personne dans « *hasbuka* ». Ainsi, le narrateur établit un dialogue entre l’orateur avant de revenir au pronom de troisième personne « *bihâ* ». Al-Jawâhirî poursuit la narration des détails de cette scène :

فقلنا : علينا .. جعلنا فداكِ بما اخترتِ من صيدكِ النادرِ

Après avoir fini de décrire la vendeuse, le narrateur revient au pronom de la première personne pour continuer le récit des évènements en établissant un dialogue avec la vendeuse. Il utilise alors le pronom de la deuxième personne dans « *fidâki, ihtarta, šaydaki* ». Le narrateur décrit ensuite une autre scène en relation avec l’événement en disant :

فجاءت بممكورةٍ بضّةٍ لعوبٍ كذي خبرةٍ ماكرِ

تُنْفِضُ بِالذَّيْلِ عِطَرَ الصِّبَا وترمقُ بالنظرِ الخازر

Al-Jawâhirî s'intéresse après à une autre scène consacrée à un poisson. Il utilise ici le pronom de la troisième personne dans « *fajâ'at, tanfuḍu, tarmaqu* », puis le pronom de la première personne en faisant parler le poisson :

تَكَادُ تَقُولُ : أَمْثَلِي تَمَوْتُ ..؟ لُعِنْتَ ابْنَ آدَمَ مِنْ جَائِرٍ
أَمَا فِي الصِّبَالِي مِنْ شَافِعٍ ..؟ أَمَا لِابْنَةِ (الْجِيكَ) مِنْ زَاجِرٍ ؟
أَمَا لِي مِنْ عَوْدَةٍ تُرْتَجَى لِمَسْبُوحِ أَتْرَابِي الزَّائِرِ ؟
أَلَا رَجْعَةٌ لِحَبِيبٍ جَوِيٍّ حَزِينٍ عَلَى غَيْبَتِي سَاهِرٍ .. ؟

Al-Jawâhirî inocule la vie dans les mots du poisson en utilisant le mot »*la'antu*.« Ici s'instaure une lutte entre les créatures avant que le narrateur décrive l'agonie du poisson:

وَدَبَّ الْقَنُوطُ عَلَى وَجْهِهَا وِسَالُ عَلَى فَمِهَا الْفَاغِرُ

Al-Jawâhirî revient, par la suite, aux pronoms de la troisième personne « *wajhahâ, sâla, fammahâ* ». Il parvient dans cette courte strophe à décrire le poisson se tordre de douleur, d'injustice et de trahison des autres avant de parler dans un autre passage de découpage du poisson :

وَأَهْوَتْ عَلَيْهَا بِسَاطُورِهَا فَيَا لَكَ مِنْ جَوْدِرٍ جَازِرٍ
وَتَنَّتْ .. فَشَبَّتْ عَرُوسُ الْبَحَارِ وَقَرَّتْ عَلَى الْجَانِبِ الْآخِرِ

Nous constatons ici que le pronom de la deuxième personne dans »*fayâluka*« interrompt la succession des pronoms de la troisième personne. L'objectif d'Al-Jawâhirî est de démontrer l'étonnement du narrateur. Il ne se contente pas de cette image unique, il lui accole d'autres pour confirmer le sens et le but escomptés.

Le narrateur s'active, par la suite, à forger un dialogue englobant une description de la vendeuse. Les pronoms de la deuxième et la troisième personne refont ici leur retour :

فقلنا لها : يا ابنة الأجمليـ	سَنَ من كلِّ بادٍ ومن حاضر
ويا خيرَ من لَقَنَ الملحديـ	سَنَ دليلاً على قنطرةِ القادر
جمالكِ ، زالرقه المزدها	ةُ خصمانٍ للذابحِ الناحر
وكفكُ صيغت للثم الشفاه	وليست لهذا الدم الخائر

Dans cette strophe, Al-Jawâhirî nous transporte vers une autre image où la vendeuse, se dégage de sa féminité. Un geste qui ne convient pas à une dame mais qui s'explique par l'affirmation de la même vendeuse où apparaissent les pronoms de la première et troisième personne:

فقلت : أجل أنا ما تنظرانـ	وإن شقَّ ذاك على الناظر
تعلمتُ من جفوة الهاجر	ومن قسوة الرجل الغادر

En guise de conclusion à ce chapitre, nous tenons à souligner ce qui suit:

1 –Al-Jawâhirî a pu à travers ces scènes, incarner trois personnages (le narrateur, la vendeuse, le poisson). Il a donné à chaque personnage un rôle important dans le récit. La réunion des trois donne un texte complet.

2 – Al-Jawâhirî a composé les vers de ce poème sous forme d'une dualité opposée entre la victime et le boucher pour donner à l'auditeur en donnant l'impression que la vendeuse est le boucher et que le poisson est la victime. Mais l'imaginaire d'Al-Jawâhirî et sa créativité dans la reproduction des scènes et sa maîtrise des mots ont fait que le boucher (la vendeuse de poisson) est la victime d'un autre boucher. La vendeuse de poisson est une victime et se mue en un autre boucher qui n'a pas, pour autant, toute la cruauté du premier.

3 – Il a fait du narrateur un des personnages qui contribuent à la mise en lumière d'une vision intérieure de l'événement. Il a permis à la personne de parler d'elle-même et cette utilisation participe à la construction du poème grâce au dialogue avec l'autre. Tout ceci est étroitement lié aux pronoms de la première personne.

4 – Al-Jawâhirî utilise les pronoms de la troisième personne en soulignant les traits externes de la personnalité victime : Le poisson ou la vendeuse. Il a fait des pronoms

de la première personne un moyen de démontrer les dimensions psychologiques de cette personnalité. Quant aux pronoms de la deuxième personne, ils permettent la disparité entre l'essence et l'apparence de la personnalité du boucher (la vendeuse de poisson).

Il est à constater au sujet des textes 'Al-Jawâhirî que la femme est toujours en renouvellement dans son monde. On y compte l'amante, l'aguichanteuse. Elle stimule ses sentiments, réveille ses sens car il a le dictionnaire de la beauté. Le corps est sa langue. La femme n'est pas pour lui un corps parmi d'autres mais une féminité visible ce qui rend sa description variable en fonction des femmes. La femme est, à ses yeux, un texte ouvert à l'interprétation. Elle est sa vérité absolue; son essence ou noyau réside dans sa féminité.

طيفٌ لوجهك رائغُ القسماتِ	أني وجدت (انيت) لاح يهزني
بفمي ، وأنثيق عطره بشذاتي	ألق (الجبين) أكاد أمسح سطحه
ما بين بين تسدُ من حسراتي	ومُنور (الشفتين) ، كادت فرجةٌ
نظراتُ محترسين من نظراتي	وبحيثُ كنتُ تساقطت عن جانبي
إطراق أشعت زائغ اللففاتِ	تَهَب العيون يُثيرها ويزيغها
أن ليس تقرغُ منك كأسُ حياتي	حسبي وحسبك شقوةٌ ! وعبادةٌ !

Il nous invite à interpréter la nature de la femme avec la langue de la féminité, de la beauté, de la séduction et de la douceur loin des codes et des règles. Il lui attribua de nombreuses choses dont elle est encore privée jusqu'à nos jours. Elle est la magnificence dans sa jeunesse et le plaisir et la douceur dans sa majorité.

Telle est *Anîta* comme la voit Al-Jawâhirî. Il l'aime infiniment car elle est le secret enfoui dans la source de ses désirs, souffrances et ses ambitions. Il l'a décrite à la manière d'un guitariste faisant vibrer les cordes de son instrument. C'est ainsi que le poète nous propose cette image fidèle dans son poème « Athéna ».

Ce poème est un des nombreux textes écrits à Paris. Il fut suivi par « *Šahrazade* », « *Dikrayât* », « *Firâq* » et « *Wadâ* ». Ces cinq poèmes traitent un seul thème, celui

d'Anîta, la blonde aux cheveux d'or. Le poète était ensorcelé par sa beauté et sa féminité ce qui suscita en lui des désirs enfouis (la passion, l'amour, l'intimité). C'est ce que nous relèverons, avec évidence, dans la succession de ses poèmes. Dans le poème « *Anîta* », le poète laisse jaillir ses sentiments chaleureux et véridiques qui témoignent d'une sensibilité cachée et de désirs retenus. Il est littéralement envoûté par la beauté de son visage et la volupté de son parfum. Les images relatives au corps dans ce poème nous offrent un jardin de symboles suscitant l'émerveillement chez le poète (*ṭayfa wajhaki, râ'i' al-Qasamât, al-Jabîn, al-Šafatayn,...*). On dirait qu'il nous dessine un tableau dont les couleurs sont des mots !

Al-Jawâhirî commença son texte par une image visuelle qui se transforma progressivement en description de ce corps. C'est pourquoi nous constatons que la langue de l'œil est l'axe de la description. Elle est la plus allégorique. Ainsi, lorsqu'il dit (*ṭayfa wajhaki / lâḥa yahuzzunî*), il évoque le changement qui le frappe (*al-Ḥubb, al-Rağbah*) . Les quatre vers qui se succèdent le démontrent clairement. Il a donc fait *d'Anîta* une introduction avant d'ouvrir le chapitre de Shéhérazade où nous constatons une continuité dans l'utilisation globale de l'image de l'amour en insistant sur la fidélité et l'attachement indéfectible à sa bien-aimée. La beauté de l'aube se reflète dans les magnifiques yeux *d'Anîta* :

إن وجهَ الدُّجى (انيتا) تجلَّى

عن صباحٍ من مقلَّتَيْكَ أَطْلا

وكانَ النجومَ ألقينَ ظيلا

في غديرٍ مُرَقَّرٍ ضَحَضاحِ

بينَ عينيكِ نُهْبَةً للرياحِ

Ce torrent sentimental envahit tout le texte avant de prendre une dimension intellectuelle et se muer en épanchements du cœur pour sa bien-aimée *Anîta*. Parmi les constats relatifs à cette succession de texte (*Anîta* et consœurs), on peut souligner que le poète a une langue singulière, personnelle et ancienne mais dans un style moderne chargé d'images. Il utilisa des mots anciens et des symboles

historiques pour signifier des sens nouveaux. Ceci se voit clairement dans son texte lorsqu'il écrivit:

لَيْتَ (النعِيمَ) شَرَابُ
كَلِمَا أَلْهَبَ السَّرَابُ النَّفُوسَا
نَهَلْتُ مِنْهُ ، تَسْتَزِيدُ ، الْكُؤُوسَا
لَيْتَ (دَمَعِ) الْفَجْرِ الْحَزِينِ الْبَاكِي
لِفِرَاقِ الدَّجَى ، بَعِينِ الْوَرُودِ
وَيَذُوبِ النَّدى ، يَعودُ فِيرِقَا

Il s'adresse à sa bien-aimée avec des valeurs idéales sublimes. Il nous présente, aussi, une image sur l'âme contemplatrice ce qui va de pair avec le symbole de la nature. Son objectif est de créer un texte ouvert qui ne singe pas la symbolique de la nature superficiellement, mais qui rentre en concurrence avec elle afin de créer une entité nouvelle supérieure. C'est pourquoi il utilise des mots comme *Ham' al-Fajr, al-Wurûd, al-Nadâ*. Cette diversité lexicale qualitative et quantitative témoigne de la richesse de son dictionnaire et de son génie à créer des symboles. Il fait appel à la nature qui véhicule les concepts et symboles pour décrire grâce et par elle sa bien-aimée. Cette langue poétique avec son immense richesse lexicologique nous fait découvrir une existence unique dans le texte. Elle remet en question le style traditionnel des sens. Lorsqu'al-Jawâhirî parle du printemps ; une image naturelle riche en sens ; il souhaite rappeler à sa bien-aimée les instants de chaleur et de tendresse et comment elle était un arbre verdoyant dans son magnifique jardin et que le printemps sublima davantage pour en faire une coupole verte:

فَلَقَدْ كُنْتُ تَمْلَأِينَ الْمَعِينَا
مِنْ جَمَالِ (الشُّجَيْرَةِ) الْوَرْفَاءِ
تَتَرَاءَى كَقَبَّةِ خَضْرَاءِ
عَنْ يَمِينِ الْحَدِيقَةِ الْغَنَاءِ

Ce texte emprunté au poème *Dikrayât* lève le voile sur quelques sentiments du poète et ses maux d'amour. Une chose compréhensible dans la mesure où sa

bienaimée est le printemps dans son plus beau habit. La langue dans ce texte démontre une influence commune. Elle nous détaille le sentiment du poète et l'impact d'un sentiment similaire . Al-Jawâhirî était conscient du fait que cet art a une langue particulière ce qui l'a incité à l'utiliser en harmonie avec la nature féminine de la femme et son monde particulier. L'histoire de la poésie est, en effet, une partie de l'histoire générale de la langue et cette langue a une haute mission, à savoir exprimer l'intérieur de la personne par le biais de symboles et d'indications. Ces derniers constituent la magie et le secret de sa créativité. Le poète génial ne ressent pas le mot comme une description de sentiments ou simplement une expression vocale ayant un sens mais une concrétisation vivante de l'existence grâce à son interaction avec les autres.

Al-Jawâhirî fait appel dans cette suite de textes à l'impératif et à la ritournelle. Il utilisa l'impératif pour désigner directement l'interlocuteur ; quelques fois, ce qui exprime la relation étroite entre ses sentiments personnels et le travail ambitionné avec l'autre. Ceci n'est qu'une insistance à accomplir une tâche de même que la répétition des faits selon un rythme musical précis tout en formant une construction stylistique uni témoignant de la nature de la personne du poète, ses préoccupations, et ses douleurs. Cette redondance vise à soulager ses sentiments. Aussi, il a fait de chaque fait un moyen d'insister sur son désir ardent. Il transforma ses cris et ses gémissements en désirs et espoirs voguant au-dessus du corps et de l'âme. Tout ceci se concrétise dans les actes d'Al-Jawâhirî dans les textes suivants :

إِسمعي) ، (إِسمعي) أنيتا فهنا)

(Isma'î), (isma'î), Anîta fahunâ ...

وتمطئي) من الوجود المعد)

Wa (tamallî) mina al-Wujûdi al-Mu'âdh...

فأفيقي) فقد تناهى المطاف)

Fâ'afîqî faqad tanâhâ al-Matâf ...

لا (تَمُرِّي) أُنَيْتُ طَيْفًا بِيَالِي

Lâ (tamurrî) Anîtâ ʕaifan bibâlî...

(بل (تعالي) إلى يدي ، (تعالي

Bal (Ta'âlî) ilâ yadî (ta'âlî)...

جنبي (رَتَعَ الظلام البهيم)

(Jannibînî) ratu'a al-Zalâm al-bahîm...

لا تهبي عني إلا نسيمًا

(Lâ tahubbî) 'alayya ilâ nasîman...

(إفتحي) لي من الهناءة بابا)

(Aftahî) lî mina al-hana'ti bâban...

(سامحي) (سامحي) ، فإنَّ الليلي)

(Sâmiḥî) (sâmiḥî) fa'inna al-Layâlî...

أطلي (عليَّ به كالشراع)

(Aṭllî) 'alayya bihi kâlširâ'û...

Nous pouvons conclure de ce qui précède qu'al-Jawâhirî insiste grâce à l'utilisation de l'impératif dans son discours pour affirmer son objectif. Il souhaite secouer les profondeurs de l'auditeur et non lui faire un récit de faits et d'évidences. Il ne veut pas recourir à sa mémoire culturelle pour emprunter des mots et les insérer dans ses textes pour satisfaire son égo et montrer ses compétences linguistiques. Il s'agit, en réalité, d'un sentiment dû à un effet psychique sur son esprit. L'énumération de ses mots : *isma'î, tamallî, 'afîqî, lâ tamurrî, ta'âlî, jannbînî, lâ tahubbî, iftahî*, etc... démontrent le besoin et l'appel au secours. C'est comme s'il veut montrer l'étendu de son manque. Mais il s'adresse à qui ? A cette (*Anîtâ*) qui a égaré son cœur. Il lui

rappelle ici des lieux communs dans l'espoir qu'elle lui ôte les souvenirs. C'est ce que vise le poète lorsqu'il lui dit : (*isma'î... fahunâ*). Le poète ne fait pas cette demande de façon traditionnelle mais en exprimant son désir de créer la tension de façon à transporter l'auditeur d'un état d'esprit à un autre. Le poète le confirme dans les mots suivants : (*šâdiḥ, yatağannâ, al-Ṭarîq al-Mahjûr, 'âda farannâ, min jadîd, dabbat al-Ḥayât, al-Mu'âwidûn*), des mots qui imposent, sans conteste, une image condensée sur les souffrances endurées par le poète suite l'éloignement de sa bienaimée.

En recourant à la répétition, le poète confirme le désir de consolider le sens pour l'intensifier dans l'esprit de l'auditeur « *car l'élément qui se répète est plus puissant que le mot seul* ». Ceci a, aussi, un autre intérêt non moins important en proposant une formulation vocale, rythmique et sensitive. La répétition est un « *des moyens magiques importants qui s'appuient sur l'impact du mot répété sur le résultat positif d'un travail artistique distingué* ». Al-Jawâhirî renforce son texte grâce à cette continuité du mot répété dans un style constant et équilibré. Son objectif est de créer une sorte d'homogénéité entre les expressions en reliant étroitement les sens. La répétition aide le vocable à réaliser son sens dans le vers avant qu'il soit interprété avec l'ensemble des autres mots pour créer un sens nouveau. Le mot est, donc, signifié et signifiant en même temps.

Al-Jawâhirî fait appel à la répétition de mots du même genre pour manifester sa maîtrise de cet art. Ainsi, dans le poème (*Šahrazade*), il répète : *Ḥulm râ'î'* / 4 fois, *yâ habîbî* / 5 fois, *al-Ku'ûs* / 5 fois, *layta* / 8 fois et *ḥilâla* / 6 fois.

Le même constat concerne son poème (*Dikrayât*) : *Âms* / 22 fois, *ṭayfan* / 3 fois, *šifâh* / 5 fois ; son poème (*Firâq*) : *yâ* / 6 fois et son poème (*wadâ'*) : *Ilayya* / 23 fois.

Cette répétition continue n'amène pas une fonction musicale seulement mais elle contribue également à transmettre et à expliciter le sens. Cette répétition du son et du sens s'effectue selon un ordre rythmique harmonieux. Chaque accord est en adéquation avec un autre et se présente dans une suite homogène magnifique. Tout ceci se traduit par une finesse poétique débordant d'amour, de passion et de

remotorisation de la jeunesse et ses réjouissances. Le poète réalise, en même temps, ses objectifs visant à en faire un tableau sonore et sensitif cohérent.

Dixième chapitre

La symbolique de la femme / la ville

Parler du lieu dans la poésie a pris depuis le départ des dimensions diverses et variées en fonction de l'angle de vue traité par le poète dans son texte. La compréhension ou la connaissance du lieu, l'accumulation des données historiques et la charge émotionnelle qu'il véhicule octroient au lieu son poids artistique dans la construction poétique au niveau de la forme comme au niveau du fond. En outre, le lieu a un impact important sur le créateur et l'auditeur en raison de ce qu'il englobe comme sens objectifs et symboliques.

Le poète transmet le côté esthétique du lieu à l'auditeur par la voie de la suggestion. Il incite son imaginaire à le ressentir par la perception sensible. La fonction de l'imaginaire de l'auditeur ne se limite pas à l'harmonisation des perceptions sensorielles. Elle concerne aussi une fonction combinatoire puisqu'elle reconstitue

le sujet d'une façon esthétique nouvelle en s'appuyant sur la stimulation créée par le créateur.

La différence entre la coordination (organisation ou ordonnancement) et la construction réside dans l'opération de création qu'effectue l'imaginaire du créateur. Robert Scholz estime que le monde créé par l'imaginaire que ce soit un roman, pièce de théâtre ou poème est un processus que nous percevons ou nous créons en relation avec le message qui influe sur nos idées. Le lecteur des textes où la référence à l'espace est fréquente constate une relation entre le signifiant et le signifié (la ville / la femme). Le texte en parle dans les deixis qui sont les pronoms, les adjectifs démonstratifs, l'article défini et quelques circonstances de lieu qui concrétisent la forme de la ville ou d'autres mots qui signifient le lieu ou en font office.

Ces deixis contribuent à l'embrayage entre le sujet (la ville) et l'objectif (la femme) car le lieu dans l'opération de création poétique ne renvoie pas à (*al-Ḥayyaz, al-Ḥajm, wa al-Ḥalâ'*) (l'espace, le volume et le vide ou le néant). Il est la source nourricière de la créativité du poète grâce à l'embrayage entre lui et la personne créatrice. En effet, l'attraction vers lieu et l'interrogation de ses sens approfondie la vision du poète et lève le voile sur ses sentiments en quête d'adaptation.

Ainsi se crée une relation de concordance entre le lieu et le créateur comme le constate Gaston Bachelard qui affirme que le lieu familier est l'endroit « *où nous avons vécus les rêves éveillés et où se forge notre imaginaire. La spatialité dans la littérature est l'image artistique qui nous rappelle ou revivifie en nous les souvenirs de la période d'enfance* ».

La ville avec ce qu'elle véhicule comme symboles est un espace fondamental dans l'expérience du poète et un élément constitutif de sa personne. Elle matérialise la vision artistique et historique du poète et fait découvrir ses dimensions psychiques et ses penchants sentimentaux et intellectuels. C'est pourquoi on considère le symbole du lieu comme un facteur important dans la production du texte poétique. En outre, le lieu est un des aspects créatifs. Il stimule les pensées du poète et lui

procure des sens et des images en adéquation avec la nature de ce lieu. Il a, aussi, un pouvoir d'influence sur le poète et ses sentiments. Cette prise en considération de la symbolique du lieu n'est pas le fruit de la modernité. Elle est inhérente à la création artistique depuis les anciens temps. Le poète lorsqu'il chantait les vestiges dans la poésie ancienne, il ne visait pas à reproduire l'image du lieu mais à exprimer ce que cet espace attise en lui comme sentiments et sensations. Cet impact a fait l'objet d'une insistance particulière de la part des critiques car l'exploitation des charges émotionnelles du lieu est un indispensable au texte. Le lieu devient donc un élément inspirateur, un générateur de créativité et un facteur d'esthétisme qui regorge de visions et d'idées. Et lorsqu'il est le pur fruit de l'imaginaire, il s'octroie la qualité du vestige créateur. C'est pourquoi lorsque le poète dessine et décrit un lieu, il ambitionne, en réalité, la transmission d'un message à son auditeur pour qu'il soit aussi influencé que lui.

Le chercheur intéressé par les sources relatives à l'histoire des langues anciennes et modernes constaterait que les noms des villes sont toujours au féminin à l'exception de l'ancien hébreu. Ceci étant, la ville renvoyait dans cette même langue aux mamans et aux protectrices des habitants. Athènes, la ville grecque symbolise la déesse de la sagesse, de la guerre, et la protectrice des compétences et des arts. En un mot, les villes désignaient depuis la nuit des temps le symbole des femmes en général et des mères en particulier.

Parmi les convergences qui unissent le corps humain féminin et le corps de la ville c'est qu'ils sont tous les deux féminins et qu'ils ont subi régulièrement des conquêtes, des invasions, des viols, des oppressions et des tortures.

Et si on revient aux textes d'Al-Jawâhirî, nous constaterons qu'il a composé des poèmes érotiques concernant deux corps féminins : celui de la femme et celui de la ville accollant des qualités de la femme à la ville et inversement. Il lui arrive même de mêler les deux :

خذي نفس الصبا (بغداد) إنّي بعثتُ لك الهوى عَرَضاً وطُولا
يذكرني أريجُ باتٍ يهْدي إليّ لطيمه الریح

	البليلا
هواءك إذ نهش له شمّالاً	شمولا
وماءك إذ نصّقه	صقيلا
ودجلة حين تصقلها النعمى	الظليلا
كما مسحّت يدُ خدّاً	والغليلا
هناك ترقصُ الظلّ	
أزارتك الصبابة	
(أبغدادُ) اذكري كم من دموعٍ	
يحير في بلاغته العقولا	
أدجلةُ إنّ في العبرات نطقاً	

Al-Jawâhirî est ici un amoureux passionné et un poète éperdu. Sa relation avec Bagdad est la relation d'un amoureux fou et non celle d'un poète avec son poème. Cette ville est plus importante et plus estimée. Il ne trouve pas de limites à cet amour. Il est ouvert pour contenir tout l'espace. Ainsi, la brise septentrionale lui amène les parfums, la nostalgie et les gémissements. Cette nostalgie ne laisse aucune place à la liberté du choix et à la réflexion. Elle déconcerta Bagdad et le Tigre par sa beauté et sa suavité. Nous constatons aussi la présence constante du fleuve le Tigre dans les textes d'Al-Jawâhirî sur Bagdad et inversement. Il en parle dans de nombreux poèmes en allant même jusqu'à faire de ces éponymes le tire de plusieurs d'eux (*Yâ dijлата al-Ḥayr, Bagdad, Dijлата fî al-Ḥarîf, fî Bagdad, Bagdad 'ala al- Ġaraq...*). Il insista par le biais de cette concomitance sur l'amour visible. Il répéta le vocable (*Bagdad / deux fois*) et (*Dijлата / cinq fois*). Le poète montre ici la relation intime comme s'il nous mettait devant l'image d'un amoureux éperdu qui ne peut absolument pas s'éloigner de sa bien-aimée.

Cette ville ensorcelante continue à être présente dans d'autres textes en lui attribuant les qualités de la femme chérie :

يَضُوعُ كَمَا ذَكَا لِلْوَرْدِ نَشْرُ	على (بغداد) ما بقيتُ سلامٌ
قصورٌ ملؤها زهوٌ وكرٌ	سمتُ تزهو على السفحين منها
وضتيفُ كريمةٍ برّ يبّر	نزلتُ فما رأيتُ أبرّ منها

فحسبُ القوم في بغدادَ ذِكْرٌ	فمن يكُ ذكرُهُ حَسَنًا جَمِيلًا
لِحُسْنِكِ يَنْجَلِي فِي دِقِّ سِرِّ	فيا بَغْدَادُ لا يَنْفَكُ سِرِّ
تَنَاسَقَ لَوْلُو فِيهِهِ وَدُرٌّ	أَلَيْكَ الشَّعْرَ يَا بَغْدَادُ عِقْدًا
وأظْهَرْتَ القَوَافِي ما أَسِير	جَرى بِالوَفْقِ مِنْ قَلْبِي لِسَانِي

La symbolique de la femme concrétisée par cette ville est évidente. Nous sommes en présence d'un amoureux passionné qui envoie ses salutations à sa bien-aimée avec les senteurs des fleurs. Il ne se contente pas de ceci, mais il habille la ville des plus jolis attributs et qualités de la femme afin de rendre sa beauté plus étincelante (*husnan jamîlan / sirrun lijamâliki*). (Il emprunta les plus belles propriétés de l'homme pour accentuer son affection avec sa bien-aimée en parlant notamment de l'esprit charitable et la générosité envers l'invité. Le symbole se manifeste davantage lorsqu'il fait de cette ville (Bagdad) une femme belle lui présentant un diadème serti de diamants et de perles. Il s'agit d'une description qu'un amoureux fait de sa femme en lui offrant des cadeaux par générosité, respect et amour. Ce passionné ne tarde pas à dévoiler son secret pour insister sur affection pour sa bien-aimée.

Nous constatons à propos de ce texte que la symbolique (femme / ville) chez Al-Jawâhirî a deux orientations semblables : une renvoyant à la femme (la mère/la bien-aimée) et une seconde faisant allusion à son corps féminin. Ainsi se manifestent les composantes esthétiques et corporelles comme nous le relevons dans ses poèmes (Bagdad, Damas, Java, Paris, Beyrouth, Prague, Varsovie, Tanger, Tunis...). Bagdad représente, à ses yeux, une femme particulière, exceptionnelle et qui ne peut être que la mère ou la bien-aimée. C'est pourquoi il la présente avec ses détails les plus pointus, ses places les plus reculées comme s'il s'agit de la maison dans laquelle il a vu le jour. Elle est, en quelque sorte, la matrice chaleureuse de sa mère :

بَغْدَادُ كَأَنَّ المَجْدُ عِنْدَكَ قِينَةٌ	تَلَهُو ، وَعُودًا يَسْتَحْتُ الضَّارِبَا
وَزَقَاقَ حَمْرِ تَسْتَجِدُّ مَسَاحِبًا	وَهَشِيمَ رِيحَانٍ يُدَرِّي

جانبا

و(الجسرُ) تمنحه العيونُ من المَها في الناسبين وشائجاً ومَناسبا

Ou dans son autre poème :

فضرعُ (دجلة) لو دمشقُ : لم يأت بي عيشٌ أضيُّقُ به

! مسَّحتُ درَّار

Parmi les autres villes dont la description renvoie à la femme dans cette démarche d'utilisation symbolique, on trouve aussi Damas (*Ġaydâ' al-Šâm*). Elle est la fille de vallées verdoyantes et la sœur de l'oiseau roucoulant. Il l'a chanté souvent et en parla avec une créativité et une imagination débordante :

غيداءُ : عندكِ للصبيا مَهْدُ	صدرُ تربَع (دسته) نَهْدُ
غيداءُ تعشقُ فيكِ جارِحَةً	أُخرى ، وَيَحْسُدُ مِعصماً زَند
جُنَّ الهوى بِكِ ، والتوت عُقْدُ	واعترَّ فيكِ بضدِّه الضدُّ
يا بنتَ خضراءِ الرُّبي نَفْساً	وشقيقَةَ الطيرِ الذي يشدو
يا من غذيتِ النبعَ من بَرَدِي	فحَلَا به الإصدارُ والورد
ليتَ الهوى يجدُ الهوى نسباً	والوُدُّ ليتَ لصيقَهُ الوُد
غيداءُ : إذ يتأطَّر القُدُّ	وإذ السُّمُوع يَشُبُّها خد
وإذ الشفاه يضمهن فَمٌ	حَلُو ، وإذ يتنفسُ الورد
غيداءُ : إنَّ الحبَّ يَقمته	نعمى ، وفرطُ ضراعةِ مجد
غيداءُ : أَلفاظُ مرادِفةٌ	للعاشقين الغيُّ والرُّشد

Le lecteur de ce texte ne se retrouve pas en présence d'une ville visible mais devant un érotisme sensoriel et une description claire de la bien-aimée. Et c'est bien là l'objectif escompté par Al-Jawâhirî en parlant de cette ville millénaire, Damas. Lorsqu'il courtise cette femme (*Ġaydal' Damas*), il ne décrit pas un corps à part, mais il détaille les éléments de ce corps et sa géographie (*juġrâfiyyat al-Jasad*). Il parle, en effet, de la géographie *d'al-Šâm*, de ses plaines, ses reliefs, ses rivières et sa nature. C'est ce que désignent les mots suivant: *šadrūn tarabba'a... nahd* / image symbolique sur les montagnes, *binta ḥaḍrâ' al-Rubâ* / ça symbolise la nature avec ses couleurs, *ġaḍḍati al-nab*) *Baradâ* / (symbolise de la rivière.

Lorsqu'al-Jawâhirî courtise la femme et lui attribue ces qualités manifestes, il vise la description du deuxième corps (la ville). Il ne souhaite pas insister sur les qualités féminines de cette femme, mais se remémorer les détails de cette ville à travers la symbolique de la femme grâce à ce qu'elle concentre comme constituants de la beauté et du charme. On dirait que cette symbolique (la femme/la ville) prend une dimension plus globale (la femme avec ses détails/la ville avec ses composantes). Al-Jawâhirî fait appel à la nature pour nourrir son imaginaire pour donner plus de profondeur à son image (la ville / la bienaimée). Ainsi, il laisse libre-cours à son imagination pour explorer ses recoins. Et de la plus odorants des jardins de Damas, il nous propose une image symbolisant la passion de l'amoureux envers sa bienaimée. Les fleurs qui enjolivent les branches et le parfum des roses nous représentent la bienaimée (la femme) avec ses splendeurs, son éclat, son parfum et sa voix suave. Ceci ne sont que les composants esthétiques de la ville (plantes, arbres, eau...). La symbolique de la bien-aimée est, en réalité, une description de (*Ġaydâ' al-Šâm*) que le poète a bien-aimée.

Cette utilisation se répète dans une autre image de l'amoureux et sa bien-aimée symbolisée par (*Beyrouth*). Il y écrit :

يا عذبة الرُّح يا فتاتة الجسدِ	يا بنت (بيروت) يا أنسوذة البلادِ
يا تلة الجيد نصته فما وقعت	عينٌ على مثله يزدانٌ بالجيد
يُطلُّ منها بوجهٍ أيِّ مُحتملِ	ويستريحُ بصدرٍ أيِّ مقتعد
يا جوهر اللُّطفِ با معنى يضيقُ به	لفظ فيقذفهُ الشدقانِ كالزبدِ
أعيدُ وجهك أن أشقى برقتيه	وفيضُ حُسنك إن يعيا بريِّ صدي
ولا يليقُ بأجفانٍ أنشرُها	على جَمالكِ أن تطوى على السُّهد

يَدُ مَسَحَتْ بِهَا عَيْنِي لِأُغْمِضَهَا على الهوى ، ويدي الأخرى على كَيْدِي

Le lecteur de ce texte ne relève pas uniquement une image allant de pair avec la symbolique de la femme bienaimée. Les mots transforment le corps de celle-ci en un chant. La forme et les qualités du corps sont évidentes comme l'indiquent les vocables : (*'adbat al-Rûḥ, fâtinat al-Jasad, bint, qal'at al-Jid, yuṭillû, biwajhihi,*

bişadrin, jawhar al-Luţf, riqqatuhu, ħusnuki, jamâlukî....). Certes ces mots ne s'appliquent qu'à une femme, mais le poète en a fait une femme désirée, une femme dotée de charmes rares qui la transforment en un chant. Elle mérite qu'on la courtise sans qu'il laisse une totale liberté au lecteur pour éviter qu'il se perde dans l'espace affectif entourant l'être aimé. Il nous informe que la bien-aimée n'est qu'une ville (Beyrouth) lorsqu'il écrit : (*Yâ rawa'ata al-Bahr / yâ 'unşûdata al-Jabal / 'irz lubnân*). Ces mots insistent sur le fait que la bien-aimée est (Beyrouth) qui a ravi son regard et son cœur.

La lecture du texte nous apprend, également, que le poète a répété six fois la forme ou la particule du vocatif (*yâ*) dans la première strophe. Une densité dont le but est de rapprocher l'absent lointain et le mettre à la place de l'auditeur proche (*anta*). Autrement dit, l'auditeur dans le texte n'est pas (*yâ /anti*) le corps de la femme proche, mais (*yâ /anta*) le lieu lointain. Il semble nous dire que le corps de ce lieu décrit avec éloquence influe sur son écriture poétique, exactement comme le fait le corps de la femme.

Tunis la verte la belle n'échappa à l'imaginaire du poète. Il la présente de façon différente. La ville ici n'est pas une femme uniquement. Elle devient la femme symbolisant la terre et la patrie. Parler de (la bien-aimée / la ville) de cette façon n'est que l'expression d'une nostalgie forte pour la patrie et les années d'enfance. Elle est le symbole de la pérennité et du don. Al-Jawâhirî dans ce poème (Tunis) ne présente pas le lieu au lecteur sous forme d'un corps féminin derrière lequel il se cache, mais sous une forme plus vaste réunissant tous les sens du militantisme. La ville qu'il décrit n'est pas, en effet, une production de l'imaginaire utilisée et confectionnée par le poète mais il propose un vibrant appel au secours à l'auditeur pour qu'il comprenne et qu'il sauve (la bien-aimée / la ville) en éperonnant ses sentiments et ses convictions.

La symbolique poétique du lieu présenté par Al-Jawâhirî sur (Tunis) le transporte de l'état d'un poète épris d'une femme à celui d'un poète passionné par le militantisme grâce à cette (femme / ville) :

ويا شرقُ عُدِّ للغربِ فاقتحم الغربا	ردي يا خيول الله منهلك العذبا
فويقك أشلاءً مبعثرةً إربا	ويا شرقُ هل سرَّ الطواغيتَ أنّها
وظهرت على القفاس مستعلياً جُباً	يدّ جذّ يوم (القيروان) عُروقها
من الذكر فيها ما نُحِبُّ وما نأبى	أثرت لنا في غمرة النصرِ خطرة
بُدوءاً ، ونُحنا من تصوّرها عُقبى	هُزّزنا بها ذكري ، وتُهنا بز هوها
إلى الموتِ ، لم تسأل به السهلَ والصعبا	لمثل الذي تبغي من الحقّ قادها
ومن قبله في البر أز عجت الضبّاً	تحدت عباب البحر تزعج حوته
أبى دينها أن تجمع الله والرعبا	لَتَلِكْ قلوبٌ نتشُدُّ اليوم مثلها
بخضرتِها تكنفى الذي يدفع الجببا	سقى تونساً ما يدفع الخطب ، انها
كما شكت العينُ التي افتقدت هُديا	نحن لذكرها ، ونشكو افتقادها
نثرنا لك الاعجابَ والشكرَ والحبّا	ولو كان ذوبُ العاطفاتِ نثاراً

Ce texte fait partie d'un de ses plus longs et plus beaux poème. Sa langue est expressive, émouvante, inspiratrice. Ses mots sont profonds et visent à fusionner le lieu avec le corps de cette femme insoumise, impénétrable et rebelle : *urûquhâ, aṭrat lanâ, mina al-Ḍikri fihâ, tabgî mina al-ḥaqqî, taḥaddat, tuz'ju, az'ajat 'abâ dînuhâ, aṭallat, sârat, dabbat, šaddat, maddat birifqin kaffaha, fatalammasat, dahrağathu, ġarrathu.* Ces mots nous renvoient l'image d'une femme obstinée à défendre la liberté, fière courageuse, chantant les valeurs suprêmes et la gloire.

Al-Jawâhirî excelle ici dans l'élévation de ce symbole (la femme / la ville). Lorsqu'il habille la femme de toutes ses qualités supérieures, il n'en fait pas une femme dissolue et légère mais une femme qui n'aime que la lutte et qui ne considère les hommes que des combattants en action. En intensifiant ses mots, le poète souhaite créer à travers cette (femme/ville) une image idéale à imiter tout en insistant sur sa sagesse et sa constance. C'est ce que nous démontrent les deux vers suivants :

أريدوا بنا خيراً نعدكم بمثله	وكونوا لنا حزباً ، نكن لكم حزباً
وظئثوا بنا خيراً ففينا كوامن	من الخير إن تُبعث تردكم بنا عجباً

C'est ce qui a incité al-Jawâhirî à courtiser cette femme et à lui exprimer son admiration, son amour et sa gratitude. Ainsi s'accorde le fond avec la construction

pour créer le sens du combat. La symbolique de la femme dans ce texte est là pour approfondir la signification du lieu esthétiquement et positivement dans l'esprit de l'auditeur. D'autre part, sa présence dans le texte renforce le sens poétique car elle est source d'émerveillement et d'influence. Elle contribue, également, à l'élévation et à l'approfondissement de la poéticité du texte.

Dans la même optique, nous constatons que cette acception militante de la symbolique de (la femme / la ville) se répète dans le poème (Paris), un de ses plus beaux et plus longs poème. Il s'étend sur 195 vers. Mais nous relevons une relation entre ce texte et un autre portant le même titre écrit par l'homme de lettres, Louis Aragon. Les deux poètes parlent du concept de militantisme et de la révolution. Nous aborderons cette question après nos commentaires et analyses du poème d'al-Jawâhirî, même si ce qui nous intéresse en priorité ce sont les côtés esthétique et créatif.

En revenant au texte d'al-Jawâhirî, nous constaterons que le poète n'emprunte pas à la femme ce qui concrétise celle-ci comme beauté et élégance, mais fait appel au concept la symbolique de lutte, de persévérance, de courage et de combativité de cette femme face aux Allemands d'autant que ce poème fut composé quelques temps après la Deuxième Guerre Mondiale. Il dit en prélude :

تعاليتِ (باريسُ) .. أمُّ النضالِ
وأمُّ الجمالِ .. وأمُّ النغمِ
تذوبُ فوقَ الشفاهِ الألسمِ
وسالِ الفؤادُ ... على كلِّ فمِ

Al-Jawâhirî apprécie la valeur du mot et son influence sur l'auditeur. C'est pourquoi il a proposé en guise d'introduction une description de cette ville en la qualifiant de (mère). Il espère, ainsi, agir sur l'auditeur grâce à ce qu'englobe ce vocable comme force et grandeur. On dirait qu'il souhaitait montrer qu'il ne s'agit pas d'une femme commune mais d'une femme extraordinaire ayant atteint les sommets autant par sa lutte que par sa beauté. Le rythme est l'élégance de la parole et sa suavité. Cette

beauté et ce rythme coulaient sur les lèvres pour faire fondre les douleurs, une coulée du cœur sur la bouche. Il s'agit là d'un tableau musical génialement maîtrisé par al-Jawâhirî dans ces moindres détails.

Et comme nous l'avons précisé, il n'a pas esquissé ce poème de façon traditionnelle mais en usant de la puissance et de la verve dans la description de ses mots dans une introduction avant d'enchaîner les descriptions pendant 19 vers :

تعاليتِ (باريسُ) .. كم تلعبينُ
وكم تلهمينَ .. وتستلهمينَ
وكم تؤثريينَ .. وتستأثريينَ
تعاليتِ (باريسُ) .. كم تشتهينَ
تصيحُ من الجوع منك العيونُ
وتطوي على الحبِّ خمصُ البُطونِ
وتنسينَ ما كان أو ما يكون
بما أنتِ في لُجِّهِ من فتونِ
تعاليتِ (باريسُ) إن الجنونِ
جُنونَ العواطفِ ما تصنعينَ

Dans ce passage, Al-Jawâhirî fait appel à la description. Il s'agit d'une femme pleine de féminité et dont la vitalité et la mobilité impliquent son rayonnement et sa jeunesse : (*Tal'abîna, tulhimîna, tastalhimîna, tu'atîrîna, taštahîna...*). Ces mots incluent la vivacité et la mobilité et aussi le rayonnement, la beauté captivante d'une femme séduisante. Ceci est normal après la puissance utilisé en introduction afin de renforcer une vague sentimentale qui mènera à l'objectif escompté (le concept de lutte), le thème des passages antérieurs. Al-Jawâhirî nous met devant l'image de cette femme belle et comment elle était et qu'est-ce qu'elle est devenue et ce en insistant et en concentrant plusieurs images, situations historiques et personnalités politiques :

تعاليتِ (باريسُ) .. إن السنينَ

بما تعلمين .. وما تجهلين
وما تستلذين إذ تحلئمين
بوقع الشكاة .. ورجع الأنين
ونشر الزهور على الفاتحين
وتل العروش .. وضرب الوتين
وما سنّ (روسو) .. و (لامارتين)

أناخت طويلاً على عاتقيك
وألقت بريقاً على ناظريك
وهدهدت الموج من ناهديك
تعاليت (باريس) .. في وجنتيك
يلوحُ جميلاً .. دمُ الثائرين

Al-Jawâhirî insiste dans ce texte sur la répétition du mot (*ta'âlîti barîs* - 14fois). Cette répétition vise à créer une sorte d'insistance sur la grandeur et la sublimité. Paris représentait pour lui la ville où se résume le monde entier comme sa bienaimée qui concentre tous les normes de beauté. La redondance ne crée pas pour autant un déséquilibre dans la musicalité du texte ou une lourdeur sur l'ouïe de l'auditeur. Au contraire, elle apporte de l'émoi, de l'attrait et du sens. Chaque mot est différent de l'autre et englobe des effluves poétiques nouveaux qui participent à la corrélation du texte.

Il est aussi à constater, que ce texte est un dialogue tacite entre l'auteur et la femme pour démontrer qu'il existe une continuité des sentiments qui les relient. L'instant n'est pas terminé. Al-Jawâhirî innove dans l'intensification des scènes et des mots dans chaque passage. Toutefois, il ne cache pas son caractère émotionnel, sentimental, enthousiaste et révolutionnaire. C'est ce que démontrent les mots suivants : (*Al-Šukât, al-'Anîn, al-'Urûš, ħarb al-Watîn, 'anâḥat, 'âtiqayki, 'alqan...*). Ce récit poétique acquiert plus de volume avec les images polychromes qui éclairent le mouvement de la lutte. Il avait la possibilité de proposer cette (femme / ville) menant une vie heureuse comme n'importe quelle belle femme tout en profitant de

l'éclat de son visage et de son regard. Mais il a préféré la couvrir d'une auréole d'orgueil et de respect, une chose qui s'accroît lorsqu'il la présente non intéressée par les futilités. Elle est, donc, d'un haut rang et très séduisante et qu'elle mérite, par conséquence, que les prétendants lui fassent des offrandes voire des sacrifices pour gagner son cœur. Nous ne sommes pas devant l'image d'un seul martyr mais de plusieurs car la nature de la vie avec cette femme exige ce sang versé. Al-Jawâhirî ne trouve rien de plus sacré que le sang des révoltés (*tâ'rîn*) pour le présenter en offrande à cette femme désirée. Le mot (*tâ'irîn*) est riche en sens et en signification. C'est ainsi que les vocables de ce poème et ses images se présentent harmonieusement et étroitement liés aux niveaux stylistique et esthétique afin d'exprimer les sentiments du poète dans une langue sublime et une fragilité sentimentale rare.

En conclusion, nous pouvons affirmer que le poème d'al-Jawâhirî rentre dans une relation d'intertextualité tacite avec le poème de Louis Aragon (Paris). Il est communément connu que la France a subi durant la Seconde Guerre Mondiale une invasion et des agressions sauvages de la part des Allemands ce qui amena son occupation en 1940. Durant cette période d'occupation nazie, une foule de poètes résistants vit le jour dont : Paul Eluard (Poésie et vérité, 1942, Au rendez-vous allemand, 1944), René Char (Feuillet d'hypnose, 1946) et René Guy (Pleine poitrine, 1946). Mais le plus illustre des poètes de la résistance et le plus représentatif du symbolisme poétique français est sans conteste Louis Aragon. Son recueil (Les yeux d'Elsa, 1942) et (la Diane française, 1944) sont des témoignages irréfutables de l'impact de l'occupation sur la profondeur de sa production poétique. Ce que nous relevons dans ses recueils peut être considéré comme une sorte d'harangues destinées à mobiliser les foules, leur faire prendre conscience et les inviter à se soulever. Quelques-uns de ses textes sont devenus des chants qu'on entonnait dans les rassemblements. Paris était pour lui le cœur de l'événement ce qui engendra un de ses plus beaux poèmes. Arrêtons-nous à ce poème pour analyser comparativement le style de ce poème dans l'espoir de trouver des points de convergences ou de divergences avec le poème d'al-Jawâhirî.

Aragon nous surprend dans son introduction en s'adressant directement à l'auditeur dans un style optimiste comme s'il lui donnait une claque pour attiser sa mémoire. Cette façon directe d'écrire contribue à la mobilisation :

Où fait-il bon même au cœur de l'orage

Où fait-il clair même au cœur de la nuit

L'air est alcool et le malheur courage

Les mots de cette introduction témoignent d'une grande sagesse et d'une connaissance profonde des secrets de la vie. L'objectif d'Aragon est d'aiguillonner les sentiments du lecteur et l'inciter à la résistance et à la rébellion. Il ambitionne, également, de faire de l'auditeur un élément actif. On souligne ici trois mots importants : bonté, colère et courage qui donnent une dimension significative durant laquelle la certitude prend le dessus sur le doute. La certitude dans la victoire comme en témoigne le passage suivant résumé dans deux vers :

Carreaux cassés l'espoir encore y luit

Et les chansons montent des murs détruits

Le poète suscite l'espoir à nouveaux dans ces deux vers. C'est pour lui une certitude qu'il partage avec les lecteurs afin qu'ils se mobilisent. Les termes (cassés) s'opposent à (luit) et (montent) grâce, notamment, à l'espoir. La cassure ou la perte de la bataille n'impliquent pas la défaite car l'espoir est toujours luisant. La cassure signifie la fragmentation. Aussi, le terme renaissance implique naître une nouvelle fois et tant qu'il y a de l'espoir, il y aura certainement naissance de nouveaux hommes libres :

Jamais éteint renaissant de la braise

Perpétuel brûlot de la patrie

La répétition de l'objectif dans la première strophe et le début de la seconde tend à dire que le peuple français est un peuple étincelant. Nous sommes en présence d'un

brasier qui éclaira la noirceur des alentours. Cette affirmation renvoie aux Français et leurs âmes en quête d'un nouveau jour. Aragon utilise ici un symbole puisé dans la nature pour concrétiser la société française attachée à la vie. Elle la compare à de fleurs éblouissantes. Ces êtres sont la vie, sont (le sang de Paris). Le sang n'implique pas une image triste comme l'imposent de nombreux textes poétiques. Il symbolise la continuité et la persistance. La continuité de la vie de cette ensorceleuse, Paris :

Rien n'a l'éclat de Paris dans la poudre

Rien n'est si pur que son front d'insurgé

Rien n'est ni fort ni le feu ni la foudre

Que mon Paris défiant les dangers

Rien n'est si beau que ce Paris que j'ai

Nous constatons dans cette strophe que le son engendré par la répétition du mot (Rien) signifie qu'il existe un écoulement musical émouvant. La progression graduelle utilisée par Aragon avec le mot (Rien) démontre qu'aucun lieu ne peut égaler Paris. Aussi, propose-t-il dans chaque vers une image exprimant sa vision ce qui l'incite à recourir au symbole de la femme pour décrire la beauté et les charmes de cette ville (son front/beau). En outre, le son engendré par la répétition du terme (Rien) marque le vacarme, le retentissement, la violence et la force. Le mot (la poudre) nous dévoile l'état de l'auditeur comme si nous étions au cœur d'une bataille où la poussière masque le ciel, les avions crachent des flammes qui touchent les moindres recoins.

Mais cette ville ensorceleuse qui est Paris reste debout, forte et puissante. Il insuffle dans les esprits des lecteurs la résolution et le courage pour défendre cette ville et la libérer.

Dans le dernier passage du poème, Aragon répète le mot (Rien) trois fois comme dans le passage précédent ce qui influence positivement la structure de son discours

poétique.

La brève analyse proposée au sujet du poème d'Aragon nous permet de faire le parallèle entre ce poème sur Paris et l'autre portant le même titre chez al-Jawâhirî :

1 – Les deux poèmes sont chargés d'une profonde vague émotionnelle exprimant le sens de la révolution, la lutte et la résistance contre l'occupant. Toutefois, il existe une différence de style.

2 – Al-Jawâhirî fait appel à la symbolique de la femme pour concrétiser l'état et la nature de cette ville. La femme est omniprésente dans toutes les strophes du poème dont le nombre s'élève à 19. Chez Aragon, la présence de la symbolique de la femme se concentre dans la première strophe. Cette différence s'explique par le fait qu'al-Jawâhirî veut montrer cette ville par le biais de la conception esthétique de la symbolique de la femme et sa féminité, beauté, vitalité et force alors que son homologue, Aragon, ne puise dans le corps de la femme que ce qui consolide sa conception de la lutte rendant ainsi la femme une partie de la ville.

3- Le poème d'al-Jawâhirî est le fruit d'une réflexion longue dans une période de calme (psychologique). C'est ce qui l'a poussé à enchaîner un ensemble d'images poétique dans un poème de plus de 190 vers. Son objectif est de montrer le côté esthétique en fusionnant le corps de la femme avec celui de la ville. A contrario, Aragon fait appel à un style concis – concentrer les vues et résumer les expressions- ce qui rend son poème chargé de sentiments et de force. Son texte décrit, en effet, une étape révolutionnaire de lutte et de combat d'où le choix de proposer un rythme rapide en adéquation avec l'événement. On dirait que nous sommes en présence d'un poète composant ses vers en pleine bataille.

4- La répétition dans les deux poèmes s'allie à une grande charge émotionnelle et reflète une conception significative différente et des images variées. L'objectif essentiel est d'insister sur l'ouïe de l'auditeur. Al-Jawâhirî souhaite transmettre l'idée de sublimation et de grandeur et son vis-à-vis sa conception de la résistance.

Ce qui précède nous permet d'affirmer que le poème d'al-Jawâhirî est lié par une

intertextualité tacite avec le poème d'Aragon même si les deux textes se rejoignent dans une seule vision. Le poème d'al-Jawâhiri peut être considéré comme une seconde lecture du poème d'Aragon, ce qui n'empêche pas al-Jawâhirî de faire étalage de sa créativité et de sa capacité d'amener des images nouvelles. Le même poème démontre le degré d'influence de cette ville (Paris) sur la sensibilité du poète à tel point qu'il en a fait un symbole poétique dans ses textes.

En conclusion, nous constatons que la symbolique de la femme chez al-Jawâhirî a ses particularités. La femme n'a pas de limites particulières. Elle est la mère, la bien-aimée, la ville. Elle est toujours présente dans ses textes même quand on ne la voit pas à première vue. Elle est la sérénité et la crainte, la confusion, la peur et l'imaginaire. Elle est la vie et le refuge sécurisé. Il a résumé dans son corps tous les éléments de la nature : les jardins, les rivières, les villes. Le lecteur de ces œuvres constaterait des manifestations des symboles de la femme dans ses divers états : calme, en colère, féminine, modeste, orgueilleuse etc.. Il retrouverait le désir, le plaisir, la minauderie ou encore la pureté et la sacralité.

Cet être, avec son corps féminin, est l'axe de son interaction poétique. Ses poèmes témoignent d'un génie créatif et de grandes compétences dans la formulation de cette interaction ce qui s'est traduit par un style captivant exprimant des sentiments et des sensations sincères.

Le chercheur que je suis a pris un réel plaisir à faire ce voyage avec al-Jawâhirî et laisse le dernier mot à Abd al-Wahhâb al-Bayâtî qui écrit à son propos : « *Al-Jawâhirî ne mourra jamais. Il vivra à jamais dans les cœurs des Arabes... Sa poésie est une des pages les plus importantes du recueil poétique des Arabes. Il fut la conscience vivante de tous les hommes libres en tout lieu...* ».

CONCLUSION

Nous avons brièvement exposé dans l'introduction l'objectif de notre recherche et la méthode adoptée pour la rédaction et la présentation de notre propos.

Dans l'avant-propos, nous avons dressé la biographie d'al-Jawâhirî, sa généalogie, ses œuvres et son environnement pour en faire le point de départ sur lequel nous avons bâti notre recherche.

L'importance principale du poète réside dans ses œuvres. La valeur du travail d'al-Jawâhirî ne peut être estimée avec justesse sans la prise en considération de son parcours de vie et la réalité sociale dans laquelle il avait vécu. La première

particularité ayant attiré notre attention alors que nous étudions la biographie du poète concerne les tumultes profonds qui ont jalonné sa vie et c'est ce qui a, naturellement, influé sur sa psychologie. Ceci nous incite à affirmer que les plus beaux poèmes restent ceux qui se rapportent à des périodes troubles de son existence. Nous pouvons en citer (*al-Waṭbah*, *Aḥi Ja'far* et les poèmes d'exil). Tous ces textes regorgent de nostalgie et de désir de voir le pays natal.

L'étude de la musicalité de la poésie d'al-Jawāhirî nous a permis de relever l'utilisation des cinq cercles métriques même s'il n'avait pas utilisé tous les mètres prosodiques. Il utilisa les mètres du même cercle comme il est le cas pour le cercle d'*al-Muštābih* dont il emprunta les mètres *al-Hazaj*, *al-Rajaz* et *al-rRamal*. Il fit la même chose avec le cercle *al-mujtalib* d'où il puisa les mètres *al-Sarî'* et *al-Ḥafif* tout en négligeant *al-Munsariḥ*, *al-Muḍārî'*, *al-Muqtaḍab*. Le même constat concerne le cercle d'*al-Muttafiq* d'où il n'utilisa que le mètre *al-Mutaqârab* et omit *al-Mutadârak*.

Le chercheur que je suis a tenu à présenter de nombreuses études structurelles et des tableaux pour recenser les phénomènes musicaux dans la poésie d'al-Jawāhirî. L'analyse a montré l'importance de cette démarche.

L'étude de la rime nous a permis de constater le penchant du poète pour la répétition de la même rime durant une période définie. Ceci nous amène à affirmer que le choix des rimes est en relation étroite avec l'émotivité du poète et constitue une réponse poétique aux événements. Nous avons illustré tout cela sous forme de tableaux et graphiques.

La recherche a confirmé l'utilisation massive d'un type de lettre fondamentale de la rime (*al-Rawy*) aux dépens d'autres. Nous avons, donc, étudié des thèmes à partir de cette lettre sans pour autant limiter le travail à cette question. En effet, nous avons étudié la diversité des poèmes et la variation de la lettre fondamentale en fonction du nombre des vers. Les graphiques et tableaux ont montré les lettres qui

ont aidé le poète à composer des poèmes de plus de cents vers.

Al-Jawâhirî a tenu à renouveler ses rythmes musicaux dans ses poèmes en allant même jusqu'à mélanger les mètres prosodiques. Il poussa la question jusqu'à créer un dialogue entre deux les pieds du vers poétique, d'en ajouter d'autres. Ceci s'illustre par exemple, par son poème *bâ'î'atu al-Samak* (la poissonnière), où se déroule un dialogue entre cette dernière et un client. Le résultat a fait que son écriture poétique se singularise artistiquement.

Les marques de la rime les plus utilisées par al-Jawâhirî sont: *al-Faṭḥah*, *al-Ḍammah* et *al-kasrah*.

Le poète a pu faire de la redondance un élément esthétique important qui contribue, en outre, à l'unité et à la cohésion du texte. Il en a fait, également, un fondement confirmant le sujet essentiel du texte.

Al-Jawâhirî a usé de la redondance dans ces textes poétiques afin d'ancrer le sens et le renforcer dans l'esprit du lecteur. Cette répétition concerne un ou plusieurs sons.

Le poète a pu faire de la redondance un élément esthétique important qui contribue, en outre, à l'unité et à la cohésion du texte. Il en a fait, également, un fondement confirmant le sujet essentiel du texte.

Dans le domaine de la langue poétique, l'auteur a pu se forger un discours personnel et constituer un dictionnaire poétique éminemment distinct. Il choisissait ses mots avec une minutie rare ce qui leur octroie une forte puissance sentimentale qui décrit avec évidence les réactions dues aux frustrations, aux refus, à la colère de même qu'un hymne à la vie et à l'aspiration à une vie meilleure. Al-Jawâhirî excelle en faisant de la langue une entité vivante pouvant coexister avec la violence des événements et la beauté parfaite de l'art dans un couplage efficient et généreusement fécond.

Nous avons constaté que la formation poétique d'al-Jawâhirî compte trois étapes importantes :

La première, celle de la genèse poétique, se distingue par le recours à une matière linguistique héritée qui constitua pour lui un dictionnaire poétique pour composer ses premiers textes.

La seconde étape est celle du développement du poète. Il y créa son propre référentiel poétique et des vocables modernes puisés dans la vie socio-politique, ou tout simplement dans son environnement. Le poète y montra son génie poétique créateur et y développa son style si particulier rappelant le classicisme moderne. Il y déploya des *rawys* et des rimes singulières.

La troisième et dernière étape est celle de la maturité et de la créativité poétiques. Elle se caractérise par l'abondance des poèmes longs, par ses images fines et par son goût très raffiné. Ses textes sont devenus, à cette période, des tableaux polychromes, saturés d'ombre et de lumière. Nous constatons dans cette période un dépassement des rythmes d'*Al-Halil*. Il diversifia et mélangea, alors, les mètres prosodiques et n'hésita pas de faire des va-et-vient entre les rimes et rythmes dans le même poème. La succession de ces étapes fait qu'al-Jawâhirî est devenu un poète si particulier à tel point qu'on parle de l'ère d'al-Jawâhirî et que les débuts de quelques-uns de ses poèmes sont devenus des maximes et des slogans.

Ce poète a pu faire de la langue un classicisme moderne grâce à sa maîtrise profonde de son dictionnaire dont il a choisi les mots avec soin.

Nous avons constaté qu'al-Jawâhirî ne se contente pas des sens traditionnels certifiés par les dictionnaires, il les a réinventés en introduisant des significations et des styles modernes. Il mélangea les images pour en créer une troisième plurielle conscient qu'il était du fait que ce jeu créatif engendre une diversité linguistique plus à même d'aiguillonner l'esprit de l'auditeur et le rapproche de l'évènement.

La diversité dans la poésie d'al-Jawâhirî se concrétise, également, dans l'utilisation des divers pronoms personnels ce qui donna naissance à des poèmes du locuteur (je), des poèmes de l'auditeur (tu) et des poèmes de la troisième personne (il ou elle).

Des vers sapientiaux firent leur apparition dans des poèmes d'al-Jawâhirî, ce qui témoigne d'une grande expérience de la vie. Ces vers se distinguent par leur style basé sur l'insistance et l'affirmation.

Il utilisa l'impératif et en fit un élément omniprésent autour duquel gravitent les sens essentiels de quelques poèmes. L'objectif de cette répétition est de bien incruster l'objectif dans l'esprit du lecteur.

Al-Jawâhirî a pu mettre en évidence ses expressions et leur attribuer un rôle significatif dans son œuvre. En effet, les mots ont une relation sémantique entre les unités qui les relient. Ces expressions renvoient à des aspects principaux de sa poésie, à savoir la colère, la sympathie, la conscience vive, l'esprit de révolte, etc.

Nous avons adopté la théorie critique dans notre approche relative à une autre problématique, celle du mot et du sens. Nous nous sommes attelé à respecter un ordonnancement et une méthodologie dans l'exposition de plusieurs avis critiques en fonction de leur chronologie. Le mot et le sens ont une relation directe dans la poésie d'al-Jawâhirî. Il a pu, grâce à l'éloquence des vocables, exprimer et insister sur des sens. Ainsi, nous constatons chez lui : le détail du sens, l'opposition du sens, l'affirmation du sens et le développement du sens.

Il existe une relation étroite entre la complexité du style d'al-Jawâhirî et l'accroissement du pourcentage de diversité des mots dans sa poésie. Ceci résulte de l'utilisation de mots étranges et beaux et de termes modernes.

Des mots dialectaux non communément utilisés tels *tartarâ* et *nâmî* ont une valeur importante dans quelques textes politiques et ce dans un but humoristique.

La structure poétique chez al-Jawâhirî s'appuie sur l'unité organique du poème, sur l'imaginaire et sur le sentiment en raison de leurs effets sur la création artistique et sa cohésion.

Dans le domaine de l'image poétique, nous avons remarqué que celle-ci a souffert d'une inconstance dans la définition. Nous avons, alors, souligné ses inconstances et

les études dont elle a fait l'objet, ce qui stimula son développement et sa maturité.

Nous avons insisté sur les thèmes des images artistiques et leur matière chez al-Jawâhirî. Nous avons relevé qu'elles concernent des domaines variés dont principalement la vie humaine car l'homme est un des sujets axiaux chez le poète, de même que la vie quotidienne et ce qu'elle implique comme amour, haine, guerre, paix et autres relations complexes. Quant à la nature, elle occupe une place prépondérante dans son œuvre. Il n'a pas parlé de la nature dans un but descriptif, mais pour créer quelque chose de plus sublime que l'existant. Cette action témoigne de l'état sentimental du poète et son impact sur sa plume. Pour ce qui est du monde animal, les images qu'il nous offre sont denses et accompagnent souvent ses poèmes politiques. Chaque animal fut utilisé différemment car il en fit le symbole d'un objectif bien précis.

Dans notre étude relative à la structure partielle de l'image chez al-Jawâhirî, nous avons relevé une grande diversité. Elle se présente chargée d'images rationnelles ou perceptibles et de ses ramifications. Ceci témoigne de la maîtrise des divers aspects de l'image par l'auteur.

Al-Jawâhirî a innové dans l'utilisation de l'image. Il a fait en sorte que chaque scène corresponde à l'objectif escompté. Nous avons remarqué, aussi, que les mots sont denses et expressifs dans ces images, ce qui reflète des états psychologiques chez le poète.

En ce qui concerne la symbolique dans la poésie d'al-Jawâhirî, nous avons constaté l'existence d'une grande similitude entre les études arabes et les études occidentales même si, ici et là, on peut relever quelques divergences.

Les manifestations de la symbolique se sont multipliées dans la poésie d'al-Jawâhirî. La femme reste, cependant, le symbole par excellence dans son œuvre. Elle renvoie à trois axes : la mère/la bien-aimée/la ville.

Ces manifestations symboliques reflètent les représentations psychologiques du poète et les sentiments qu'il portait à la femme. Les symboles se multiplient en

fonction de la multiplication des angles de vue du poète et la diversité de son style artistique. Il les utilisa sans fard ou en leur attribuant des significations symboliques comme c'est le cas pour la nature. Il leur accorda, aussi, des dimensions mythiques et religieuses.

La symbolique de la mère chez al-Jawâhirî constitue un fondement essentiel pour exprimer ses impressions au locuteur. C'est ce que confirment des mots empreints, quelques-fois, de sacralité car la mère est, à ses yeux, le symbole de la fidélité, du sacrifice et de la fertilité.

La symbolique de la femme bien-aimée amène une utilisation nouvelle dans la structure du poème érotique chez al-Jawâhirî. C'est ce que nous avons constaté en lisant la description de son corps d'une façon innovante.

Al-Jawâhirî fit appel au symbole mythique car il était convaincu que ce style permettait la transmission des sensations au lecteur et qu'il était capable d'aiguiser son attention et stimuler ses sensations. C'est ce que nous pouvons dire à propos de plusieurs poèmes comme Aphrodite qui témoigne, de surcroît, de sa parfaite connaissance de la mythologie qu'elle soit babylonienne, romaine ou phénicienne.

Le phénomène de l'intertextualité nous a permis de découvrir qu'il existe des passages silencieux dans son texte et ce par la création de « spacetime » qui permettait à ces écrits de passer à d'autres textes relatifs à d'autres lieux et d'autres sujets. Ceci a permis, en outre, au poète d'utiliser des symboles historiques, des faits et des personnages divers.

Le poète a puisé dans la symbolique de la ville, ce qui concrétise le corps de la femme et inversement. Sa relation avec Bagdad, Damas, Beyrouth, Tunis, Paris et d'autres capitales n'est pas celle d'un poète avec un lieu mais celle d'un amour harmonieux. Ceci se confirme dans les allégories féminines qu'il accola au corps de la ville pour signifier l'amour, la fleur de la jeunesse, le sacrifice, la fidélité, la persistance dans la défense de la bien-aimée. C'est une image qui correspond parfaitement à celle d'une femme chérie. Cependant, il ne laisse pas l'imaginaire du

lecteur sans rênes puisqu'il ne tardait pas à lui rappeler que la bien-aimée est la ville.

Le concept de lutte et résistance de la femme est fréquent dans les textes d'al-Jawâhirî. Il permet de montrer son endurance et sa persévérance dans le combat. Sa présence dans le texte renforce, par conséquent, la signification du lieu chez le lecteur tout en développant chez lui le sens du combat. Le poème sur Paris est bien représentatif à ce propos.

BIBLIOGRAPHIE

Sources occidentales

ALEX Preminger, *The new Encyclopedia of poetry and poetics*, Princeton, Univ Press, 1993.

ARAGON Louis, *Œuvres poétiques complètes*, Préface de Jean Ristait, Gallimard, Paris, 1^{ère} édition, 2007.

BACHRLARD Gaston, *La poétique de l'espace*, P.U.F. Paris, 11^{ème} édition, 2012.

BAKHTINE Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Traduction de KOLITCHEFF Isabelle, Edition du Seuil, Paris, 1970.

BALPE J. P., *Lire la poésie*, Armand Colin, Bourlier, Paris, 1980.

BATESON Frederick Wils, *English poetry and the English language: An experiment in literary history*, Oxford, Clarendon press, 1934.

BODKIN Maud, *Studies of type images in poetry, Religion and philosophy*, London, New York, Oxford University press, 1951.

BOULTON S.M., *The anatomy of poetry*, Routledge and Kegan, Paul LTD, London, 1968.

BOWARA C.M., *The background of modern poetry*, An inaugural lecture delivered on 10 May 1946, Oxford, Clarendon press, 1946.

- *The Heritage of symbolism*, Londres, Macmillan, 1943.

- BROWN G. And YULE G., *Discourse analysis*, Cambridge, 1983.
- CAZAMIAN Louis François, *Essais en deux langues*, H. Didier, Paris, 1938.
- DACO Pierre, *Comprendre les femmes et leurs psychologie profonde*, Marabout, paris, 1998.
- DAVIES P.C.W., *Space and time in the modern universe*, Cambridge university press, London, 1977.
- DREU Elizabeth & ELIOT T.S., *The design of his poetry*, New-York, C. Scribner's sons, 1949.
- DUCROS David, *Lecture et analyses de poème*, Armand Colin, Paris, 1996.
- FIRTH, J.R., *Papers in linguistics*, (1934-1951), Oxford University Presse, London, 1969.
- FOAKES, R.A., *The romantic assertion : A study in the language of nineteenth century poetry*, London, Methuen and Co., 1958 .
- FRIEDMAN Norman, *Imagination Princeton, Encyclopedia of poetry and poetics*, Edited by Alex preminger, Princeton, Univ Press, New-York, 1969.
- GALMICHE Michel, *Sémantique générative*, Larousse Paris, 1975 .
- GEORGE Whalley, *Poetic process*, London, Routledge and Kegan paul, 1953 .
- GROUP M., *La rhétorique de la poésie*, P.U.F., Paris, 1977.
- HULME, T.E., *Speculations, Essay on humanism and the philosophy of art*, London, Routledge and Kegan paul, 1960 .
- HYMAN Stanley Edgar, *The armed vision, A study in the methods of modern literary criticism*, Vintage books a division of random house, New york, 1955.
- HASSAN Kadhim JIHAD, *La part de l'étranger, La traduction de la poésie dans la culture*, Sindbad, Paris, 2007.
- KARAM Antoine Ġaṭṭas, *Introduction à l'étude de la poésie arabe moderne*, publication université Américaine, Beyrouth, 1967.
- KARAM Antoine Ġaṭṭas, *Le symbolisme dans la poésie arabe moderne*, Dâr al-Kaššâf, Beyrouth, 1949.
- KERBRAT- Orecchioni Catherine, *La connotation*, P.U.L., 1977.

- *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.
- KRISTEVA J., *Le texte du roman*, De Gruyter, La Haye, Paris, 1976.
- *Recherches pour une sémanalyse*, Éd. Du Seuil, Paris, 1969.
- LAKOFF Georges & JOHNSON Mark, *metaphors we live by*, University of Chicago Press, 2003 .
- LEECH, G.N., *A Linguistic guide to English poetry*, Longman, London and New York, 1980.
- LOUÏS Pierre, *Aphrodite, mœurs antiques*, Gallimard, Paris, 1992.
- LYONS J., *Sémantique linguistique*, Larousse, Paris, 1980.
- MOLINO J., & TAMINE J., *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, P.U.F., Paris, 1982.
- NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Traduction de Also sprach Zarathustra, Ed, Kimé, paris , 2012 .
- ORR John, *Essais d'étymologie et philologie françaises*, Paris, Klincksieck, 1963.
- PAOLI Bruno, *De la théorie à l'usage: essai de reconstitution du système de la métrique arabe ancienne*, presses de l'Ifpo, Damas, 2008.
- PEYRE Henir, *Symbolism*, reprinted from Horation Smith, Ed., Columbia Dictionary of Modern European Literature, New York, Columbia University Press, 1947.
- RASTIER François, *Systématique des isotopies*, In *Essais de sémiotique*, Larousse, Paris, 1972.
- RIFFATERRE M., *Sémiotique de la poésie*, Seuil, Paris, 1983 .
- RIGOLOT François, *Poétique et onomastique, L'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, 1977.
- RUSS Jacqueline, *Philosophie thèmes et textes*, Armand colin, Paris, 2000.
- SANAGUSTIN Floréal, *L'orient au cœur*, En l'honneur d'André Miquel, Paris, Maisonneuve& Larose, 2001.
- *La docte sympathie*, Conte des 1001 nuits, Version de tombouctou, Trad, Les manuscrits sauvés des sables, Paris, Geuthner, 2015.

- *Paroles, Signes, Mythes*, mélanges offerts à Jamel Eddine Bencheikh, Institut français d'études arabes de Damas. 2001.

SCHOLZ Robert, *Semiotics*, Indiana University Press, USA, 1995.

SPERBER Dan, *Le symbolisme en général*, Paris, 1974.

TODOROV T., *Les genres du discours*, Seuil, Paris, 1978.

- *Symbolisme et interprétation*, Seuil, Paris, 1978.

VANOY Françoise, *Expression-Communication*, Armand Colin, Paris, 1973.

VIGNER Gérard, *Livre du texte au sens clé*, International, Paris, 1979.

WILSON Edmund & CASTLE Axels, *A study in the imaginative literature of 1870-1930*, London, Charles Seribner's sons, New York, 1942.

YEATS W.B., *Ideas of Good and Evil*, London, A .H. Bullen, 1914.

ZIMA Pierre V., *Pour une sociologie du texte littéraire*, U.G., Édition Coli 10-18, Paris, 1978.

Sources arabes

'ABBÂS Faḍl Ḥasasn, *Al-Balâġa funûnuhâ wa afnânuhâ*, Dâr al-Furqân, Amma, 5^{ème} édition, 1998.

'ABBÂS Iḥsân, *Fann al-Ši'r*, Dâr Beyrouth pour l'édition et la publication, Beyrouth, 2^{ème} édition, 1959.

'ABBÂS Iḥsân, *Ittiġâhât al-Ši'r al-'Arabî al-Mu'âšir*, 'Alim al-Ma'rifa, Al-Maġlis al-Waṭanî lil-Ṭaqâfa wa al-Funûn wa al-'Adâb, Koweït, 1978.

'ABD AL-RAḤMÂN Naşrat, *Al- Şûra al-Fanniya fî al-Ši'r al-Ġâhilî fî daw' al-Naqd al-Hadîṭ*, Maktabat al-'Aqşâ, 'Amman, 1976.

'ALWÂN 'Alî 'Abbâs, *Taṭawwur al-Ši'r al-'Arabî al-Hadîṭ fî al-'Irâq, Ittiġâhât al-Ru'yâ wa ġamâliyât al-Nasîġ*, Ministère de la communication, Bagdad, 1975.

'AQQÂQ Ġâda, *Dilâlat al-Madinah fî al-Ḥitâb al-Ši'rî al-Mu'âšir*, Ittihâd al-'udaba' wa al-Kuttâb al-'Arab, Damas, 2001.

'AŞFÛR Ġâbir, *Al-Şûra al-Fanniyya fî al-Turât al-Naqdî wa al-Balâġî 'inda al-'Arab*, Al-

- Markaz al-Ṭaqâfi al-Arabi, Beyrouth, 3^{ème} édition, 1992.
- 'AYYÂD Šukrî Muḥammad, Annotation Le livre d'*Aristû Ṭalis fî al-Ši'r*, Dâr al-Kitâb al-'Arabî pour l'édition et la publication, Le Caire, 1967 .
- 'ANÎS Ibrâhîm, *Mûsîqâ al-Ši'r*, Librairie anglo-Égyptienne, Le Caire, 5^{ème} édition, 1981.
- ABÛ 'IŠBA' Šalih, *Al-Ḥaraka al-Ši'riyya fî filsâṭin al-Muḥtallah mundu 'âm 1948 ḥattâ 'âm 1975, Dirâsa naqdiyya*, al-Mu'assassa al-'Arabiyya lil-Dirâsât wa al-Našr, Beyrouth, 1^{ère} édition, 1979.
- ABÛ MÛSA Muḥammad Muḥammad, *Dilâlât al-Tarkîb, Dirâsa balâġiyya*, Librarire Wahba, Le Caire, 2^{ème} édition, 1987.
- ABÛ ZAYD 'Ali, *Šu'arâ' taġlub fî al-Ġâhiliyya*, le conseil national de la culture, des arts et des lettres, Koweït, 1^{ère} édition, al-Silsila al-Turâṭiyya, n ° 19, Année 2000 .
- ADONIS, *Al-Makân wa 'alâqatuhu bi al-Ibdâ' (al-Ṭâbit wa al-Mutaḥawwil)*, Dâr al-Sâqî, Londres . 7^{ème} édition , 1994 .
- AL- ĠÂḤIẒ Abû 'Uthmân 'Amr bn Baḥr, *Rasâ'il al-ĠâḥiẒ*, annotation HÂRÛN 'Abd al-Salâm Muḥammad, dâr al-Ġîl, Beyrouth, 1990 .
- AL- ĠÂḤIẒ Abû 'Uthmân 'Amr bn Baḥr, *Al-Ḥayawân*, annotatin et commentaire HÂRÛN 'Abd al-Salâm Muḥammad, Al-Bâb al-Ḥalabî, 2^{ème} édition, 1357de l'hégire.
- AL- ĠUNDÎ Darwiš, *Al-Ramziyya fî al-'Adab al-'Arabî*, Dâr nahḍat mišr lil- Ṭibâ'a, 1957.
- AL- ŠÂ'IG 'Abd al-Ilâh, *Dilâlât al-Makân fi qašîdat al-Naṭr*, Dâr al-'Ahlî, Damas, 1990.
- AL- ŠÂBBÎ Abû al-Qâsim, *Al-Ḥayâl al-Ši'ri 'inda al-'Arab*, al-Dâr al-Tunusiyya, Tunis, 3^{ème} édition, 1985.
- AL- SAYRAFÎ Abû Sa'îd, *Ḍarûrat al-Ši'r*, Annotation Dr. AL-TAWWÂB Ramaḍân 'Abd, Dâr al-Nahḍa al-'Arabiyya, Beyrouth, 1^{ère} édition, 1985.
- AL- ṬÂHIR 'Alî ġawâd & ŠAMMÛD Ḥammadî, *Al-Ši'r wa mutaġayyirât al-Marḥalah / al-Ši'r wa al-Turât*, Imprimerie dâr al-Šu'ûn al-Ṭâqâfiyya, Bagdad, 1986 .
- AL-'ABD Muḥammad, *'Ibdâ' al-Dilâla fî al-Ši'r al-Ġâhilî*, *Madḥal luġawî uslûbî*, Librairie al-'Âdâb, Le Caire, 2^{ème} édition, 2007.
- AL-'ABD Muḥammad, *'Ibdâ' al-Dilâlah fî al-Ši'r al-Ġâhilî (madḥal luġawî 'uslûbî)* , Mktabat al-'Adab, Le Caire, 2^{ème} édition, 2007.
- AL-'ALAOUI Hâdî, *Muḥammad Maḥdî al- Jawâhirî, Dirâsât naqdiyya fi riḥlati al-Fikr*

wa al-Taḥawwul, maṭba‘at al-N ‘mân, Bagdad, 1969.

AL-‘ALAOUI Ḥassan, *Al- Jawâhirî ru‘ya ġayr siyâsiyya*, librairie al-Abḥât, Liban, 1996.

AL-‘ALAOUI Ḥassan, *Al- Jawâhirî, Diwân al-‘Aşşr*, Ministère de la Culture, Damas 1986.

AL-‘ALAOUI Ibn Ṭabaṭiba, *‘Yar al-Şi‘r*, Taḥqîq wa ta ‘lîq: Dr. AL-ḤÂĞIRÎ Ṭaha et Dr, SALLÂM Muḥammad Zaġlûl, le Caire, 1965.

AL-‘AQÎQÎ Naġib, *Fi al-Adab al-Muqârin*, Dâr al-Ma ‘ârif, Egypte, 1948 .

AL-‘ASKARÎ Abû Hilâl, (mort en 395de l’hégire): *Kitâb al-Şinâ‘atayn, al-kitâba wa al-Şi ‘r*, annotation AL-BAĠŴÎ Ali Muḥammad et IBRÂHIM Muḥammad Abû al-Faql, Dâr lḥyâ’ al-Kutub al-‘Arabiyya, Egypte, 1^{ère} édition, 1952 .

AL-‘AŞMÂWÎ Muḥammad Zakî, *Dirâsât fî al-Naqd al-‘Adabî al-Mu‘âsir (falsafat al-Ġamâl)*, Dâr al-Nahḍa al- ‘Arabiyya lil-Ṭibâ‘a wa al-Naşr, Beyrouth, 1986.

AL-‘UWÂDÎ ‘Adnân Ḥusayn, *Al-Şi‘r al-Şûfi*, dâr al-Şu‘ûn al-Ṭaqâfiyya al-‘Amma, Bagdad, 1986.

AL-‘ASADÎ Karîm Marza, *Lil ‘abqariyyati asrârûhâ (taşakkuluhâ, Ḥaşâ‘işuha)*, étude critique et comparative, Dâr faġr al- ‘Urûba pour l’édition et la publication, Damas, 1^{ère} édition, 1996.

AL-BAQAYLÎ Fârûq, *Al- Jawâhirî, Dikrayât ayyâmî*, Beyrouth, 1972.

AL-BAYYÂTÎ ‘Abd Al-Wahhâb, *Diwân*, al-A‘mâl al-Kamila, al-Mu‘assasa al-‘Arabiyya lil-Naşr, Beyrouth, 1995.

AL-BUSTÂNÎ Buṭrus, *Muḥîṭ al-Muḥîṭ*, Maktabat lubnân, Beyrouth, 1977 .

AL-BUSTÂNÎ Şayḥ ‘Abd Allah, *Al-Wâfi*, Maktabat lubnân, Beyrouth, nouvelle édition, 1990.

AL-DUĠAYLÎ ‘Abd al-Karîm, *Al- Jawâhirî şâ‘ir al-‘Arabiyya*, Imprimerie al-‘Adâb, Baghdad, 1972.

AL-ĠAYYÛSÎ Salmâ al-Ḥadrâ’, *Al-Ittiġâhât wa al-Ḥarakât fî al-Şi‘r al-‘Arabî al-Ḥadîṭ*, Centre des Etudes de l’Union Arabe, Beyrouth, 1^{ère} édition, mai, 2001.

AL-HÂŞIMÎ ‘Alaoui, *Al-Sukûn al-Mutaḥarrik, Dirâsa fî al-Binya wa- al-‘Uslûb taġribat al- Şi‘r al-Mu‘âsir fî al-Baḥrayn namûdaġan*, tome 1, *Binyat al-‘Îqâ’*, 1^{ère} édition, Publication l’Union des Auteurs et Hommes de Lettres Emiratis, Dubaï,

1992.

AL-HÂŠİMÎ 'Alaoui, *Zâhirat al-Ta'âluq 'a-Naşšî (fî al-Šî'r al-Sa'ûdî al-Ĥadîĥ)*, Kutub al-Riyyad, Fondation al-Yamama al-S 'ûdiyya, Riyad, 1998 .

AL-ĤÂYL Ĥusayn, *Al-Ĥayâl 'adât al-ibdâ'*, Librairie al-'Ârif , Pour la publication et la diffusion, Rabat, 1^{ère} édition, 1988 .

AL-ĤAYYÂĤ Ğalâl, *Al-Šî'r al-'Irâqî al-Ĥadîĥ marâhiluhu wa taṭawwuruhu*, Dâr al-Râ'id al-'Arabî, Beyrouth, 2^{ème} édition, 1987.

AL-IŠFAĤÂNÎ 'Abî al-Faraĝ, *Al-'Aĝânî*, Dâr al-Fikr, Beyrouth, 1986.

AL-JAWÂHIRÎ Muĥammad Maĥdî, *Dîwân*, Dâr Bîsân pour la publication, La diffusion et l'information, Beyrouth, 2000.

AL-JAWÂHIRÎ Muĥammad Maĥdî, *Ġikrayâtî*, Dâr al-Râfidayn, Damas, 1988.

AL-JAWÂHIRÎ Ĥayâl Muĥammad Maĥdî, *Al-Jawâhirî et samfûniyyat al-Raĥîl*, Damas, 1999 .

AL-KÂZIMÎ 'Abd al-Muĥsin, *Diwân*, Annotation et publication Ġikmat al-ĠÂDI, Imprimerie Ibn Zaydûn, Damas.

AL-MALÂ'IKÂ Nâzik, *Diwân*, al-Maĝmû'a al-Kâmila, Dâr al-'Awdah, Beyrouth, 2^{ème} édition, 1981 .

AL-MALÎĜÎ Ĥilmî, *Ġlm al-Nafs al-Mu'âšir*, Dâr al-Nahḍa al-'Arabiyya, Beyrouth, 8^{ème} édition, 2000 .

AL-MARZÛQÎ Abû 'Alî Muĥammad b. Hassan, *Šarĥ diwân al-Ĥamâsa*, Annotation AMÎN Aĥmad & HÂRÛN 'Abd al-Salâm Muĥammad, Comité de rédaction et de traduction, Le Caire, 1951.

AL-MIQDÂD Qâsim, *Architecture du sens dans la narration légendaire et épique de Gilgamesh*, Dâr al-Sou'âl littibâ'a wa al-Nashr, Damas .

AL-MUNĜÎD fî al-Luĝâ wa al-A'lâm, Dâr al-Mašriq, Beyrouth, 26^{ème} édition .

AL-QALAMÂWÎ Suhayr, *Fann al-'Adab al-Muĥâkât*, Dar al-Ṭaqâfa , Le Caire, 2^{ème} édition, 1973 .

AL-QAYRAWÂNÎ Ibn Rašîq, *Al-'Umdah fî maĥâsin al-Šî'r wa 'adâbih wa naqdiĥ*, Annotation et commentaire 'ABD AL-ĤAMÎD Muĥyî al-Dîn, Dâr al-Ĝîl pour la publication, La diffusion et l'édition, Beyrouth, 1980.

AL-QAZWÎNÎ Ğamâl Al-Dîn Muĥammad bn.'Abd al-Raĥman, *Al-Idâĥ fî 'ulûm al-Balâĝa*, explication et commentaire ĤAFFÂĜÎ Muĥammad 'Abd al-Mun'im, Dâr al-

Ĝîl, Beyrouth, 3^{ème} édition .

AL-RIBA'Î 'Abd al-Qâdir, *Al-Şûra al-Fanniyya fî al-Naqd al-Şi'ri dirâsa fi al-Nazariyya wa al-Taṭbîq*, Dar maktabat al-Kittânî lil-Naşr wa al-Tawzî', 'ammân, 2^{ème} édition, 1995 .

AL-RUBÂ'Î 'Abd al-Qâdir, *Ĝamâliyyât al-Ma'nâ al-Şi'ri, (Al-Taškîl wa al-Ṭa'wîl)*, Al-Mu'assassah al-'Arabiyya li al-Dirasât wa al-Naşr, Beyrouth, 1^{ère} édition, 1998.

AL-RUŞÂFÎ, *Diwân*, 5 volumes, ministère de la culture et de la communication, Bagdad, 1985.

AL-SA'DÂNÎ Mustafâ, *Al-Binyât al-'Uslûbiyya fî luġat al-Şi'r al-'Arabî al-Ḥadîṭ*, Manşâ'at al-Ma'ârif, Alexandrie, 1987.

AL-SÂMARRÂ'Î Ibrâhîm, *Luġat al-Şi'r bayna ĝîlayn*, Dâr al-Ṭaqâfa, Beyrouth, 2^{ème} édition, 1980.

AL-ŞÂYIB Aḥmad, *'Usûl al-Naqd al-'Adabî*, Maktabat al-Nahḍa al-Miṣriyya, 7^{ère} édition, 1964.

AL-SAYYÂB Badr Şâkir, *Diwân*, al-Maġmû'a al-kâmilah, Dâr al-'Awdah, Beyrouth, 1971.

AL-SIKKÂKÎ Abû Ya'qûb Yûsuf b. Abî Bakr Muḥammad b. 'Alî, *Miftâḥ al-'Ulûm*, Dâr al-Kutub al-'Ilmiyya, Beyrouth.

AL-TABRÎZÎ Al-Ḥaṭîb, *Al-Wâfi fî al-'Arûḍ wa al-Qawâfi*, Annotation QAbBÂWA Faḥr al-Dîn, introduction YAḤYÂ 'Umar, Dâr al-Fikr, Damas, 4^{ème} édition, 1986.

AL-TISTÂRÎ Sa'îd bn. Ibrâhîm, *Al-Muḍakkar wa al-Mu'annaṭ*, Annotation Aḥmad 'Abd al-Maġîd Harîdî, Librairie al-Ḥanġî, Le Caire & Dâr al-Rifâ 'î, Riyad, 1983 .

AL-WARRÂQÎ Al-Sa'îd, *Luġat al-Şi'r al-'Arabî al-Ḥadîṭ, Muqawwimâtuhâ al-Fanniyya wa ṭâqâtiḥâ al-'Ibdâ'iyya*, Dâr al-Ma'rifa al-Ĝâmi'iyya, Alexandrie, 1998.

AL-YAḤYÂ Farḥân, *Dirâsah taḥliliyyah fi ḍaw' al-Manḥaġ al-Takâmulî*, Union des écrivains arabes, Damas, 2001.

AL-ZUBAYDÎ Al-Sa'îd Muḥammad Murtaḍâ al-Ḥusaynî, *Tâġ al-'Arûs, al-Maṭba'a al-Ḥayriyya*, Egypte, 1306 de l'hégire .

ASBAR Muḥammad Sa'îd, *Al-Ḥalîl, Mu'ġam fî 'ilmi al-'Arûḍ*, dâr al-'Awda, Beyrouth, 1^{ère} édition, 1982.

- BADAWÎ Muḥammad Muṣṭafa, *Coleridge*, Dâr al-Ma'ârif, Le Caire, 1958 .
- BADAWÎ 'Abd al-Raḥmân, *Fi al-Šîr al-'ûrubî al-Mu'âšir*, Fondation arabe d'études et de diffusion, Beyrouth, 2^{ème} édition, 1980 .
- BANNÎS Muḥammad, *Al- Šîr al-'Arabî al-Ḥadîṭ (al-Šîr al-Mu'âšir)*, Édition dar ṭobiqal, Casablanca, Maroc, 2^{ème} édition, 1996.
- BANNÎS Muḥammad, *Al-Šîr al-'Arabî al-Ḥadîṭ binyâtihi wa ibdâlâtih (al-Taqlîdiyya)*, Dâr ṭobiqal, Casablanca, Maroc, 1^{ère} édition, 1989.
- BAYḌÛN Ḥayder Tawfiq, *Muḥammad Maḥdî al-Jawâhirî, Šhâ'ir al-'Irâq al-Kabîr*, Dar al-kutb al- 'Imîya, Beyrouth, 1^{ère} édition, 1993.
- CAMPBELL Robert B. (Coordinateur) *a'lâm al-'Adab al-'Arabî al-Mu'âšir*, Centre d'études sur le monde arabe contemporain, Université Saint Joseph, Beyrouth, 1996.
- Coran.
- ḌAYF Šawqî, *Fî al-Naqd al-'Adabî*, Dâr al-Ma'ârif, Egypte, 3^{ème} édition.
- ELIOT T.S., *Al-Šîr bayna nuqqad talâta*, traduction Manaḥ Ḥûri, Dâr al-Ṭaqâfa, Beyrouth, 1966.
- FISHER F. Pitrich et autres orientalistes, *Dirâsât fî al-'Arabiyya*, Traduit à l'arabe et commenté par BUḤAYRÎ Sa'îd Ḥassan, librairie des lettres, Le Caire, 1^{ère} édition, 2005.
- ĞUḤA Michel Ḥalil, *Al- Šîr al-'Arabî al-Ḥadîṭ min Aḥmad Šawqî 'ilâ Maḥmûd Darwîš*, 1^{ère} édition, Dar al-'Awda, Beyrouth, 1990.
- ĞUMU'A Ḥusayn, *Al-Ḥayawân fî al-Šîr al-Ğâhilî*, Dâniya lil-Ṭibâ 'a, Beyrouth, 1^{ère}édition, 1989.
- HAL Calvin, *'Ilm al-Nafs al-Frûyḍî* , Traduction AL- ŠINÎṬÎ Muḥammad Faṭḥî, libraire du Caire, 1^{ère} édition, 1975.
- ḤALÎL Ibrâhîm, (Traduction) *Maqâlat ḍidda al-Binyawiyya*, Ouvrage collectif, Dâr al-Karmal, Amman, 1986 .
- ḤALÎL Aḥmad Ḥalîl, *Mawsû'at 'âlâm al-'Arab al-Mubdi'în fî al-Qarn al-'Išrîn*, 1^{ère} édition, Beyrouth, 2001.
- HALL Fernand, *Mûğaz târiḥ al-Naqd al-'Arabî*, Traduction MUŞṬAFÂ Maḥmûd šukrî et ĞABR 'Abd al-Raḥîm, Dâr al-Nğğâr, Beyrouth, 1971 .
- ḤALLÛŞÎ Şafâ', *Fann al-Taqtî' al-Šîrî wa al-Qâfiya*, Publication librairie al-Muṭanna,

Bagdad, 5^{ème} édition, 1977.

ḤAMDÎ Muḥammad 'Iṣmat, *Al-Kâtib al-'Arabî wa al-'Uṣṭûra*, al-Mağlis al-A'lâ lirâ'yat al-Funûn wa al-'Adâb wa al-'Ulûm al-Iğtimâ'iyya, Le Caire, 1^{ère} édition, 1968.

ḤÂWÎ 'Iliya, *Al-Ramziyya wa al-Siryâliyya fi al-Ši'r al-Ġarbî wa al-'Arabî*, *Dâr al-Taqafa*, Beyrouth, 1983.

ḤAYRÎ Su'âd, *Tawrat 14 tammûz*, Dâr ibn ḥaldûn, Pour l'édition, Beyrouth, 1^{ère} édition, 1960.

ḤIJÂZÎ Muṣṭafa, *Sikûlûğiat al-Insân al-Maqhûr* (psychologie de la personne opprimée), Institut de développement arabe, Beyrouth, 5^{ème} édition, 1981.

HILÂL Muḥammad Ġanîmî, *Al-'adab al-Muqâran*, Dâr nahḍat Miṣr lil-Ṭibâ'a wa al-Našr, Le Caire, 3^{ème} édition.

HILÂL Muḥammad Ġunaymî, *Al-Naqd al-'Adabi al-'Ḥadîṭ*, Dar al-Taqafa wa al-'Awda, Beyrouth, 1973.

ḤOURÎ Manh, (traduction), *Al-Šhi'r bayna nuqqâd Talât*, Dâr al-Taqafa, Beyrouth, 1966.

HUISMAN Denis, *'Lm al-Ġamâl*, Traduction 'Amîra ḥilmî Maḥzar, Vérifié par docteur Aḥmad Fu'âd al-'Ahwânî, Dâr iḥyâ' al-Kutub al-'Arabiyya, Beyrouth.

IBN AL-AṬÎR Ḍayâ' al-Dîn, *Al-Maṭâl al-Sâ'ir fî adabi al-Kâtib wa al-Šâ'ir*, Annotation Mohamed Al-Ḥûfi et Badawî Ṭabânah, Dâr al-Nahdah, Egypte.

IBN BURD Baššâr, *Diwân*, Annotation Muḥammad Rif 'at Faḥallah et Muḥammad Šawqî al-'Amîn, Imprimerie du comité d'élaboration, de traduction et de publication, 2^{ème} édition, 1967.

IBN ĠINNÎ Abû al-Faḥ 'Uṭmân, *Kitâb al-'Arûḍ*, annotation FARHÛD Šâdlî, Beyrouth, 1^{ère} édition, 1972.

IBN ĠINNÎ Abû al-Faḥ 'Uṭmân, *Al-Ḥašâ'iš*, Annotation AL-NAĞĠĀR Muḥammad Alî, Dâr al-Hudâ pour l'édition et la diffusion, Beyrouth, 1952.

IBN MANZÛR, *Lisân al-'Arab*, introduction le šayḥ AL-'ALLÂLÎ 'Abd Allah, préparation et classification ḤAYYÂṬ Yûsuf, Dâr lisân al-'Arab, Beyrouth.

IBN ZAKARIYÂ Abî al-Ḥassan, *Mu'ğam maqâyyîs al-luġa*, annotation et vérification HÂRÛN 'Abd al-Salâm Muḥammad, Dâr al-Ġîl, Beyrouth.

IBRÂHÎM Ḥâfiz, *Diwân*, Corrigé, Commenté et ordonnancé par AL-ZÎN 'Aḥmad wa

- AL-'ABYÂRÎ Ibrâhîm, 2^{ème} édition , Dâr al-kutub al-miṣriyya, Le Caire, 1939 .
- IBRÂHÎM Zakariâ, *Falsafat al-Fann fî al-Fikr al-Mu 'âsir, Drâsât ġamâliyya*, Maktabat miṣr lil maṭbû'ât, Le Caire, 1988.
- ISMÂ'ÎL 'Az al-Dîn, *Al-'Adab wa funûnahu, Dirâsa wa naqd*, Dâr al-Fikr al-'Arabî li al-Ṭibâ'a, Le Caire, 3^{ème} édition, 1965 .
- ISMÂ'ÎL 'Az al-Dîn, *Al-'Usus al-ġamâliyya fî al-Naqd al'adabî*, Dâr al-Fikr al-'Arabî, Le Caire, 3^{ème} édition, 1974.
- ISMÂ'ÎL 'Az al-Dîn, *Al-Ši'r al-'Arabî al- Mu'âsir, Qaḍâyâhu wa zawâhiruhu al-Fanniyya wa al-Ma 'nawiyya*, dâr al-'Awada, Beyrouth, 3^{ème} edition, 1981 .
- ISMÂ'ÎL 'Izzat, *'Ilm al-Nafs al-Fizyulûġî*, Wakâlat al-Maṭbû'ât, Koweït, 1^{ère} edition, 1982 .
- JOYEUX Jean-Marie, *Masâ'il falsafat al-Fann al-Mu'âsir*, Traduction AL- DURÛBÎ Sâmi, Dâr al-Yaqaza al- 'Arabiyya, Beyrouth, tome 2, 1965 .
- KANNÛNÎ Muḥammad, *Al-Luġa al-Ši'riyya, Dirâsa fî šî 'r Ḥamîd Sa'îd*, Fondation des Affaires culturelles publiques, Bagdad, 1^{ère} édition, 1997.
- KÂẒIM Ğihâd, *Adonis muntaḥilân, Dirâsat al-Istiḥwâd al-'Adabî wa irtiġâliyyat al-tarġama, Yasbiqihâ mâ huwa al-Tanâṣ*, Libraire Madbouli, Le caire, 2^{ème} édition, 1993.
- KOUINE Jean, *Binâ' luġat al-Ši'r*, Traduction Dr. DARWÎŠ Aḥmad, Dâr al-Ma'ârif, Egypte, 3^{ème} édition, 1993.
- LOTMAN Youri, *Taḥlîl al-Naṣ al-Ši'rî*, Traduction AḤMAD Muḥammad Fattûḥ, Dâr al-Ma 'ârif, Egypte, 1995.
- MAḤBÛBA Muḥammad Ğa'far, *Mâḍî al-Naġaf wa ḥâḍiruhâ*, Dâr al- 'Awdâ, Beyrouth, 1^{ère} édition, 1986.
- MARWA Ḥusayn, *Dirâsât naqdiyya fî daw'i al-Manhaġ al-Wâqi 'î*, al-Maṭba'a al-Tiġâriyya, Publication Maktabat al-MA 'ârif, Beyroyth, 1965 .
- MIFTÂḤ Muḥammad, *Taḥlîl al-Ḥitâb al-Ši'rî (istrâtîġiyyat al-Tanâṣṣ)*, Dâr al-Tanwîr pour l'édition, Liban, 1985 .
- MUḤAMMAD 'Izzat šabl, *'Ilm luġat al-Naṣ al-Nazariyya wa al-Taṭbîq*, préface AL-'AṬṬÂR Sulaymân, librairie al-'Âdâb, Le Caire, 1^{ère} édition, 2007.
- NAḤLA 'Amîn, *Layâlî al-Raqmatayn*, Dâr maktabat al-Ḥayât, Beyrouth, 1966.

- NÂSAF Mustafâ, *Al- Şûra al- 'Adabiyya*, Librairie d'Egypte, 1958 .
- RUMMÂNÎ 'Ibrâhîm, *Al-Madîna fî al-Šî'r al- 'Arabî al-Mu'âsir, Al- Éazâ'ir namûdağan*, 1925-1962, al-Ĥay'at al-Miŝriyya al- 'Âmma lil-Kitâbn, Le Caire, 1997 .
- SA 'ÎD Ğamil, *Ittiğâhât Al- 'Adab al-Inğlîzi fî al-Qarnayn al-Ĥâmin wa al-Tâsi' 'ašar, Dâr al-Ma'ârif*, Le Caire, 1949 .
- SA'ÎD Wağîh, (Traduction) *La psychologie et ses domaines*, ouvrage collectif, fondation al-risâlah, Beyrouth, 1993.
- ŠA'RÂWÎ 'Abd Al-Mu'tî, *Ašâtîr 'igrîqiyya / ašâtîr al-Başar*, al-Hay'a al-Miŝriyya al- 'Âmma lil-Kitâb, Le Caire, 1ère edition, 1982.
- SALÂMA Ibrâhîm, *Tiyyârât adabiyya bayna al-Šarq wa al-Ġarb*, la bibliothèque anglo-Égyptienne, Le Caire, 1ère édition, 1952.
- SALLÛM Dâwûd, *Al-Naqd al- 'adabî*, imprimerie al-zahrâ', Bagdad, 1967.
- ŠARAF AL-DÎN Šadr al-Dîn, *Sahâbat Portsmouth* , Dâr al-'Ilm lil-Malâyîn, Bayrût .
- SUWAYYIF Mustafâ, *Dirâsât nafsiyya fî al-Fan*, Publications du Caire, Le Caire, 1ère édition, 1983.
- VIROLLEAUD Ch., *'Ašâtîr bâbil wa kan'ân*, Traduction Mâjid Ĥayri Beck, imprimerie al- 'Arabî, Damas, 1990.
- YÂĜÎ 'Abd Al-Raĥmân, *Al-Qašîda al-Malâ'ikiyya wa al-Ġawâhiriyya wa al-Darwîšiyya wa al-Qabâniyya*, Dâr al-Bašîr, Amman, 1ère édition, 1988.
- YÂQÛT AL-ĤAMAWî Šihâb al-Dîn Abî 'Abd Allah al-Rûmî al-Bağdâdî (mort en 626 de l'hégire), *Mu'ğam al-Buldân*, Annotation Farîd 'Abd al-'Aziz al-Ġundî, Dâr al-Kutub al- 'Ilmiyya, Beyrouth, 2ème édition, 2012.
- YÂQÛT AL-ĤAMAWî Šihâb al-Dîn Abî 'Abd Allah al-Rûmî al-Bağdâdî (mort en 626 de l'hégire), *Mu'ğam al-'Udabâ'*, Dâr al-Kutub al- 'Ilmiyya, Beyrouth, 1ère édition, 1998.
- ZUHDÎ Zâhid Muĥammad, *Al-Jawâhirî šannâğat al-Šî'r al- 'Arabî fî al-Qarn al-'Išrîn*, *Dâr al-Qalam*, Damas, 1ère édition, 1999.

Magazines et périodiques occidentales

PAOLI Bruno et CHOUKR Dima, << La métrique arabe au XIII ème Siècle après al-Ḥalîl : entre tradition et innovation >>, *Bulletin d'études orientales*. Tome LIX, octobre 2010.

PARRET Herman, << La mise en discours en tant que déictisation et modalisation >>, *in Langage*, Juin, n° 70, 1983.

RIFFATERRE Michel, << La trace de l'intertexte >>, *La Pensée*, n° 215, Octobre, 1980

.

TLIMÂT 'Abdel 'aziz, << La réalité esthétique et mécanisme de la production du réel chez Wolf Gang Iser >>, *Revue Dirâsât, (Sal)*, Casablanca, Maroc, n°6, 1992.

Magazines et périodiques arabes

'ABD AL- Mağîd Ayyâd, << 'Ibdddâ 'al-Dalâla fî al- al-Ši'r al-Ġâhilî, qirâ'a fî al-manhağ al-'uslûbî >>, *Mağallat dirâsât, al-'Imârât al-'arabiyya al-muttaḥida*, Abû Ḍaby, 15 octobre, 2015.

'ALLÂQ Fâtiḥ, << Al-Taḥlîl al-Binyawî lil-Ḥiṭâb al-Ši'rî >>, *Union des Auteurs Arabes*, Damas, n° 439, décembre, 2007.

'AQL Sa'îd, << Ilyâ Ḥâwî (mâ lahu wa mâ 'alayh) >>, *Al-'Âdâb*, Numéro 6, Juin 1961.

ADHAM Ismâ'il, << Ḥalîl Maṭran š'â'ir al-'Arabiyya al-Ibda'î, Al-'Aşr wa al-Rağul >>, *Al-Muqataṭaf*, Tome 93, Volume 5, Mars, 1939.

AL- ĞAWÂHIRÎ Muḥammad Maḥdî, << Ḥâfiẓ Ibrâhîm >>, *Le journal 'al-'Irâq*, Numéro 3799 daté du 2 /8/1932.

AL-'AQQÂD 'Abbâs Maḥmûd, << 'Abd al-Raḥmân Šukrî fî al-Mîzân >>, *al-Hilâl*, Année 67, Volume 2, Février 1959.

AL-BAḤRÂWÎ Sayyed, << L'étude de LOTMAN Youri, Al-Binyawiyya lil-Ši'r >>, *Revue al-Fikr al- 'Arabî*, Numéros 25 et 26, Beyrouth, 1982.

AL-HÂŠIMÎ 'Alaoui, << Qânûn al-tanâsub bayna binyat al-'Iqâ' wa al-Tarkîb al-Luġawî >>, *Al-Ḥayât al-Ṭaqâfiyya*, Tunis, Numéro 45, 1987.

AL-MIŠRÎ 'Abd al-Fattâḥ, << Ṭarîqat Jacobson fî dirâsat al-Naş al-Ši'rî, al-Mawqif al-'Adabî >>, *Union des écrivains Arabes*, Damas, n° 122, juin, 1981.

AL-QA'ÛD 'Abd al-Raḥmân, << Al-Ibhâm fî šî'r al-Ḥadâta >>, *Série 'Alam al-Ma'rifa*, Le Conseil National, Kuweit, Numéro : 279 , 1990 .

AL-RUBÂÎ 'Abd al-Qâdir, << Al- Šûra fî al-Naqd al-'Urubbî, muḥâwalat taṭbîqihâ 'alâ šî'rinâ al-Qadîm >>, *al-Ma'rifa*, Damas, numéro 204, 1979 .

AL-ṬARÂBULSÎ Muḥammad al-Hâdî, << Al-Naş al-'Adabî wa qaḍâyâhu 'inda Michel Riffaterre à travers son livre (šinâ 'at al-Naş) et COHEN Jhon à travers son live (al-Kalâm al-Sâmî) >>, *Maġallat al-Fuṣûl*, Al-Hay'at al-Mišriyya al-'Âmmah lil-Kitâb, Volume 5, Premier numéro, 1984.

BATṬÎ Raphael, << Texte du traité >>, *L'éditorial de Revue al-Bilâd*, 1^{ère} anné , Numéro 208, 1930.

ḌÎB Ṭâ'ir, << Al-Mar'a fî al-Taḥlîl al-Nafsî al-Frûydî >>, *Maġallat al-Ma'rifah*, Ministère de La Culture, Damas, numéro 387, 1995.

HAF Graham, << Al-'Uslûb wa al-'Uslûbiyya >>, Traduction Kâzim Sa'd al-Dîn, *Revue Afâq 'arabiyya*, Bagdad, 1^{er} numéro, 1985.

ḤAĠĠU Fawwâz, << Šaḥṣiyyat al-Qašîda >>, *al-Mawqif al-'Arabî*, Union des Auteurs Arabes, Syrie, 35^{ème} année, n° 420, Avril, 2006.

ḤÂWÎ Ilyâ, << Al- Šûra bayna al-Ši'r al-Qadîm wa al- Ši'r al-Mu'âsir >>, *Revue des lettres*, Beyrouth, Numéro 2, 8^{ème} année, Février 1960.

MAURA André, << Al-Fan laysa houwa al-Ḥayât >>, *Revue al-'Adiîb*, Numéro 14, Mai,

Beyrouth, 1954.

MUŞTAFÂ Şâkir, << Al- Şi'r fî sûriyya >>, *Al-'Adâb*, Beyrouth, Numéro 1, Janvier, 3^{ème} année, 1955.

QAḤṬÂNÎ Samîr, << fî Şi'r Al-'Uşura Badr Şâkir al-Sayyâb >>, Revue *Dirâsât al-'Ulûm al-'insaniyya*, 'Amman, Volume 9, Numéro 1, 1982 .

ṬÂLIB 'Umar Muḥammad, << Naẓariyyat al-Naẓum 'inda 'abd al-Qâhir al- Ğurġânî >>, *'Afâq al-Ṭaqâfa wa al-Turât*, Dâ'irat al-Baḥṭ al-'Ilmî wa al-Dirâsât au centre ġumu'at al-Mâġid lil-Ṭqâfa wa al-Turât, Dubaï, Année 8, Numéro 31, Octobre, Novembre, 2000 .

ZAY'ÛR 'Ali, << Ta'wîl luġat al-Ĝasad dâḥil al-Lawa'i al-Ṭaqâfi al-'Arabî >>, *Maġallat al-Fikr al-'Arabî al-Mu 'âşir*, Beyrouth, Numéro 54/55, 1988.

Thèses et Mémoires

AL-ḤIMYARÎ Ḥayder Ḥassan Ḥiḍr, *Al-Tanâşş fî Şi'r Ibn al-Ḥaddâd al-'Andalusî*, Thèse de magistère, Université al-'Iraqia, Baghdad, 1^{er} janvier, 2005.

- *Al-Tanâşş fî Şi'r Ibn ḥafâga al-'Andalusî*, Thèse de magistère, Université al-'Iraqia, Baghdad, 2003 .

'ARÎFÎ Ṭâriq, *al-şûra al-fanniyya fî şî 'r Muhammad Mahdî al-Jawâhirî*, Thèse de doctorat, faculté des lettres, univrsité de Damas, 2003.

TURKI Lamia , *Le nationalisme dans la poésie de Muḥammad al- Şâdilî Ḥazandâr* , D.E.A, Université de Province (Aix-Marseille 1), France, 2000-2001.

Conférence du professeur AL-MAḤZÛMÎ prononcée lors de la célébration d'AL-JAWÂHIRÎ par l'Université d'al-Mawşil en 1980.

