



HAL
open science

Ce que le poème ne dit pas tout en le disant ou l'art de la concision

Mohammed Bakhouch

► **To cite this version:**

Mohammed Bakhouch. Ce que le poème ne dit pas tout en le disant ou l'art de la concision. Quaderni di Studi Arabi, 2018. hal-02126781

HAL Id: hal-02126781

<https://hal.science/hal-02126781>

Submitted on 12 May 2019

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.

CE QUE LE POÈME NE DIT PAS TOUT EN LE DISANT OU L'ART DE LA CONCISION

MOHAMED BAKHOUCHE

(UNIVERSITÉ AIX-MARSEILLE UFR ALLSH –AMU / IREMAM UMR 7310)

وسمعت بعض الشيوخ يقول : قال الحذاق لو كانت البلاغة

في التطويل ما سبق إليه أبو نواس والبحتري.

« J'ai entendu certains maîtres dire : les hommes subtils ont dit : si l'éloquence consistait dans le fait de composer de longs poèmes, personne n'aurait devancé Abū Nuwās et al-Buḥturī en cela. »

Ibn Rašīq, *al-'Umda*, p. 199.

En guise d'introduction

Dans un court poème de sept vers (mètre : *al-basīṭ* ; rime en *rā'*), al-Farazdaq fait l'éloge du gouverneur umayyade du Ḥurasān, Asad b. 'Abd Allāh. Tripartite, son panégyrique correspond au schéma de la *qaṣīda* classique, tel qu'il a été établi par Ibn Qutayba [m. 889] dans *al-Šī'r wa-l-šū'arā'*.

Cette communication se propose de montrer que l'économie adoptée par le poète correspond à une stratégie de composition, qui consiste à faire dire au poème plus qu'il ne dit pas et table nécessairement sur la coopération de son auditeur. Avant de tenter de démontrer ce que nous avançons ici, essayons tout d'abord de savoir à quel type de composition appartient le poème que nous nous apprêtons à étudier.

Deux types de production poétique : la qit'a [le fragment, l'impromptu] et la qaṣīda [le poème]

La poésie arabe s'est intéressée à la question de la longueur du poème ; et s'il semble y avoir un consensus au sujet de la dénomination de deux types de production, la *qit'a* et la *qaṣīda*, les poéticiens ne sont pas unanimes pour dire combien de vers doit comporter la première, ni à partir de quel nombre de vers peut-on dire qu'il s'agit de la seconde. Ibn Rašīq [m. 1071] rapporte les estimations d'autres poéticiens, sans se prononcer lui-même sur la question. Il écrit dans *al-'Umda*¹ :

1 Ibn Rašīq, *al-'Umda fī maḥāsīn al-šī'r*, éd. Muḥammad Qarqazān, Beyrouth, Dār al-ma'rifa, 1988, vol. 2, p. 302 :

On dit [de tel poème] que c'est une *qaṣīda* lorsque le nombre de vers est de sept. [Cependant], certains ne considèrent comme *qaṣīda* que le poème qui compte dix vers, ou qui les dépasse, ne serait-ce que d'un seul vers, [...].²

En raison du flou qui caractérise la définition de l'étendue de chacune des formes de production poétique, le panégyrique d'al-Farazdaq [m. 728] que nous nous proposons d'étudier, parce qu'il compte sept vers, fait partie de cette catégorie de poèmes qui se situent dans une sorte de *no man's land* formel. Certains diront qu'il s'agit d'une *qiṭ'a*, d'autres affirmeront que c'est bel et bien une *qaṣīda*. Nous estimons, quant à nous, que ce court poème appartient à cette dernière forme ; et ce pour deux raisons. La première est que parmi ceux qui se sont exprimés sur cette épineuse question, certains considèrent comme *qaṣīda* le poème qui compte sept vers. La seconde est que malgré le nombre réduit de vers qu'il comporte, ce *madīḥ* correspond en tous points au cadre tripartite de la *qaṣīda* dite classique, tel que le définit Ibn Qutayba dans son ouvrage, *al-Ši'r wa-l-šu'arā*³ et comprend un *nasīb* [un prologue amoureux] (v. 1) ; un *raḥīl* [voyage à dos de chameau dans le désert] (v. 2-3) ; et un *madīḥ* [un éloge] (v. 4-7 ; le vers 4 assure la transition entre le *raḥīl* et le *madīḥ*).

La brièveté de la composition peut amener le lecteur d'aujourd'hui à se demander si al-Farazdaq n'a pas dédié à son *mamdūḥ* un panégyrique au rabais. Se poser une telle question, qui est au demeurant tout à fait légitime, revient à s'interroger sur l'incidence que pourrait avoir la longueur ou la brièveté sur sa qualité.

Les poètes et les poéticiens arabes cités par Ibn Rašīq n'en croient rien et trouvent à l'une et à l'autre des deux étendues sa raison d'être, comme le confirme ce passage d'*al-Umda* :

Abū Muḥammad 'Abd al-'Azīz b. Abī Sahl, que Dieu lui soit miséricordieux, nous a rapporté ceci : « On demanda à Abū 'Amr b. Abī l-'Alā' : est-ce que les Arabes composaient de longs poèmes ? Oui, répondit-il, [ils le faisaient] pour qu'on les entende. On [lui] demanda [ensuite] : est-ce qu'ils en composaient de brefs ? Il répondit : oui, pour qu'on mémorise [leurs compositions]. [Ibn Abī Sahl] nous a rapporté [ensuite] qu'al-Ḥalīl b. Aḥmad dit : les Arabes discouraient longuement et

قيل : إذا بلغت الأبيات سبعة، فهي قصيدة. ومن الناس من لا يعدُّ القصيدة إلا ما بلغ العشرة أو جاوزها، ولو بيتا واحدا، [...] .

- 2 Les écarts concernant le nombre de vers que doit comporter une *qaṣīda* peut être important. Al-Aḥfās [m. 793] estime qu'une *qaṣīda* doit compter « au moins trois vers » ; Ibn Ġinnī [m. 1002] considère, quant à lui, qu'elle doit en compter quinze. Voir Bruno Paoli, *De la théorie à l'usage. Essai de reconstitution du système de la métrique arabe ancienne*, Damas, Presses de l'Ifpo, 2008, p. 289.
- 3 Ibn Qutayba, *al-Ši'r wa-l-šu'arā*, Beyrouth, Dār ihyā' al-'ulūm, 1987, p. 31-32.

abondamment pour être intelligibles ; et ils abrégeaient [les discours] et les condensaient, pour qu'on puisse les retenir. La longueur sied à la présentation des excuses, à [l'expression de] la menace, à inspirer la crainte [ou] le désir, et à réconcilier les tribus, comme le firent Zuhayr et al-Ḥārīt b. Ḥilliza et leurs semblables. Sinon, les *qīṭa'* circulent mieux [quand la poésie porte sur] certains objets ; et les poèmes longs [sont mieux adaptés] aux situations connues »⁴.

Ibn Rašīq ajoute plus loin (p. 303) :

Le poète accompli est celui qui compose des *qīṭ'a*-s, des *qaṣīda*-s et des *urğūza*-s⁵ ; al-Farazdaq en fut capable et parmi les modernes Abū Nuwās. Ibn al-Rūmī composait de courts poèmes et excellait en cela. Il en composait des longs et ses compositions étaient du premier ordre, [mais] il lui arrivait souvent d'allonger [ses poèmes] jusqu'à l'excès. Or, il faut chercher le juste milieu en toute chose. C'est lui qui dit : [*al-kāmil*]

Si, escomptant ses dons, un homme loue un autre et prolonge son éloge ; alors c'est qu'il cherche à le satiriser.

*S'il n'avait pas estimé que son eau était profonde, il n'aurait pas allongé autant sa corde [pour la puiser]*⁶.

Enfin, al-Iṣfahānī rapporte l'avis d'al-Farazdaq sur cette question :

'Abd Allāh b. Mālik nous a rapporté, d'après Ibn Ḥabīb, d'après Sa'dān b. al-Mubārak : on demanda à al-Farazdaq : pourquoi dans ton œuvre poétique tu fais le

4 Ibn Rašīq, *al-'Umda*, vol. 2, p. 298.

حدَّثنا أبو محمد عبد العزيز بن أبي سهل - رحمه الله - قال : سئل أبو عمرو بن أبي العلاء : هل كانت العرب تطيل ؟ قال : نعم، لئِسمع منها، قيل فهل كانت توجز ؟ قال : نعم، ليحفظ عنها، قال : وقال الخليل بن أحمد : العرب تُطوّل الكلام وتُكثّر لُفْهِم، وتوجز وتختصر ليحفظ عنها، وتستحب الإطالة عند الإغذار، والإندار، والترهيب، والترغيب، والإصلاح بين القبائل، كما فعل زهير، والحارث بن حلّزة، وما شابههما، وإلا فالقَطْع أطيرُ في بعض المواضع، والطوال للمواقف المشهورات.

Par *mawāqif mašbūrāt* il faut comprendre les situations de rivalité entre poètes dans différents types de joutes.

5 Poème composé en mètre *rağaz*.

6 Ibn Rašīq, *al-'Umda*, vol. 2, p. 303.

والشاعر إذا قَطَعَ، وقصّد، ورجز فهو الكامل، وقد جمع ذلك كله الفرزدق، ومن المحدثين أبو نواس، / وكان ابنُ الرومي يقصّر فيجيد ويطلّ فيأتي بكل إحسان، وربما تجاوز حتى يُسرف، وخير الأمور أوسطها، وهو القائل :
[الكامل]

وَإِذَا امْرُؤٌ مَدَحَ امْرَأَةً لِنَوَالِيهِ وَأَطَالَ فِيهِ فَقَدْ أَرَادَ هِجَاءَهُ
لَوْ لَمْ يُقَدِّرْ فِيهِ بَعْدَ الْمُسْتَقَى عِنْدَ الْوُرُودِ لَمَّا أَطَالَ رِشَاءَهُ

choix de composer des poèmes brefs ? Il répondit : [je le fais] parce que j'ai constaté qu'on les retient plus facilement et qu'ils se transmettent mieux dans les assemblées⁷.

On constate à la lecture de cette citation que, sur la question qui nous occupe, l'avis du poète est en accord total avec ceux des poéticiens.

Le choix de la brièveté est donc délibéré, il procède d'une intentionnalité. Chez al-Farazdaq, ce choix est dicté par le souci de voir sa poésie mieux reçue et mieux diffusée. Il témoigne de l'attention extrême qu'il portait à la réception de son œuvre. Al-Farazdaq qui est, ne l'oublions pas, l'auteur de très nombreuses longues compositions, ne dit pas dans sa réponse que les auditeurs n'étaient pas réceptifs à ces dernières ni que c'étaient des poèmes qu'on ne transmettait pas. Il précise tout simplement que son observation des auditoires et des assemblées où l'on déclamait de la poésie, l'a amené à constater que les pièces courtes étaient mieux reçues et circulaient mieux parmi les gens et il exprime cette hiérarchisation par l'emploi des deux élatifs « *atbat* » et « *ağwal* ».

Pour ce qui est des poéticiens, nous retenons de leurs assertions que l'étendue du poème dépend de l'objectif que se fixe le poète lorsqu'il compose son poème. Il proposera un poème court s'il veut que sa composition soit mémorisée par l'auditoire et qu'elle circule au-delà du public qui a assisté à sa performance. En revanche, s'il cherche dans à défendre des idées et à argumenter pour emporter l'adhésion d'un public, il composera alors un long poème.

Dans le passage attribué au célèbre métricien, mort dans le dernier quart du VIII^e siècle [791, ou 786, ou encore 776], la longueur est liée au genre du poème et aux circonstances dans lesquelles il fut déclamé.

Nous avons relevé également qu'Ibn Rašiq attribue au seul al-Farazdaq, parmi les Anciens, le mérite d'exceller à la fois dans la composition des poèmes courts, des poèmes longs et des *urğūza*-s. Un mérite qu'il partage avec Abū Nūwās et Ibn al-Rūmī parmi les modernes. Et il considère que les poètes qui excellent dans la composition des *qašīda*-s, ne parviennent pas à composer des *qiṭ'a*-s de bonne facture. Et qu'inversement, les auteurs de *qiṭ'a*-s ne réussissent pas à produire d'excellentes *qašīda*-s⁸.

Par ailleurs, il ressort de la lecture de ces quelques passages extraits du chapitre qu'Ibn Rašiq consacre aux *qiṭ'a*' et aux poèmes longs⁹, que le panégyrique d'al-Farazdaq est bel et bien une *qašīda*, qu'il n'y a pas de raison de douter de sa qualité, puisque ce poète excellait aussi bien dans les compositions brèves que

7 Al-Iṣfahānī, Abū l-Farağ, *al-Ağānī*, Beyrouth, Dār Ṣādir, 2008, vol. 21, p. 251 :

أخبرنا عبد الله بن مالك عن ابن حبيب عن سعدان بن المبارك قال قيل للفرزدق ما اختيارك في شعرك للقصار قال
لأنني رأيتها أثبت في الصدور وفي المحافل أجول.

8 Ibn Rašiq, *al-'Umda*, vol. 2, p. 301-302.

9 « *Bāb fi l-qiṭ'a' wa-l-ṭiwāl* », *al-'Umda*, vol. 2, p. 298-303.

dans les compositions longues, et que, compte tenu des propos de Abū ‘Amr b. Abī l-‘Alā’ et d’al-Ḥalīl b. Aḥmad, sur la raison d’être des poèmes courts, la brièveté de ce *madīḥ* est plutôt une valeur ajoutée, puisque, grâce à elle, l’auditoire retient les vertus que le poète célèbre chez son dédicataire.

Enfin, bref ou long, le panégyrique est un poème d’apparat destiné à être déclamé devant un auditoire et devant celui qui en est le premier destinataire : le dédicataire.

Le poème en partage entre le poète et le dédicataire : une question d’équilibre

Dans sa définition de la *qaṣīda*, Ibn Qutayba insiste sur la nécessité pour le poète de veiller à l’équilibre entre les séquences qui composent son poème¹⁰. Pour illustrer son propos, il rapporte l’anecdote qui met en scène le gouverneur umayyade du Ḥurasān, Naṣr b. Sayyār [m. 748] et un poète venu faire son éloge. Ibn Sayyār écouta le panégyrique composé en son honneur, mais il ne le trouva pas à son goût. Il reprocha au poète d’avoir composé un panégyrique qui comporte un prologue amoureux de 100 vers et un éloge de dix vers.

« Par Dieu », lui dit Naṣr. « Il n’est point une jolie expression ni une pensée délicate que tu n’aies distraite de mon éloge pour la mettre dans ton “ chant d’amour ”. Si tu veux vraiment me louer, raccourcis un peu celui-ci »¹¹.

Ce qui retient l’attention, c’est que dans son reproche, Ibn Sayyār n’hésite pas à s’approprier une partie du poème, la séquence consacrée à l’éloge [*madīḥ* (*madīḥī*)], et laisse au poète le prologue amoureux [*nasīb/taṣīb* (*taṣībika*)]. Par ailleurs, le grief du gouverneur porte certes sur la différence de longueur entre les deux parties, mais il porte également sur le contenu. En effet, le dédicataire déplore dans sa critique que le poète ait embelli la partie qui le concernait avec des mots agréables, de belles images et des énoncés poétiques élégants, qui, selon lui, auraient dû trouver place dans son panégyrique.

Le propos d’Ibn Sayyār nous montre qu’il a porté un regard critique sur le panégyrique composé à sa gloire, aussi bien sur le plan sur le plan qualitatif que

10 « L’excellent poète est celui qui sait parcourir ces diverses routes et maintenir l’équilibre entre les différentes parties du poème. Il évite que l’une d’elles soit envahissante, et s’allonge de façon à ennuyer les auditeurs, ou bien qu’elle soit écourtée et que les âmes aient soif de quelque chose de plus. » Ibn Qutayba, *Introduction au livre de la poésie et des poètes*, texte arabe d’après l’édition De Goeje. Avec introduction, traduction et commentaire de Gaudefroy-Demombynes, Paris, Société d’édition les Belles Lettres, 1947, p. 13.

11 Ibn Sayyār considère que la partie *madīḥ* du poème lui revient, il laisse au dédicataire le prologue amoureux, comme en témoigne son emploi des pronoms possessifs dans ce passage : respectivement *madīḥī* et *taṣībika*. Voir Ibn Qutayba, *Introduction*, p. 13. C’est nous qui soulignons.

sur le plan quantitatif. Et il considère que du moment qu'il est le destinataire du panégyrique, la partie éloge du poème lui revient.

La poésie en partage : le poète et ses récepteurs

Toute création poétique, toute performance, créent une attente chez l'auditoire, cette attente peut être comblée, comme elle peut être déçue. Le mode de composition oral, qui a pour corollaire l'existence d'une topique, permet au public d'avoir une bonne connaissance de l'art poétique. Cela est plus vrai encore lorsqu'il s'agit d'auditoires constitués de familiers des cours de califes, de princes, de gouverneurs et des salons des riches demeures de mécènes.

Il s'agit de connaisseurs, dans lequel le poète peut reconnaître, outre le dédicataire, qui a bien entendu son mot à dire, comme le prouve l'anecdote rapportée par Ibn Qutayba, des personnes qui sont à même d'apprécier sa performance et de l'évaluer (des poètes concurrents, des hommes appartenant à la sphère du savoir (grammairiens, anthologues, poéticiens, etc.), mais aussi des amateurs éclairés de poésie. La qualité de l'éloge est jugée à l'aune d'une longue tradition orale et d'une culture poétique partagées.

Cet état de fait ne permet pas au poète de déroger à ce qui est prescrit par la tradition, que ce soit au niveau formel (cadre du poème, équilibre entre ses parties, mètre, rime) ou au niveau des contenus quasi codifiés des différentes composantes de la *qaṣīda*, sans courir le risque de décevoir l'horizon d'attente de son public.

Cependant, nous savons que dans la majorité des cas le poète joue de cette culture commune et partagée et sollicite la complicité de son auditoire, à qui il laisse le soin de combler les blancs du poème et réactiver ce qui est virtuel en lui.

Car tout comme le texte narratif, le poème arabe ancien est « le résultat d'une circularité *intertextuelle* précédente »¹². Et tout comme le lecteur des textes narratifs tel que le présente Umberto Eco, l'auditeur des poètes arabes anciens est un auditeur *coopérant*. Le sémioticien italien écrit au sujet de l'activité du destinataire du texte littéraire :

J'abordais [dans *l'œuvre ouverte*] l'aspect de l'activité coopérative qui amène le destinataire à tirer du texte ce que le texte ne dit pas mais qu'il présuppose, promet, implique ou implicite, à remplir les espaces vides, à relier ce qu'il y a dans ce texte au reste de l'intertextualité d'où il naît et où il ira se fondre¹³.

Il ajoute, plus loin que le texte :

12 Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Éditions Grasset, 1979, p. 28.

13 *Id.*, p. 7.

[...] exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc, [...] ¹⁴.

L'acharnement en moins, les propos d'Umberto Eco peuvent s'appliquer *mutatis mutandis* au poème d'al-Farazdaq, comme nous espérons le démontrer. Mais avant cela, arrêtons-nous un moment pour présenter brièvement al-Farazdaq et son dédicataire.

Le poète

Tammām b. Ġālib, Abū Firās, surnommé al-Farazdaq « la Miche » [m. 728 J.-C.] appartenait aux Muġāšī', un sous-groupe de Dārim qui est une fraction de Tamīm. Né à al-Yamāma, il vécut dans cette région et dans la ville de Baṣra. Il fréquentait la cour du prince Bišr b. Marwān [m. 694], gouverneur de l'Irak dont il était l'ami, lors de ses séjours dans cette ville.

Poète proluxe, son *dīwān* compte, selon Régis Blachère, « [...] 7630 vers environ, ce qui est la masse la plus considérable qu'on connaisse dans toute la poésie arabe » ¹⁵.

Al-Farazdaq qui, à l'instar d'al-Aḥṭal [m. 710 J.-C.] et de Ġarīr [m. 729], était considéré comme l'un des plus grands poètes de l'époque umayyade ¹⁶, excellait dans les compositions laudatives et dans la satire. Les célèbres joutes satiriques qui l'opposèrent à son adversaire Ġarīr durèrent quarante ans.

Son grand-père rachetait les filles afin qu'elles ne fussent pas enterrées vives [*maw'ūdāt*] comme il était de coutume de le faire dans certaines tribus arabes, à l'époque antéislamique. Al-Farazdaq a souvent rendu hommage pour cela à son aïeul et a célébré sa noble action dans ses poèmes de jactance et dans les vers de *fabr* de ses satires.

Le dédicataire

L'éditeur du *dīwān* d'al-Farazdaq signale dans la phrase introductive du poème que d'après al-Ḥirmāzī, un disciple d'Abū 'Ubayda [m. 824-6], le véritable dédicataire de ce panégyrique est Asad b. 'Abd Allāh [m. 738] et non al-'Abbās b. al-Walīd b. 'Abd al-Malik [m. 750]. Le sixième vers du poème, dans lequel le

14 *Id.*, p. 29.

15 Régis Blachère, « al-Farazdaq », *EF²*, Leyde, E.J. Brill, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, tome II, 1965, p. 807. Cette assertion de R. Blachère concernant l'importance de la production poétique d'al-Farazdaq n'est pas à prendre pour argent comptant. Une simple comparaison entre l'œuvre d'al-Farazdaq et celle du poète abbaside Ibn al-Rūmī [m. 896 J.-C.], par exemple, montre qu'elle bien loin de la réalité.

16 Lire les propos d'Ibn Rašīq à son sujet, cités au début de cet article.

poète désigne son dédicataire par l'expression « Abū l-Ašbāl » [le père des lionceaux] lui donne raison.

Asad b. 'Abd Allāh fut gouverneur du Ḥurasān de 724 à 727 et de 735 à 738, lors du long califat de Hišām b. 'Abd al-Malik [m. 743]¹⁷, sous l'autorité de son frère Ḥālid b. 'Abd Allāh al-Qasrī [m. 743-4]¹⁸, le gouverneur de l'Irak. Il reconstruisit la ville de Balḥ en 726. On lui reconnaît des talents d'administrateur et de guerrier. Ces deux qualités lui permirent de restaurer le pouvoir umayyade dans la province dont il était le gouverneur.

On ne sait pas dans quelles circonstances, le poète a fait l'éloge d'Asad b. 'Abd Allāh. Mais une anecdote rapportée par al-Iṣfahānī nous permet d'avoir une idée de ce qui pourrait être la première 'rencontre' entre le poète et son dédicataire. En effet, selon l'auteur d'*al-Aḡānī*, al-Farazdaq avait satirisé le frère d'Asad, Ḥālid b. 'Abd Allāh al-Qasrī. Celui-ci le fit rechercher et arrêter, mais étant parti en pèlerinage, c'est Asad b. 'Abd Allāh, qui assurait l'intérim en tant que gouverneur de l'Irak, qui le mit en prison. Ġarīr [m. 729] qui était présent chez Asad b. 'Abd Allāh, intercédait auprès de lui en faveur d'al-Farazdaq. Asad le libéra ; et en guise

17 Hišām b. 'Abd al-Malik régna de 724 à 743, voir l'article de F. Gabrieli, « *Hišām* », *EF*², tome III, 1971, p. 510-512.

18 Abū l-Faraḡ al-Iṣfahānī, *al-Aḡānī*, s. I., Dār al-Fikr, s. d., vol. 21, p. 381-383. Al-Farazdaq avait composé trois vers dans lesquels il reproche au gouverneur umayyade d'avoir gaspillé « le bien de Dieu » [*māl Allāh*] en creusant le canal appelé « *al-Mubārak* » à Wāsiṭ [*ibid.*, p. 381] : [mètre : *al-ṭawīl*]

أَهْلَكَتَ مَالَ اللَّهِ فِي غَيْرِ حَقِّهِ عَلَى النَّهْرِ الْمَشْهُومِ غَيْرِ الْمُبَارَكِ

Tu dilapidas le bien de Dieu inutilement pour [creuser] le canal de malheur qui n'est [certainement] pas béni !

D'autre part, l'auteur de la notice consacrée à Ḥālid b. 'Abd Allāh al-Qasrī dans l'*EI* indique que celui-ci « est souvent appelé Ibn al-Naṣrāniyya, sa mère étant chrétienne ». Il ajoute plus loin : « il favorisa les Zoroastriens et les Chrétiens dans la distribution des emplois et dans les litiges avec des Musulmans » et qu'il était un *zindīq*. », G. R. Hawting, « Ḥālid b. 'Abd Allāh al-Qasrī », *EF*², tome IV, 1978, p. 959-960. Al-Iṣfahānī qui n'aimait pas le personnage, parce qu'il insultait Ali, écrit à son sujet :

وكان في حدائته يتخنت، ويتتبع المغنين والمخنثين ويمشي بين عمر بن أبي ربيعة وبين النساء في رسائلهن إليه وفي رسائله إليهن، وكان يقال له الخريت، [...] .

« Dans sa jeunesse [Ḥālid b. 'Abd Allāh al-Qasrī] était efféminé, il suivait les chanteurs et les efféminés et était le messenger de 'Umar b. Abī Rabī'a et les femmes. On l'appelait *al-ḥirrit* [le « bon guide », « celui lui qui connaît bien les chemins »]. *Al-Aḡānī*, vol. 22, p. 11 (éd. Dār al-Fikr). Al-Iṣfahānī termine sa notice ainsi :

انقضت أخبار خالد لعنة الله عليه أبداً

« [Ici] se terminent les récits sur Ḥālid que Dieu le maudisse à jamais ». *Al-Aḡānī*, vol. 22, p. 35 (éd. Dār al-Fikr).

de remerciement, le poète, reconnaissant, composa un panégyrique à sa gloire, dont voici les deux premiers vers [mètre : *al-ṭawīl*] :

لَا فَضْلَ إِلَّا فَضْلُ أُمِّ عَلِيٍّ إِيَّاهَا كَفَضْلِ أَبِي الْأَشْبَالِ عِنْدَ الْفَرَزْدَقِ
تَدَارَكْنِي مِنْ هُوَّةٍ كَانَ قَعْرُهَا ثَمَانِينَ بَاعًا لِلطَّوِيلِ الْعَشْنَقِ¹⁹

*Il n'est point de faveur supérieure à celle qu'une mère accorde à son fils,
Tout comme celle que le père des lionceaux a accordée à al-Farazdaq.
Il m'a évité de tomber dans un précipice dont le fond
était à quatre-vingt brasses, taillé pour le plus longiligne.*

Au total al-Farazdaq a composé douze panégyriques (158 vers) à la gloire d'Asad b. 'Abd Allāh al-Qasrī. Le plus court compte quatre vers et le plus long trente-trois vers [voir tableau en annexe].

Étude du poème

Une stratégie de composition

Composer un bref panégyrique de sept vers conduit nécessairement le poète à adopter une stratégie de composition qui puisse satisfaire les attentes de son auditoire et plus particulièrement celles de son dédicataire. L'entreprise relève de la gageure, lorsque le poète décide de célébrer ce dernier dans une *qaṣīda* tripartite. Quels choix opérer pour dire efficacement le *bayn* [la séparation] du *nasīb* ; le périlleux *raḥīl* pour se rendre chez le *mamdūḥ* ; quelles vertus de ce dernier va-t-il célébrer dans son *madīḥ* ? L'étude du poème d'al-Farazdaq nous donnera certainement des éléments de réponse à ces questions.

Le *madīḥ* d'Asad b. 'Abd Allāh²⁰:

1- كَمْ لِلْمَلَأَةِ مِنْ طَيْفٍ يُؤَرِّقُنِي وَقَدْ تَجَرَّثَمَ هَادِي اللَّيْلِ وَاعْتَكِرَا
2- وَقَدْ أَكَلَفْتُ هَمِّي كُلَّ نَاجِيَةٍ قَدْ غَادَرَ النَّصْرُ فِي أَبْصَارِهَا سَدْرَا
3- كَانَتْهَا بَعْدَمَا انْضَمَّتْ ثَمَائِلُهَا بِرَأْسِ بَيْنَةٍ فَرْدٌ أَخْطَأَ الْبَقْرَا

19 Al-Iṣfahānī écrit :

ثم إن مالكا وجه الفرزدق إلى خالد، فلما قدم عليه وجده قد حجج، واستخلف أخاه أسد بن عبد الله على العراق، فحبسه أسد، ووافق عنده جريرا، فوثب يشفع له، وقال : إن رأى الأمير أن يهبه لي، فقال أسد : أتشفع له يا جرير؟ فقال : إن ذلك أدلُّ له - أصلحك الله - وكلم أسدا ابنه المنذر، فخلّى سبيله، فقال الفرزدق في ذلك : [...] .
Al-Aḡānī, vol. 21, p. 383 (éd. Dār al-Fikr). *Mālik b. al-Munḍir b. al-Ġārūd était le chef de la police de Ḥālid b. 'Abd Allāh al-Qasrī.

20 *Diwān al-Farazdaq*, Beyrouth, Dār al-kutub al-'ilmiyya, s. d., p. 196.

- 4- حَتَّى تُنَاخَ إِلَى جَزَلٍ مَوَاهِبُهُ مَا زَالَ مِنْ رَاحَتِيهِ الْخَيْرُ مُبْتَدَرًا
 5- فَرَمُّ يُبَارَى شَمَاطِيطُ الرِّيحِ بِهِ حَتَّى تَقَطَّعَ أَنْفَاسًا وَمَا فَتَرَ
 6- وَمَا بِجُودِ أَبِي الْأَشْبَالِ مِنْ شَبِيهِ إِلَّا السَّحَابُ وَالْأَلْبَحْرُ إِذْ زَخَرَ
 7- كَلَّتَا يَدَيْهِ يَمِينٌ غَيْرٌ مُخْلِفَةٌ تُجْزِي الْمَنَايَا وَتَسْقِي الْمُجْدِبَ الْمَطْرًا

- 1- Que d'apparitions d'al-Mulā'a me font veiller, au moment où la nuit commence à tomber et que ses ténèbres s'épaississent.
- 2- Que de fois j'ai imposé mes soucis à une chamelle vélocé. Sa course effrénée lui donnait des vertiges et lui troublait la vue.
- 3- Au point culminant de Bayna, après que les restes d'aliments eurent adhéré entre eux dans son estomac ; elle était semblable à un oryx esseulé, détaché du troupeau.
- 4- Jusqu'à ce qu'on la fit agenouiller dans [la demeure d'un homme] dont les présents sont considérables et dont les bienfaits coulent à flots en permanence de ses mains.
- 5- Un seigneur que l'on fait rivaliser avec des vents néfastes, au point qu'il en a le souffle coupé, mais il n'a pas faibli pour autant.
- 6- La générosité du père des lionceaux n'a d'égal, que les nuages [pluvieux] et la mer agitée.
- 7- Ses deux mains sont des mains droites. Elles ne manquent pas à leurs promesses : elles donnent la mort et arrosent de pluie le sol stérile.

Le nasib

La séquence *nasīb* [le prologue amoureux]²¹ dans la *qaṣīda* umayyade, comme dans la *qaṣīda* antéislamique, a pour sujet principal la séparation [*bayn*] des amants²². Le poète puise dans un ensemble de situations qui, chacune à sa manière, donnent corps au *bayn*, qu'il s'agisse des « pleurs sur les vestiges » [*al-bukā' 'alā l-aṭlāl*] ; de l'évocation de la jeunesse et de la vieillesse du poète [*al-šayb wa-l-šabāb*] ; du départ de la bien-aimée qui quitte le campement [*raḥīl* des *za'a'in*] ; du souvenir des temps heureux ; ou encore de l'apparition de la belle la nuit au poète en voyage, dans un demi-sommeil [*al-ṭayf/al-bayāl*].

Le poète peut agrémente ces différentes situations du « portrait de la belle ». La description des attraits de la femme aimée, tout comme le *raḥīl* des *za'a'in*,

21 De nombreuses études ont été consacrées à cette partie de la *qaṣīda*. Voir, entre beaucoup d'autres, Ilse Lichtenstädter, « Das *nasīb* der altarabischen *qaṣīde* », *Islamica* 5 (1931-2), p. 17-96 ; Renate Jacobi, « *Nasīb* », *EF*², tome VII, 1993, p. 978-983 ; Claude Audebert et Mohamed Bakhouch, « Les débuts de poèmes dans le *dīwān* d'Imru' al-Qays », in *Mélanges en l'honneur d'André Raymond*, Le Caire, IFAO, 2009, p. 277-313 ; Mohamed Bakhouch, *Poétique de l'éloge : le panégyrique dans la poésie d'al-Akhtal*, Le Caire, Institut Français d'Archéologie Orientale, 2015, p. 61-76.

22 Cette séparation peut être due à une rupture [*šarm*], qui est dans la majorité des cas une initiative de la femme.

ainsi que le sujet de la séquence dans son ensemble donnent souvent l'occasion d'amplifier son *nasīb* avec ce qui peut déboucher parfois sur une véritable scène bachique. L'évocation de la salive de la bien-aimée ou l'effet de la séparation sur le poète servent généralement de prétexte à ces développements.

Dans sa définition de la *qaṣīda* classique dans *al-Šī'r wa-l-šū'arā'*²³, Ibn Qutayba explique que le fait de débiter un panégyrique par un prologue amoureux (l'arrêt sur les vestiges [*al-wuqūf 'alā l-aṭlāl*] et par le chant d'amour [*nasīb*]) relève de la *captatio benevolentiae*. Nous avons montré ailleurs²⁴ que si l'on considère que le poème panégyrique est une suite narrative, le prélude amoureux, qui est, rappelons-le, un micro-récit élégiaque dans lequel le poète déplore d'être séparé de sa bien-aimée, se lit alors comme la métaphore d'un manque [*ḥāḡa*] que le panégyriste va chercher à combler en rendant auprès de son dédicataire [*mamdūḥ*].

Par son contenu, la séquence *nasīb*, dans sa forme amplifiée comme dans sa forme abrégée, joue un rôle structurant dans le panégyrique. Elle débouche habituellement sur la séquence *raḥīl* [voyage dans le désert à dos de chameau].

Par ailleurs, dans l'échange entre le poète et son dédicataire, l'histoire d'amour que narre le premier est considérée comme une plus-value esthétique, une sorte d'ornement du panégyrique dont il fait don au destinataire.

Le nasīb dans les panégyriques d'al-Farazdaq

Le *dīwān* d'al-Farazdaq compte à peu près deux cents panégyriques (du fragment de deux vers à l'ode de plus d'une centaine de vers), douze parmi eux sont dédiés à Asad b. 'Abd Allāh al-Qasrī. Un peu plus d'une trentaine de ces *madīḥ*-s comportent un *nasīb*²⁵.

Les prologues amoureux dans les panégyriques d'al-Farazdaq vont de 1 à 26 vers (voir tableau récapitulatif en annexe). Les situations les plus récurrentes sont par ordre croissant : la rupture [*al-ṣarm*] : 2 fois ; les souvenirs : 3 fois ; les vestiges [*al-aṭlāl*] : 6 fois ; la séparation [*al-bayn*] : 8 fois ; la canitie et la jeunesse [*al-šayb wa-l-šabāb*] : 11 fois ; et l'apparition de la bien-aimée [*al-ṭayf wa-l-ḥayāl*] : 11 fois.

On constate à la lecture de ces données chiffrées : 1- que seuls à peu près 6 % des *madīḥ*-s d'al-Farazdaq commencent par un *nasīb*²⁶ ; 2- que dans ces prologues

23 Ibn Qutayba, *al-Šī'r wa-l-šū'arā'*, p. 31-32.

24 Voir M. Bakhouch, *Poétique de l'éloge*, p. 75-76.

25 Selon R. Jacobi « Al-Farazdaq a composé 50% de ses panégyriques sans *nasīb*, et il préférerait explicitement le *ghazal* de 'Umar b. Abī Rabī'a [*q.v.*] aux "larmes versées sur les *aṭlāl*" (*Aghānī*, II, 134). Il décrit parfois aussi des plaisirs sensuels dans son *nasīb*, même s'il s'agit seulement d'un rêve (*Dīwān*, 349). », Renate Jacobi « *Nasīb* », *EF*, tome VII, p. 982.

26 Que penser de ce faible pourcentage ? Faut-il en conclure que le poète n'est pas à l'aise dans cet exercice ? Ou bien considérer qu'il n'a pas d'appétence particulière pour le *nasīb* ?

amoureux, al-Farazdaq a une prédilection pour deux situations : *al-šayb wa-l-šabāb* et *al-ṭayf wa-l-ḥayāl*.

C'est cette dernière qu'il choisit comme ouverture de son panégyrique dédié à Asad b. 'Abd Allāh al-Qasrī.

L'art de la concision

La première prouesse d'al-Farazdaq réside dans le fait d'avoir réussi à composer un *madīḥ* aussi court tout en respectant le schéma canonique tripartite de la *qaṣīda* dite classique, tel qu'il sera défini quelque un siècle et demi plus tard par Ibn Qutayba.

Ce choix impose au poète une stratégie de composition qui doit concilier plusieurs impératifs. En effet, pour que sa performance soit couronnée de succès, il doit choisir dans le catalogue des *topoi* de chacune des composantes ceux qui conviennent le mieux à la dimension du poème tout en respectant le principe de l'équilibre entre elles. Il doit veiller, en outre, à ce que ses choix soient à même de combler l'horizon d'attente de ses auditeurs et plus particulièrement celles son dédicataire. Enfin, en raison de la brièveté de sa production, il doit opérer des choix qui soient suffisamment éloquentes et évocateurs pour à la fois transmettre son message et susciter une audition active ou « collaborative » de ces auditeurs.

Bref, allusif et condensé, le poème d'al-Farazdaq donne au récepteur l'apparente impression d'être lacunaire. Et de fait, il comporte des blancs qu'il incombe à l'auditeur expert, ce qui fut certainement le cas de la majorité de ceux qui l'entendirent déclamer son panégyrique, de compléter.

Pour illustrer notre propos, prenons le cas de l'unique vers qui constitue le prologue amoureux du panégyrique composé par le poète tamīmite en l'honneur d'Asad b. 'Abd Allāh al-Qasrī :

1- كَمْ لِلْمَلَأَةِ مِنْ طَيْفٍ يُؤرِّقُنِي وَقَدْ تَجَرَّثَمَ هَادِي اللَّيْلِ وَاعْتَكِرَا

*Que d'apparitions d'al-Mulā'a me font veiller,
au moment où la nuit commence à tomber et que ses ténèbres s'épaississent.*

Comme l'indique la présence du mot *ṭayf* dans ce vers, le poète a fixé son choix sur l'une des situations les plus fréquentes dans le *nasīb*, fortement attestée dans cette séquence inaugurale de la *qaṣīda*, dès l'époque préislamique : le *ṭayf wa-l-ḥayāl*²⁷.

Seule une étude poussée de la poésie d'al-Farazdaq peut permettre de répondre à ces questions.

27 Ilse Lichtenstädter le compte parmi les trois thèmes principaux du *nasīb* : « Wir können drei Hauptthemen des *nasīb* unterscheiden, zu welchen sich verschiedene Nebenmotive gesellen. Alle drei sind der Erinnerung an ein verlorene Geliebte gewidmet, die fern von

On observe à la lecture du vers d'al-Farazdaq que l'évocation de la situation est réduite à sa plus simple expression. En effet, le poète se contente d'y indiquer que le *ṭayf* de la femme qu'il aime, al-Mulā'a, lui rend souvent visite et que ses apparitions qui le privent de sommeil ont lieu au début de la nuit.

L'évocation du *ṭayf wa-l-ḥayāl* d'al-Farazdaq fait l'économie de tous les éléments constitutifs potentiels de cette situation, comme la présence des compagnons qui dorment du sommeil du juste, les états d'âme du poète, la description physique de la bien-aimée, l'évocation de son parfum qui réveille le poète d'un demi-sommeil²⁸, le dialogue avec le *ṭayf*²⁹, le fait qu'il parcourt la longue distance qui sépare les amants en un clin d'œil³⁰, les souvenirs des temps heureux³¹, et d'autres éléments encore qu'il aurait pu puiser dans le patrimoine poétique préislamique dont il était grand connaisseur. Ces éléments constitutifs qu'al-Farazdaq choisit de laisser de côté dans sa composition, l'auditeur expert va les activer. En effet, son expertise lui fait inmanquablement associer la situation du *al-ṭayf wa-l-ḥayāl* à ses éléments constitutifs, car il la connaît aussi bien que le poète. Pour l'un comme pour l'autre, le mot *ṭayf* est un mot lié au répertoire des motifs de la situation « apparition de la bien-aimée au poète lors de la halte nocturne » qui sont présents à l'état virtuel dans la mémoire de l'un et de l'autre, fruit d'une intertextualité commune conséquente de la pratique orale de la poésie. Selon les circonstances de la composition et de la performance, le poète choisit dans le répertoire de cette situation les motifs qu'il veut actualiser. Au moment de la performance l'auditeur va ouvrir son propre répertoire dès qu'il reconnaît la situation. S'enclenche alors chez lui un travail d'actualisation de ce que le poète a

dem Dichter weilt, die er vor langer Zeit geliebt hat an der Schönheit und Anmut er wehmütig denkt. Immer klagt der Dichter um ein Liebe, welche er in früheren Zeiten genossen hat, nie aber spricht er von dem Glück einer Leidenschaft, die ihn im Augenblick, wo er dichtet, umfangen hält. », « Das *nasib* der altarabischen *qaṣīde* », *Islamica* 5 (1931-2), p. 22. Die drei Hauptthemen sind :

I. Die Klage bei den *Aṭlāl* [les pleurs sur les vestiges] ; II. Der Trennungsmorgen [le matin de la séparation] ; III. Das *Ḥajāl*. » [le *ḥayāl*]. Voir également Renate Jacobi « *Nasīb* », *ET*², tome VII, *op. cit.* ; et Ḥasan al-Bannā 'Izz al-Dīn, *Dirāsāt fi l-šī'r l-'arabī l-qadīm, al-ṭayf wa-l-ḥayāl*, Dār al-ḥaḍāra li-l-našr, version électronique www.kotobarabia.com

28 Voir le prologue amoureux du panégyrique de Yazīd b. 'Abd al-Malik composé par al-Farazdaq dans *Diwān al-Farazdaq*, Beyrouth, Dār al-kutub al-'ilmīyya, s. d., p. 646, v. 4.

29 Comme c'est le cas dans cette *maqṭū'a* de 'Umar b. Abī Rabī'a ayant pour sujet le *ṭayf*, et que cite Ḥasan al-Bannā 'Izz al-Dīn dans *Dirāsāt fi l-šī'r l-'arabī l-qadīm*, p. 82.

30 Voir *Diwān al-Farazdaq*, p. 646, v. 5.

31 Rappelons ici que selon I. Lichtenstädter, les trois thèmes principaux du prologue amoureux de l'époque préislamique sont consacrés à l'évocation du souvenir d'un amour perdu, « Alle drei [Hauptthemen] sind der Erinnerung an ein verlorene Geliebte gewidmet », « Das *nasib* der altarabischen *qaṣīde* », p. 22.

retenu et de ce qu'il a laissé à l'état virtuel. La réception du poème s'apparente au travail de création ; l'auditeur va puiser dans la topique pour combler les blancs. Cette collaboration de l'auditeur autorise la concision et fait de la performance du poète un moment de partage poétique.

La maîtrise de l'art de la concision dont fait preuve al-Farazdaq tout au long de ce poème trouve une illustration dans le choix de la personne qui envoie son *ṭayf* pour le mettre au supplice. En effet, pour les auditeurs qui fréquentaient le palais d'Asad b. 'Abd Allāh, al-Mulā'a est un prénom qui ne renvoie pas à une personne fictive, mais à un être de chair et d'os, on dira aujourd'hui à un personnage public.

La belle al-Mulā'a

Les *abbār-s* dressent d'al-Mulā'a le portrait d'une femme indépendante, au caractère bien trempé, *lā yuftāt 'alayhā* [on ne se permettra de rien faire sans ses ordres, autrement dit on ne peut rien lui imposer], dit son *qāḍī* de père à un prétendant qurayšite, un descendant de l'oncle maternel du Prophète, imbu de lui-même, qui était venu lui demander sa main, et qu'al-Mulā'a éconduira d'une manière fort cocasse³².

Al-Mulā'a est la fille d'un grand dignitaire, le *qāḍī* d'al-Baṣra, elle est présentée dans le *ḥabar* qui relate sa demande en mariage évoquée *supra*, comme la plus noble vierge de cette ville [*ašraf bīkr bi-l-Baṣra*]³³.

« Personnage public », al-Mulā'a était certainement connue de l'auditoire d'al-Farazdaq. La mention de son prénom dans ce *nasīb* est évocatrice, elle renvoie à une femme déjà mariée, une *muḥṣana* [une femme vertueuse] qui a un statut social élevé, qui a de l'esprit et qui peut peut-être être flattée par les propos enjôleurs d'un *tašbīb*, mais qui ne saurait en être dupe³⁴.

La présence de cette dame dans le prologue amoureux d'al-Farazdaq lui confère une dimension archétypale, l'apparition de son *ṭayf* est en fait l'épiphanie d'un archétype, elle est *de facto*, l'incarnation de LA FEMME tant célébrée par les poètes dans le *nasīb* ; le portrait de cet idéal féminin aux caractérisations physiques et morales stéréotypées. C'est la femme noble, coquette, blanche de peau, car elle

32 Voir Ibn 'Abd Rabbih, *al-'Iqd al-farīd*, Beyrouth, Dār al-kutub al-'ilmiyya, 1983, vol. VII, p. 104-105.

33 *Ibid.*

34 Voir dans *A'lām al-nisā'*, qui cite *al-Aḡānī*, l'anecdote qui rapporte son avis sur le poète 'Umar b. Abī Rabī'a [m. soit 93/712, soit en 103/721] et le poème, assez banal, que celui-ci aurait composé après un échange épistolier entre eux. 'Umar Riḍā Kaḥḥāla, *A'lām al-nisā' fi 'alamay al-'Arab wa-l-Islām*, Beyrouth, Mu'assat al-risāla, 1984, p. 72-73. Par la suite, les récits la concernant rapportent qu'elle fut prise dans la tourmente de la disgrâce de l'époux de sa fille 'Ātika, Yazīd b. al-Muhallab, qui fut tué dans sa guerre contre le calife Yazīd b. 'Abd al-Malik en 720 J.-C.

n'accomplit pas de tâches ménagères ou autres sous le soleil, elle est stéatopyge et elle a la taille fine, ses seins sont comme des grenades, sa chevelure est longue et noire, elle est *ḥawrā'* [elle a de grands yeux noirs] et sa bouche a une haleine fraîche au réveil le matin, sa salive a meilleur goût que le plus délicieux des vins, etc. ; elle est *na'ūm al-duḥā* [elle fait la grasse matinée], elle est inconstante, promet sans tenir ses promesses, etc.

C'est ce portrait-là qu'al-Farazdaq ne fait pas, mais qu'il fait incarner au prénom qu'il mentionne dans son vers. Et au-delà de la personne d'al-Mulā'a et de son histoire, c'est cet idéal-là que ce prénom évoque pour tous ceux qui entendirent ce vers.

Sur un plan strictement formel, le choix du *ṭayf* joue à plein le rôle structurant du *nasīb* dans le panégyrique. L'apparition de la bien-aimée lors de la halte nocturne du poète illustre parfaitement le principal sujet de cette séquence : la séparation [*al-bayn*] des amants³⁵. Elle dit d'une manière éloquente l'absence et l'éloignement qui expriment métaphoriquement le manque initial que relate le micro-récit que constitue habituellement le prologue amoureux. Dans cette séquence, la femme, sur le plan symbolique, peut être perçue comme une figure tutélaire dont l'absence incite le poète à quêter une nouvelle protection qu'il espère trouver auprès de son dédicataire.

35 Voir 'Izz al-Dīn Ḥasan al-Bannā :

تتبرر ظاهرة الطيف في شعرنا القديم فكرة البعد والشعور بالانفصال، وقد تناول الشعراء هذه الفكرة، وجعلوا من "الطيف" معادلا غنيا لها.

« Le phénomène du *ṭayf* dans notre poésie arabe ancienne fait apparaître à l'esprit l'idée de l'éloignement et le sentiment de séparation. Les poètes ont traité de cette idée [dans leurs compositions] et ils ont fait du *ṭayf* son riche équivalent ». Il ajoute dans le commentaire qu'il fait au sujet de la présence du *ṭayf* dans des poèmes composés par Zuhayr b. Abī Sulmā, Ta'abbata Šarran, Laqīṭ b. Ya'mur al-Iyādī, Sabī' b. al-Ḥaṭīm, Imru' l-Qays, 'Adī b. Zayd et al-A'šā :

ويمكن القول بأن "الطيف" في هذه الصور جميعا يبدو نتيجة مختلفة عن البعد والشعور بالانفصال ورمزا إليهما في الوقت نفسه. فالطيف، في هذه القصائد، يثير هذه المشكلة بهذا الإلحاح على فكر الشاعر فتبرز الحاجة إلى الاتصال ملحة على ضميره، ويركز جهوده في باقي أجزاء القصيدة لمواجهة مطالب هذه الرغبة ومحاولة تحقيقها فيها.

« Il est possible de dire que le *ṭayf* apparaît dans toutes ces images comme étant à la fois un résultat différent de l'éloignement et du sentiment de séparation et un symbole qui y renvoie. Le *ṭayf* soulève cette question avec insistance dans l'esprit du poète. Le besoin de relation [avec autrui] émerge dans sa conscience d'une façon impérieuse, il concentre alors ses efforts dans le reste des parties du poème pour affronter ce désir et pour essayer de le réaliser esthétiquement », voir Ḥasan al-Bannā 'Izz al-Dīn, *Dirāsāt fi l-šī'r l-'arabī l-qadīm, al-ṭayf wa-l-ḥayāl*, version électronique www.kotoba-rabia.com, p. 61-62. Signalons que Renate Jacobi écrit dans l'article « Nasīb » avoir observé que « Le motif du *ḥayāl* constitue souvent la fin du prologue amoureux et il sert parfois, ajoute-t-elle, de transition vers la section suivante. », Renate Jacobi, « Nasīb », *E.I.*, tome VII, p. 982.

Le raḥīl

Dans cette séquence aussi, le poète a opté pour la brièveté. Deux vers et le premier hémistiche d'un troisième lui suffisent pour relater son voyage vers son dédicataire. Comme nous le montrerons, dans cette partie également, al-Farazdaq dit l'essentiel tout en laissant à son auditeur le soin de compléter les blancs.

La séquence *raḥīl* n'est pas une séquence obligée du panégyrique. Cependant, sa présence dans le poème, lorsque le poète décide de l'y inclure, n'est pas anodine. C'est en effet elle qui donne corps à sa quête, c'est elle qui instaure concrètement l'échange entre le poète et son dédicataire, puisque, entre autres, c'est dans cette séquence que le poète mentionne le nom de ce dernier et l'implique dans la relation d'échange qu'il initie en faisant son éloge³⁶.

Pour se pénétrer de l'importance de cette partie du panégyrique, reprenons les propos d'Ibn Qutayba à son sujet, dans sa définition de la *qaṣīda* classique :

Quand le poète a constaté qu'il s'est assuré l'attention et la bienveillance de l'auditoire, il passe à l'affirmation de ses droits ; il monte en selle dans son poème, il se plaint de ses fatigues et de ses veilles, des marches de nuit, de la chaleur des midis, de la lassitude de sa chamelle et de son chameau.

Quand il sent qu'il a bien affirmé, devant le personnage auquel il s'adresse, son droit d'espérer et de trouver satisfaction à ses désirs, et qu'il l'a bien convaincu des maux qu'il a soufferts durant son voyage, il entame « l'éloge » (*madīḥ*). Il l'incite à les lui compenser et à se montrer généreux. Il l'élève au-dessus de ses pairs et les rabaisse devant sa grandeur³⁷.

À notre connaissance, personne n'a jamais mieux défini le contenu de cette séquence ainsi que son rôle dans le panégyrique. En effet, il ressort de la définition d'Ibn Qutayba que le *raḥīl* comporte deux éléments constitutifs, étroitement liés l'un à l'autre : l'espace et la monture. Dans le passage que nous citons, le premier élément, le désert, puisque de c'est de cet espace-là qu'il s'agit, n'est pas clairement mentionné mais simplement suggéré, mais sa présence se donne à lire dans toutes ces phrases dans lesquelles l'auteur évoque la pénibilité du voyage dont le poète fait état dans sa relation du long périple qui le conduit vers son dédicataire. Les « veilles », les « marches de nuit » et dans « la chaleur des midis », ont lieu dans cet espace hostile. Les « fatigues » du cavalier, les « maux qu'il a soufferts durant son voyage » et « la lassitude » de la monture sont dues à son difficile et périlleux voyage.

36 Sur la question de l'échange, voir M. Bakhouch, *Poétique de l'éloge*, p. 267-316.

37 Voir Ibn Qutayba, *Introduction au livre de la poésie et des poètes* [trad. Gaudefroy-Demombynes], p. 13.

Ibn Rašīq [m. 456/1063-4 ou 463/1070-1] dans sa *ʿUmda*, évoque le *raḥīl* en nommant explicitement l'espace que doit parcourir le poète sur sa monture pour arriver à son dédicataire:

Il est de tradition que le poète évoque les déserts qu'il a traversés, les montures qu'il a exténuées, les terreurs de la nuit et les veilles qu'il a subies, la longueur des journées et leurs chaleurs intenses, le manque d'eau et les difficultés de s'en procurer, [...]³⁸.

Si les deux définitions établissent que le *raḥīl* est cette séquence dans laquelle le poète fait le récit de son voyage vers son dédicataire, dont les deux personnages principaux sont la monture (un adjuvant) et le désert (un opposant), celle d'Ibn Qutayba va plus loin en expliquant la raison d'être du récit de voyage et son rôle dans l'économie du poème. En effet, selon l'auteur d'*al-Šiʿr wa-l-šūʿarāʾ*, c'est cette séquence qui permet au poète d'affirmer « ses droits » et, dans le second paragraphe, « son droit d'espérer et de trouver satisfaction à ses désirs ». Certes, l'auteur ne dit pas de quels droits il s'agit ni de quel espoir et de quel désir. Mais il nous est loisible de penser que c'est du droit de recevoir un contre-don du dédicataire en échange du panégyrique qu'il a composé en son honneur qu'il est question.

Quand il est présent dans le poème de *madīḥ*, le *raḥīl* est la séquence qui *oblige* le destinataire du poème. C'est dans cette séquence que le panégyriste déclare qu'il initie l'échange. Parce qu'il le désigne (par son nom, sa titulature, etc.), parce que c'est vers lui que sa chamelle conduit son *hamm* ou ses *humūm* [souci(s)], sa *ḥāḡa* ou ses *ḥāḡāt* [requête(s)].

Enfin, à lire la description de la dégradation physique de la monture au fil des vers sur lesquels se terminent en général cette partie du panégyrique et avant le conclusif *ḥattā*, on a très souvent la nette impression que cet animal est métaphoriquement et symboliquement sacrifié, qu'il est une offrande que fait le poète au *mamdūḥ* pour rendre plus prégnant le fait de faire de ce dernier son obligé.

Concision vs amplification

Dans cette séquence aussi le poète a la latitude de donner de l'ampleur à son récit ou de le réduire au strict minimum. Quelle que soit l'option choisie, cette partie du poème est le plus souvent structurée par la préposition *ilā* [vers] qui peut marquer le début du *raḥīl* ou en condenser la narration. Elle permet au poète de faire connaître sa destination et ou de la rappeler juste avant d'entamer l'éloge.

38 Ibn Rašīq, *al-ʿUmda fī maḥāsīn al-šīʿr wa-ādābīb*, , tome I, p. 399 :

والعادة أن يذكر الشاعر ما قطع من المفاوز، وما أنضى من الركائب، وما تجشّم من هول الليل وسهره، وطول النهار وهجيرته، وقلة الماء وغؤوره [...] .

C'est nous qui traduisons.

La particule *ḥattā* [jusqu'à ce que], quant à elle, marque le terme et le but du voyage, l'arrivée à la demeure du *mamdūḥ*, qui devient le *munāḥ* de la chamelle du poète [le lieu où il la fait agenouiller, autrement dit le lieu où il termine son périple]³⁹. C'est ce que fait al-Farazdaq dans le premier hémistiche du vers 4 de son poème [*ḥattā tunāḥ ilā ḡazlin mawābibub*].

Quand il opte pour la brièveté, le poète se contente d'indiquer que sa monture va le conduire à son dédicataire et mentionne le nom ou le *kunya* [le teknonyme], ou encore la titulature de celui-ci⁴⁰. Mais, s'il décide de gratifier son auditoire d'une version plus étoffée, deux possibilités, non exclusives, s'offrent à lui : la description du désert, et il peut alors évoquer la chaleur, l'absence d'eau, les vents néfastes, les tempêtes de sable, l'absence de bornes le long des chemins parcourus, les mirages, les djinns, et tout un bestiaire (les gazelles, les autruches, le renard, le loup, le caméléon, le corbeau, le hibou et la chouette, les gangas, etc.). Cette évocation du désert et de la faune qui le peuple, n'a rien de la pause descriptive ni de la digression, mais elle a pour objectif de souligner la dangerosité de l'espace et son caractère infernal dont la traversée est une véritable épreuve pour le poète et sa monture ; et dont ils ne triomphent qu'au prix d'intenses efforts physiques qui affaiblissent les corps. La chaleur consume, trouble l'esprit et altère les sens. Les voyageurs sont hagards, hirsutes et poussiéreux. Et consumées par les chaleurs, l'absence d'eau et de nourriture, les montures sont amaigries, leurs bosses ont fondu, leurs yeux sont enfoncés dans les orbites, elles claudiquent car les coussinets de leurs pieds sont troués par les cailloux en silex, ou alors les semelles qui les garantissent ont été remplacées par d'autres ; elles ont mis bas avant terme [elles sont *mi'ḡāl*] ou elles ont avorté [*aḡḥadna*]. La chamelle qui au début du *raḥīl*, a les aptitudes et les qualifications pour faire parvenir le poète à bon port, va voir ses forces décliner au fur et à mesure du déroulement du voyage, elle va suer tant et si bien qu'à son arrivée à destination, elle n'a plus que la peau sur les os. Dans le contexte du panégyrique, cette dégradation physique est décrite avec tant de force et de réalisme, qu'on ne peut s'empêcher d'y voir un sacrifice euphémisé. L'expression *ḥattā tunāḥa* [litt. « jusqu'à ce qu'on la force à s'agenouiller »], qui marque le terme du voyage et l'arrivée du poète à la demeure du dédicataire a alors une autre résonance et peut être perçue comme une métaphore du *'aqr*, c'est-à-dire, le fait de couper les jarrets d'une chamelle ou d'un chameau pour pouvoir l'égorger. Si on file la métaphore, la vaillante ambleuse, qui est, ne l'oublions pas, la porteuse des soucis et des requêtes impérieuses [*ḥāḡāt*] du poète, se mue en offrande que celui-ci fait au *mamdūḥ* pour l'obliger.

39 La particule *ḥattā* [toujours avec le sens de « jusqu'à ce que »] permet au poète de décrire la dégradation de sa monture.

40 Le poète peut utiliser le relatif *man* (celui qui), ou le mot *imru'* (un homme), etc.

La comparaison comme procédé de mise en valeur de la vitesse de la chamelle

Deux verbes sont fréquemment en usage dans la poésie arabe ancienne pour décrire la vitesse de la course de la chamelle dans son voyage dans le désert⁴¹ : *arqala* qui signifie marcher avec célérité et parcourir le désert et *waḥada* qui signifie marcher rapidement, à la vitesse d'une autruche.

L'autre moyen dont disposent les poètes pour mettre en exergue la rapidité de leur monture, c'est la comparaison de la vitesse de cette dernière avec celle d'animaux célèbres par la vitesse de leur course ou de leur vol. Il arrive ainsi très souvent que le poète déclare au début de son *raḥīl* que sa chamelle allait si promptement vers son *mamdūḥ* qu'il lui semblait que ses bagages et lui étaient portés par un oryx [*tawr waḥṣī*], un onagre [*ḥimār al-waḥṣ*] ou encore un ganga [*qaṭā*]. Par hyperbole, ces animaux sont convoqués comme comparants à des moments où ils sont en situation d'urgence, la recherche d'une eau rare pour étancher la soif de ses oisillons pour le *qaṭā* ; la migration à la recherche d'eau et de pâturage pour *ḥimār al-waḥṣ*, que le danger, personnifié par le chasseur et ses flèches, guette au moment où il atteint au but ; et le danger de mort pour *al-tawr al-waḥṣī* isolé qui, par une aube pluvieuse, est pourchassé par une meute des chiens. Bien évidemment, ces situations de crise, de lutte pour la survie sont là pour rappeler la propre situation du poète. L'auditeur et/ou le lecteur ne manque pas d'établir un parallèle entre la situation du poète dans le *raḥīl* et l'histoire de chacun de ces trois animaux.

Dans ces comparaisons, les poètes abandonnent le comparé et ne s'intéressent plus qu'au comparant dont ils racontent par le menu l'histoire. La longueur du récit de ces histoires est variable, de deux/trois vers à une quinzaine. Prenons comme exemple l'histoire de l'oryx, puisqu'al-Farazdaq compare sa chamelle à cet animal.

L'histoire de l'oryx

Dans notre étude de la présence de l'oryx dans les panégyriques d'al-Aḥṭal, nous avons résumé l'histoire de l'oryx comme suit⁴² :

41 La langue arabe offre aux poètes au moins cinq termes techniques, hiérarchisés, pour désigner la vitesse du chameau, le *ḥabab* ou le *ḥabīb* (la vitesse, l'amble ou le trot), le *rasīm*, (la vive allure), le *damīl* (l'allure souple), le *tazayyud* (vitesse inférieure au *damīl* et supérieure au *'anaq*), le *'anaq* (vitesse inférieure au *tazayyud*)

42 Voir *Poétique de l'éloge*, p. 213-214. Voir également les pages 212 et 215-217 dans lesquelles nous présentons les interprétations de l'histoire de l'oryx de différents auteurs, y compris la nôtre.

L'oryx est seul la nuit, il se protège sous un arbre (*arṭāt*, calligon⁴³ ou *ḡarqad*, lotus des anciens) du vent et de la pluie. Les gouttes de pluie qui tombent de ses cornes ou de son corps lorsqu'il s'ébroue, sont comparées par le poète à un collier de perles ou de corail. Au lever du jour, poussés par des maîtres dont les vêtements trahissent la pauvreté, des chiens de chasse maigres, aux oreilles pendantes l'attaquent. Saisi par la peur, il fuit⁴⁴, mais bientôt la peur cède la place à la colère et l'oryx revient alors à la charge et transperce de ses cornes les chiens qui le poursuivent, puis le combat s'arrête avec la victoire de l'oryx, qui profite tranquillement du pâturage, dans quelque territoire où la nature est luxuriante.

C'est ainsi que se présente l'histoire de l'oryx dans les *raḥīl*-s d'al-Aḥṭal, mais ce poète contemporain d'al-Farazdaq, il est mort en 710 J. C., n'en est pas l'initiateur. En effet, des prédécesseurs illustres, *ḡābilites* ou *muḥadram*-s, Labīd, al-Nābiḡa l-Ḍubyānī et Ka'b b. Zuhayr, entre autres, ont narré dans leurs poèmes la même histoire, relatant les mêmes faits.

Le raḥīl dans le poème d'al-Farazdaq

L'auditoire d'al-Farazdaq a eu droit à un bref *raḥīl* : deux vers et le premier hémistiche d'un troisième vers qui sert de transition avec la séquence *madīḥ* :

- 2- وَقَدْ أَكَلْتُ هَمِّي كُلَّ نَاجِيَةٍ قَدْ غَادَرَ النَّصْ فِي أَبْصَارِهَا سَدْرًا
 3- كَانَتْهَا بَعْدَمَا انْضَمَّتْ ثَمَائِلُهَا بِرَأْسِ بَيْتَةٍ فَرْدٌ أَخْطَأَ الْبَقْرَا
 4- حَتَّى تُنَاخَ إِلَى جَزَلٍ مَوَاهِبُهُ مَا زَالَ مِنْ رَاحَتِيهِ الْخَيْرُ مُبْتَدَرًا

2- Que de fois j'ai imposé mes soucis à une chamelle vélocé. Sa course effrénée lui donnait des vertiges et lui troublait la vue.

3- Au point culminant de Bayna, après que les restes d'aliments eurent adhéré entre eux dans son estomac ; elle était semblable à un oryx esseulé, détaché du troupeau.

4- Jusqu'à ce qu'on la fit agenouiller dans [la demeure d'un homme] dont les présents sont considérables et dont les bienfaits coulent à flots en permanence de ses mains.

Comme dans la séquence *nasīb*, al-Farazdaq dit l'essentiel dans ce *raḥīl* avec une notable économie de moyens. Le poète commence par indiquer le rôle qu'il fait assumer à sa monture qui est littéralement celle qu'il « charge de ses soucis » [*wa-qad ukallifu hammī kulla nāḡiyatin*], autrement dit, celle qui portera ses requêtes

43 Dozy donne jasmin jaune comme équivalent à *arṭan*.

44 La fuite est racontée en des termes identiques dans la plupart des poèmes d'al-Aḥṭal : *fa-nṣā'a ka-l-miṣbāḥ* [il se retourna brusquement [pour fuir], comme une lampe] (16, v. 24, p. 86) ; *fa-nṣā'a ka-l-kawkab al-durrī* [il se retourna tel un astre brillant d'un vif éclat], (19, v. 19, p. 115 ; 24, v. 20, 141) ; *fa-nṣā'a munbaziman* [il se retourna défait], (49, v. 10, p. 231).

au dédicataire. La désignation qu'il lui attribue (*nāġiya*) qui signifie « qui est véloce, qui est rapide à la course » et, en second lieu, « qui se sauve, qui échappe à un danger »⁴⁵ détermine son autre « fonction » : se sauver du danger que constitue le désert et partant en sauver le poète et l'en délivrer.

Elle y parviendra grâce à sa vélocité, grâce au *naṣṣ* [le pas redoublé, accéléré]. Les efforts qu'elle a accomplis ne sont pas sans conséquence sur son état physique. Elle a la vue trouble et souffre de vertiges.

L'altération de la vue, conjuguée à la privation d'eau et de nourriture évoquée au vers 3 « *ba'da mā nḍammat tamā'ilubā* », témoignent d'un mauvais état physique généralisé de l'animal.

Dans ce troisième vers al-Farzaq compare sa chamelle à un oryx. Pour cette comparaison, il la place sur une hauteur « *bi-ra'si Baynata*⁴⁶ », comme il arrive dans nombre de poèmes à l'oryx de s'y trouver. Le poète ne donne pas le motif de comparaison, mais a-t-il vraiment besoin de le faire ? La simple mention de cet animal évoque deux choses pour l'auditeur coopérant : son aptitude à la vitesse et l'histoire cynégétique dont il est le héros. Il ne peut en être autrement pour une personne qui a quelque familiarité avec la poésie arabe ancienne.

Au terme de l'éprouvant périple, la chamelle est agenouillée dans la demeure du dédicataire. Nous avons indiqué dans notre présentation de la séquence *raḥīl* que nous considérons ce geste comme la métaphore d'un sacrifice qui a pour but d'obliger le dédicataire. Et l'on constate que, dans ce poème, comme dans tous les panégyriques qui comportent un *raḥīl*, le *mamdūḥ* reçoit en fait deux offrandes du poète, la chamelle métaphoriquement sacrifiée et son éloge.

Le *madīḥ*

Nombreux sont les critiques qui, aujourd'hui encore condamnent le panégyrique et n'y voient que flagornerie, et flatteries mensongères et hypocrites. Gageons que s'ils se donnaient la peine de réfléchir à la dimension socio-culturelle de ce genre séculaire, de voir dans le *mamdūḥ* non pas l'homme, mais l'idéal qu'il représente, ils ne tarderaient pas à reconsidérer leur jugement.

Car s'il l'on regarde les choses de près, dans un *madīḥ* les panégyristes ne font que reproduire dans leurs poèmes les idéaux auxquels adhère la société, les vertus auxquelles croient les hommes et les femmes qui la constituent. Le dédicataire va incarner ces idéaux et ces vertus dans le panégyrique qui lui est dédié. Il est

45 Voir A. de Biberstein Kazimirski, *Dictionnaire arabe / français*, entrée « NĠW ».

46 Il s'agit d'un lieu dans al-Ġiyy qui est la vallée d'al-Ruwayṭa. Voir les articles « Bayna » et « Ġiyy » dans l'ouvrage de Yāqūt al-Ḥamawī, *Muġam al-buldān*, respectivement vol. 1, p. 537 et vol. 2, p. 203.

généreux, hospitalier et nourricier, courageux, capable d'accorder sa protection [ḡiwār] à autrui, il est capable de vengeance, fidèle à ces engagements [wafā'], etc. et devient un modèle pour tous. Deux vertus majeures sont plus souvent que les autres célébrées par les poètes, la générosité et ses corollaires, l'hospitalité et le fait d'être nourricier aux moments des disettes et le courage physique.

Deux vertus qu'al-Farazdaq va justement louer chez son dédicataire :

- 4- حَتَّى تُنَاخَ إِلَى جَزَلٍ مَوَاهِبُهُ مَا زَالَ مِنْ رَاحَتِيهِ الْخَيْرُ مُبْتَدِرًا
 5- قَرَمٌ يُبَارَى شَمَاطِيطُ الرِّيَّاحِ بِهِ حَتَّى تَقَطَّعَ أَنْفَاسًا وَمَا فَتَرَا
 6- وَمَا بِجُودِ أَبِي الْأَشْبَالِ مِنْ شَبِيهِ إِلَّا السَّحَابُ وَالْأَلْبَحُرُ إِذْ زَخَرَا
 7- كَلَّتَا يَدَيْهِ يَمِينٌ غَيْرُ مُخْلِفَةٍ تُجْزِي الْمَنَايَا وَتَسْقِي الْمُجْدِبَ الْمَطْرَا

4- Jusqu'à ce qu'on la fit agenouiller dans [la demeure d'un homme] dont les présents sont considérables ; on ne cesse d'accourir vers les biens qu'offrent ses mains.

5- Un seigneur que l'on fait rivaliser avec des vents néfastes, au point qu'il en a le souffle coupé, mais il n'a pas faibli pour autant.

6- La générosité du père des lionceaux n'a d'égal, que les nuages [pluvieux] et la mer agitée.

7- Ces deux mains sont des mains droites. Et ne manquent pas à leurs promesses : elles donnent la mort et arrosent de pluie le sol stérile.

Les vers 4 à 6 évoquent la générosité du dédicataire, cette évocation se fait grâce une succession de *topoi* qui expriment l'abondance des dons [v. 4 : ḡazlin mawāhibuh], les gens accourent chez lui pour bénéficier des offrandes que ses mains ne cessent de faire [vers 4 : mā zāla min rāḥatayhi l-ḥayru mubtadarā]⁴⁷.

Ensuite, le poète désigne son dédicataire, au vers 5, par le mot *qarm* [pl. *qurūm*] qui signifie « le chef, le seigneur, le maître », mais ce terme désigne également l'étalon « *al-fahl* ». Ici, c'est la virilité « *ruḡūla* » du chef qui est mise en valeur. Cette désignation, avec son double sens, est une véritable qualification : c'est le *mamdūḥ* que la communauté chargera de rivaliser avec les vents qui soufflent de toutes parts (*ṣamāṭiṭ al-riyāḥ*)⁴⁸. Il lutte contre eux au point de

47 Une autre lecture de ce deuxième hémistiche est possible. En effet, le verbe *ibtadara* dont les sens premiers sont « se jeter/fondre/se précipiter/se ruer sur quelqu'un » et « s'empresser/se hâter de faire quelque chose », signifie également *sāla* « couler », comme l'indiquent le *Lisān al-'Arab* et *al-Mu'ḡam al-wasīṭ*. Nous lisons dans le premier :

وفي حديث اعتزال النبي (صلعم) نساءه قال عمر فابتدرت عيني أي سالنا

« Dans la tradition qui relate la séparation du Prophète (p.s.a.l.) avec ses épouses, 'Umar dit : les larmes coulèrent de mes yeux ». L'auteur d'*al-Mu'ḡam al-wasīṭ* donne la même définition du verbe *ibtadara* lorsqu'il pour sujet les yeux : *سالت دموعها. وابتدرت عيناها*.

48 Pour le mot *ṣamāṭiṭ*, les dictionnaires donnent comme sens premier la dispersion (celle des gens notamment) :

suffoquer, à en avoir le souffle coupé, mais sans cesser son combat pour autant (*ḥattā taqattā'a anfāsan wa-mā fatarā*).

Concrètement, l'action du dédicataire que le poète met en exergue ici, consiste à nourrir les gens lors des disettes. Être nourricier est l'une des fonctions que doit assumer le roi ou le chef. Cette vertu cardinale attribué au *mamdūḥ* qui se bat contre la nature pour nourrir les gens lors des famines et par conséquent les sauver de la mort, est un topos de la poésie laudative⁴⁹.

Dans le vers 6, le poète célèbre d'une manière hyperbolique la générosité d'Asad b. 'Abd Allāh qui dit-il, n'a d'égal que le nuage pluvieux ou la mer agitée (*illā l-saḥābu wa-illā l-baḥru id zaḥar*).

Dans le dernier vers, après la générosité, le poète ajoute une deuxième vertu à son dédicataire : le courage, celui qui consiste à combattre et à tuer ou à ordonner de le faire. Asad b. 'Abd Allāh est un guerrier, capable de donner la mort, dit al-Farazdaq, qui, contraint par la brièveté de son éloge, a trouvé le moyen d'associer, dans un seul et même vers, les deux principales vertus, traditionnellement mises en exergue par les poètes dans les panégyriques, en empruntant la formule « *kiltā yadayhi yamīn* » à un *ḥadīt* attribué au Prophète et attesté par Muslim⁵⁰.

شمطاط (ج) شمطاط.

شمطاط : فرقة من الناس

الشمطاطيُّ : قالوا : تفرَّقَ القومُ شمطاطيًّا ، أي فرَّقاً.

Lorsqu'il est associé à un tissu, cela signifie que celui-ci est en lambeaux :

ثوبٌ شمطاطيُّ : خَلَقَ متشققاً.

شمطاط : « ثوب شمطاط أو شمطاطي : بال متقطع »

49 Chez al-Aḥṭal [m. 710 J.-C.], par exemple, Bišr b. Marwān, gouverneur de l'Irak, son dédicataire est comme une personne qui rivalise avec *Ġumādā* : [mètre : *al-ṭawīl*]

صُروثٌ عراقيبٌ المَطِيّ كَأَنَّمَا يُباري جُمادى إِذْ شَتَا وَيُخايِلُهُ

Il coupe les jarrets des montures, on dirait qu'il se mesure avec Ġumādā lorsque l'hiver arrive.

Dans le *Lisān* :

جمادى عند العرب الشتاء كله، في جمادى كان الشتاء أو في غيرها [...].

« Pour les Arabes, *Ġumādā*, c'est toute la saison de l'hiver, que l'hiver coïncide avec le mois de *Ġumādā* ou avec d'autres mois ». Voir Ibn Manẓūr, *Lisān al-'Arab*, Beyrouth, Dār Ṣādir, 2000, tome III, p. 1910.

50 Voici ce *ḥadīt* :

(المعجم 5) - (بابُ فضيلة الأمير العادل وعقوبة الجائر، والحث على الرفق بالرعية، والنهي عن إدخال المشقة عليهم) (التحفة 58) [4721] 18 - (1827) حَدَّثَنَا أَبُو بَكْرِ بْنُ أَبِي شَيْبَةَ وَزُهَيْرُ بْنُ حَرْبٍ وَابْنُ نُمَيْرٍ قَالُوا : حَدَّثَنَا سُفْيَانُ بْنُ عُيَيْنَةَ عَنْ عَمْرِو بْنِ يَعْنَى ابْنَ دِينَارٍ، عَنْ عَمْرِو بْنِ أَوْسٍ، عَنْ عَبْدِ اللَّهِ بْنِ عَمْرٍو قَالَ ابْنُ نُمَيْرٍ وَأَبُو بَكْرٍ : يَبْلُغُ بِهِ النَّبِيُّ (صَلَعَم)، وَفِي حَدِيثٍ زُهَيْرٍ قَالَ : قَالَ رَسُولُ اللَّهِ (صَلَعَم) : ” إِنَّ الْمُقْسِطِينَ، عِنْدَ اللَّهِ، عَلَى مَنَابِرٍ مِنْ نُورٍ، عَنْ يَمِينِ الرَّحْمَنِ عَزَّ وَجَلَّ، وَكِلْتَا يَدَيْهِ يَمِينٌ، الَّذِينَ يَعْدِلُونَ فِي حُكْمِهِمْ وَأَهْلِيهِمْ وَمَا وَلُوا.“

Notons pour finir le rôle des mains du dédicataire, « *rāḥatayh* », dans le vers 4 ; et « *kiltā yadayh* », dans le vers 7. Deux vers qui encadrent la séquence *madīḥ* et dans lesquels le poète célèbre deux vertus cardinales que son dédicataire est censé incarner : la générosité et le courage.

Conclusion

La variabilité de l'étendue des compositions poétiques a très tôt interpellé les poéticiens arabes. Leur entreprise d'appréhender ce phénomène et d'en expliquer l'existence a consisté : 1. à catégoriser la production poétique sur le plan formel en désignant le poème bref par *qiṭ'a* et le poème long par *qaṣīda*⁵¹ ; 2. à justifier la raison d'être de ces deux catégories par l'objectif que se fixe le poète. S'il souhaite que son auditoire mémorise sa composition et partant qu'il participe sa diffusion, il composera une *qiṭ'a*. Si en revanche, il a une cause ou des idées à défendre, s'il doit argumenter pour convaincre son auditoire, il composera alors une *qaṣīda*⁵². Nous avons vu qu'al-Farazdaq, praticien et observateur attentif de la manière dont ses auditeurs reçoivent sa poésie, partage le point de vue des poéticiens sur cette question.

Cette manière d'envisager la production poétique met en exergue le fait que le choix de la brièveté ou de la longueur procède d'une intentionnalité qui conduit le poète à adopter, dans les deux cas de figure, une stratégie de composition qui tient compte de l'existence d'une culture poétique et d'une « compétence intertextuelle » que l'auteur du poème a en partage avec son auditoire. Une culture et une compétence nécessaires à l'intelligibilité des deux catégories de poèmes au moment de leur réception ; et déterminantes pour qu'une « audition coopérative » du poème bref soit possible.

Le poème long tend vers la complétude, son auteur cherchera à laisser le moins de vide possible à combler à son auditeur. Comme le montre notre analyse, le poème bref, de par sa dimension, ne peut prétendre à cette même complétude. Par la force des choses, dans cette catégorie de composition, le poète est contraint, pour chacune des séquences de son poème, d'opérer dans la liste des situations ou des motifs, dans celles des *topoi*, des métaphores, des caractérisations des personnages, des comparaisons animalières, etc. les choix qui servent au mieux

[...] dans son *ḥadīṭ* Zuhayr dit : l'Envoyé de Dieu (*p.s.a.l.*) dit : Ceux qui auront agi avec équité seront auprès de Dieu sur des chaires de lumière, à la droite du Miséricordieux Tout-Puissant. Et Ses Deux Mains sont des Mains Droites. (Il s'agit de) ceux qui auront été justes dans les jugements qu'ils auront rendus, à propos de leur famille, et dans les responsabilités qu'ils auront eues. », *Ṣaḥīḥ Muslim*, al-Riyad, Dār al-salām li-l-naṣr wa-l-tawzī', 2002².

51 Voir notre introduction.

52 *Id.*

son projet et son intention de le réaliser avec une grande économie de moyens. Le poème bref constitue ainsi un ensemble où l'allusion jouxte le portrait juste esquissé, et celui-ci l'histoire à peine amorcée, laissant dans leur sillage une succession de blancs qu'il incombe à l'auditeur ou au lecteur coopérant de compléter.

BIBLIOGRAPHIE

- Audebert, Claude et Bakhouch, Mohamed, « Les débuts de poèmes dans le *diwān* d'Imru' al-Qays », in *Mélanges en l'honneur d'André Raymond*, Le Caire, IFAO, 2009, p. 277-313.
- Bakhouch Mohamed, *Poétique de l'éloge, le panégyrique dans la poésie d'al-Aḥṭal*, Le Caire, IFAO, 2015.
- al-Dahabī, *Siyar al-ʿlām al-nubalāʾ*, Beyrouth, Mu'assasat al-risāla, 1996.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Éditions Grasset, 1979.
- al-Farazdaq, *Dīwān al-Farazdaq*, Beyrouth, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, s. d.
- Ḥasan al-Bannā ʿIzz al-Dīn, *Dirāsāt fi l-šīʿr l-ʿarabī l-qadīm, al-ṭayf wa-l-ḥayāl*, Dār al-ḥadāra li-l-našr, version él. www.kotobarabia.com
- Ibn ʿAbd Rabbih, *al-ʿIqd al-farīd*, Beyrouth, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, 1983.
- Ibn Qutayba, *al-Šīʿr wa-l-šūʿarāʾ*, Beyrouth, Dār iḥyāʾ al-ʿulūm, 1987.
- Ibn Rašīq, *al-ʿUmda fi maḥāsīn al-šīʿr wa-ādābih*, éd. Muḥammad Qarqazān, Beyrouth, Dār al-maʿrifa, 1988.
- al-Iṣfahānī, Abū l-Faraġ, *al-Aġānī*, Beyrouth, Dār Ṣādir, 2008³.
- *al-Aġānī*, s. l., Dār al-Fikr, s. d.
- Jacobi, Renate, « *Nasīb* », *ET*², Leiden, E.J. Brill, Paris, Maisonneuve et Larose S. A., tome VII, 1993.
- Kaḥḥāla, ʿUmar Riḍā, *ʿAlām al-nisāʾ fi ʿālamay al-ʿArab wa-l-Islām*, Beyrouth, Mu'assat al-risāla, 1984.
- Lichtenstädter, Ilse, « Das *nasīb* der altarabischen *qaṣīde* », *Islamica* 5 (1931-2).
- Muslim, *Ṣaḥīḥ Muslim*, al-Riyad, Dār al-salām li-l-našr wa-l-tawzīʾ, 2000².
- Paoli, Bruno, *De la théorie à l'usage. Essai de reconstitution du système de la métrique arabe ancienne*, Presses de l'Ifpo, Damas, 2008.
- Yāqūt al-Ḥamawī, *Muḡam al-buldān*, Beyrouth, Dār Ṣādir, 1977.

ANNEXE

Poèmes dédiés par al-Farazdaq à Asad b. ‘Abd Allāh al-Qasrī

Pages	Nombre de vers	Mètre	Rime	<i>Nasīb</i>	<i>Raḥīl</i>	Autre
132-3	4	<i>al-ṭawīl</i>	<i>dā</i>	non	non	-
137-8	18	<i>al-ṭawīl</i>	<i>dubā</i>	non	non	<i>ḥikma</i> (vers 1-3)
196	7	<i>al-basīṭ</i>	<i>rā</i>	oui*	oui*	-
241-3	33	<i>al-ṭawīl</i>	<i>rub</i>	oui, apparition <i>ṭāriq</i> (v. 1-6)	oui (v. 7-11)	-
244	9	<i>al-ṭawīl</i>	<i>rubā</i>	non	oui (v. 1-6)	-
246	4	<i>al-ṭawīl</i>	<i>rub</i>	non	oui (v. 2)	-
288	8	<i>al-ṭawīl</i>	<i>rā</i>	non	non	v. 6 reprise v. 6, p. 196*
366-7	7	<i>al-ṭawīl</i>	<i>‘ā</i>	non	non	-
402-3	15	<i>al-ṭawīl</i>	<i>qī</i>	non	non	-
409-10	14	<i>al-ṭawīl</i>	<i>qi</i>	non	non	v. 14 : <i>fabr</i>
430-1	14	<i>al-ṭawīl</i>	<i>lu</i>	non	oui (v. 1-6)	<i>Raḥīl</i> en bateau
633-4	25	<i>al-basīṭ</i>	<i>nā</i>	non	oui (v. 1-3)	<i>Raḥīl</i> en bateau

*1 Voir notre analyse.

*2 Problème : le mètre n'est pas le même !
Poème de *ghazal* : al-Mulā'a (p. 420-422).

ABSTRACT

What the poem does not say, while saying it ...

Study of a brief panegyric of al-Farazdaq [d. 728 or 730]

The solemnity of the circumstances in which panegyrics are generally performed imposes on the poet ceremonial compositions. In the case of laudatory poetry, and more precisely of *madīḥ*, one can suppose that such a designation implies the *qaṣīda* must be tripartite and include a *nasīb* [the amatory prologue of the *qaṣīda*]; a *raḥīl* [the trip camel back] ; and the *madīḥ*. The size of each of these sequences will depend on the inspiration of the poet at the moment of the performance. He can indeed, as he likes, amplify or not the micro-narratives he narrates in the first two sequences and lengthen the list of cardinal virtues that he attributes to his dedicatee in the third or to reduce them to a small number.

Conscious of the importance of the issue of reception Ibn Qutayba [m. 889] recommends to the poets in the famous introduction of *al-Šiʿr wa-l-šūʿarāʾ* to be attentive to the balance between the sequences which constitute the poem and to take care not to bore their audience by amplifying more than necessary the constituent elements of each of the sequences that compose it, not to deceive the expectations of the audience by choosing.

The brief panegyric of al-Farazdaq (seven verses) we intend to study, will allow us to show how the strategy of composition adopted by this poet is likely to satisfy the expectation of the receiver and despite its brevity.