



ANNALES ISLAMOLOGIQUES

en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne

AnIsl 48.1 (), p. 103-134

Brigitte Foulon

Le corps du poète dans la poésie arabe médiévale, d'après l'œuvre d'Ibn Ḥafāḡa (m. 533/1139)

Conditions d'utilisation

L'utilisation du contenu de ce site est limitée à un usage personnel et non commercial. Toute autre utilisation du site et de son contenu est soumise à une autorisation préalable de l'éditeur (contact AT ifao.egnet.net). Le copyright est conservé par l'éditeur (Ifao).

Conditions of Use

You may use content in this website only for your personal, noncommercial use. Any further use of this website and its content is forbidden, unless you have obtained prior permission from the publisher (contact AT ifao.egnet.net). The copyright is retained by the publisher (Ifao).

Dernières publications

9782724707984	<i>Proceedings of the First International Conference on the Science of Ancient Egyptian Materials and Technologies (SAEMT)</i>	Anita Quiles (éd.), Bassem Gehad (éd.)
9782724708677	<i>Bulletin critique des Annales islamologiques 36</i>	Agnès Charpentier (éd.)
9782724708516	<i>Ermant II</i>	Christophe Thiers
9782724708363	<i>Guide des écritures de l'Égypte ancienne</i>	Stéphane Polis (éd.)
9782724708066	<i>Guide de Deir el-Médina</i>	Guillemette Andreu-Lanoë, Dominique Valbelle
9782724707892	<i>Histoires d'amour et de mort</i>	Monica Balda-Tillier
9782724709186	<i>Lexique pratique des chantiers de fouilles et de restauration</i>	Alain Arnaudès, Wadie Boutros
9782724707977	<i>Mirgissa VI</i>	Brigitte Gratien, Lauriane Miellé

Le corps du poète dans la poésie arabe médiévale, d'après l'œuvre d'Ibn Ḥafāḡa

(m. 533/1139)

♦ RÉSUMÉ

L'œuvre poétique d'Ibn Ḥafāḡa installe une figure du poète que nous aborderons ici uniquement à travers les manifestations du corps. Cette construction intra-discursive participe de l'« *ethos* auctorial » (Amossy, 2006), image verbale que le locuteur construit de lui-même dans tout discours en général, et dans le discours littéraire en particulier. Si l'objectif visé par cette construction est d'établir une figure exemplaire du poète, cette exemplarité est tributaire des genres cultivés par la tradition poétique arabe et du code transmis par cette dernière. En outre, elle se doit d'être conforme aux normes culturelles en vigueur dans un milieu particulier et restreint, celui des élites politiques et culturelles d'al-Andalus, et en un temps donné, la fin des Taïfas et l'État almoravide. Nous serons amenée à constater que les valeurs véhiculées par cette figure peuvent, à ce titre, s'écarter significativement de celles prévalant, quant au comportement et aux attitudes corporelles, dans d'autres milieux de la société arabo-musulmane.

Notre étude se développera essentiellement à partir de 2 axes, dans une approche phénoménologique :

- Le corps mis en scène : les âges de la vie, le corps dans l'espace et en mouvement...
- Le corps, siège et miroir des émotions : traductions poétiques des réactions physiques aux affects : chagrin, passion, angoisse, émotion esthétique (*tarab*)

Mots-clés : poésie arabe médiévale – poésie d'al-Andalus – Ibn Ḥafāḡa – corps du poète – imaginaire

* Brigitte Foulon, Sorbonne Nouvelle-Paris3/EA 1734 (CEAO).

♦ **ABSTRACT**

Within his own poetry, Ibn Ḥafāġa's builds an image of the poet. We will focus here on the bodily aspects of this image. This theoretical construction within the poetic discourse is part of the "author's ethos" (Amossy, 2006). This term refers to a verbal image that the speaker uses to speak about himself in any given type of discourse, and especially in literature. While the aim of this construction is to establish an exemplary picture of the poet, this exemplarity is also the result of the different kinds of discourse in Arabic poetry and of its codification. In addition, this image must be coherent with the current cultural standards in a particular environment, that is to say the environment of the political and cultural elites in al-Andalus, and during a particular period, the end of the Taīfas' reign and of the Almoravid dynasty. However, we will question the values conveyed by this image, in that they can differ from the bodily manners that prevail in other parts of Arabo-Islamic society.

Our study is divided into two parts, following a phenomenological approach. First of all, it deals with the way the author introduces the poet's body throughout the various stages of life, and the movements of the body in time and space. Thereafter, it considers the poet's body as the seat and the mirror of emotions and physical reactions to psychological affects such as sadness, anxiety, esthetical emotions (*ṭarab*).

Keywords: Arabic medieval poetry – al-Andalus poetry – Ibn Ḥafāġa – the poet's body – the imaginary

* * *

Introduction

Le corps a une histoire¹ qui, après avoir été longtemps négligée, a attiré, depuis quelques décennies, l'attention des sociologues, des anthropologues et des historiens². Leurs travaux ont montré qu'il existait autant de visions et de systèmes symboliques liés au corps, que de contextes socioculturels et historiques.

1. Cette histoire concerne « la façon de se vêtir, de mourir, de se nourrir, de travailler, d'habiter sa chair, de désirer, de rêver, de rire ou de pleurer », selon Jacques Le Goff et Nicolas Truong, auteurs de *Une histoire du corps au Moyen-Âge* (2003), p. 18.

2. Parmi les travaux des sociologues, voir les études de David Le Breton, *Corps et sociétés. Essai de sociologie et d'anthropologie du corps* (1991) et *Les passions ordinaires. Anthropologie des émotions* (2008). Concernant le domaine historique médiéval, se référer aux ouvrages de Jean-Claude Schmitt, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale* (2001) et *La raison des gestes dans l'Occident médiéval* (1990), ainsi qu'à Nagy, Boquet (dir.), *Le sujet des émotions au Moyen Âge* (2008).

C'est à partir du domaine qui est le nôtre, à savoir la poésie arabe médiévale, que nous apporterons notre contribution à ce volume dédié au corps dans l'espace islamique médiéval. Nous avons choisi d'aborder cette thématique dans le cadre des modalités de l'autoreprésentation du poète dans ses vers, laquelle n'est, en réalité, qu'un aspect de la question de l'identité de l'auteur³. Nous nous situons dans la lignée du stimulant ouvrage paru sur cette question dans le domaine littéraire occidental : *Le poète au miroir de ses vers. Études sur la représentation du poète dans ses œuvres*, qui établit que cette autoreprésentation du poète est indissociable de la mise en œuvre d'un *ethos*, lui-même tributaire de la tradition littéraire⁴ :

« *l'ethos* », écrivent Hélène Casanova-Robin et Alain Billault dans l'avant-propos de l'ouvrage⁵, « convoque si l'on peut dire, tout un intertexte permettant de situer la figure du poète ainsi dépeinte au sein d'une sorte de galerie de portraits, constitutifs, à des titres divers, de sa propre figure ». Cet *ethos* « procède donc à la fois d'éléments culturels inscrits dans une période donnée, de l'inscription dans un statut déjà défini et d'une singularisation qui distingue chaque créateur. (...) Figurer le poète à l'œuvre demeure une mise en scène étroitement liée également au genre poétique dans lequel il s'inscrit ».

Il nous semble que la manière qu'a le poète arabe médiéval de se mettre en scène dans ses vers a quelque chose à voir avec cette notion d'*ethos*. Pour que son discours apparaisse légitime auprès du groupe social destinataire de ses poèmes, il se doit en effet de projeter une image recevable et de répondre à des attentes spécifiques⁶. Notre propos consistera à analyser cette image uniquement à travers les notations concernant le rapport au corps du locuteur des vers. Pour autant, il ne saurait être question, dans le cadre de cet article, d'embrasser l'ensemble de la production poétique arabe archaïque et classique, et nous nous intéresserons essentiellement⁷ à l'œuvre du poète andalou Abū Ishāq Ibrāhīm Ibn Ḥafāḡa⁸ (451/1058-533/1139).

3. Dans la préface de leur ouvrage intitulé *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne* (2004), Claude Calame et Roger Chartier résumant la problématique comme suit : « Il est incontestable qu'avant de renvoyer à une personne historique avec son identité psycho-sociale, les indices d'énonciation que nous percevons dans toute forme de discours renvoient à une figure construite dans le texte. Par des moyens d'ordre langagiers et textuels, cette figure est douée d'un profil et d'un *ethos* particulier qui relèvent du fictionnel ; mais au-delà de la création langagière, cette identité « autoriale » renvoie à un contexte institutionnel qui prend des figures fort différentes suivant les cultures et suivant les époques » (p. 9).

4. *l'ethos* comme image projetée et mise en scène de la personne, est aussi l'objet de plusieurs travaux de Ruth Amossy. Dans *La présentation de soi, Ethos et Identité verbale, La présentation de soi*, elle se propose de croiser les notions de « présentation de soi » et d'*ethos*, empruntées respectivement à la sociologie et à la rhétorique, en limitant son enquête à la dimension langagière de la présentation de soi, nonobstant les aspects non verbaux de celle-ci, tels le décor, les vêtements ou les éléments corporels.

5. Casanova-Robin, Billault, *Le poète au miroir de ses vers*, p. 7-8.

6. Le lecteur, note R. Amossy, « est invité à reconstruire à partir de divers indices textuels un caractère et un corps qu'il assigne à la source énonciative (...) il incorpore également des schèmes qui correspondent à une manière spécifique de se rapporter au monde en habitant son propre corps » (*La présentation de soi*, p. 39).

7. Al-Andalus constituant le champ privilégié de nos recherches sur la poésie.

8. Sur Ibn Ḥafāḡa, voir, Hadjadji, *Vie et œuvre du poète andalou Ibn Khafadja* ; Al-Nowaihi, *The Poetry of Ibn Khafajah* ; Foulon, *La poésie andalouse du XI^e siècle*.

De ce fait, les résultats auxquels nous parviendrons n'auront nulle prétention à valoir pour l'ensemble de la production poétique arabe⁹. Néanmoins, quelques remarques préalables plus générales nous semblent utiles dans la mesure où, dans ce domaine comme dans d'autres, la poésie d'al-Andalus s'inscrit dans la continuité de la production orientale.

La description de leur propre corps par les poètes ne figure pas parmi les motifs traditionnels de la poésie arabe, alors que ceux-ci se complaisent à évoquer les cheveux, le teint, les yeux, la bouche, etc., de leur bien-aimée. Les quelques données nous renseignant sur l'apparence physique des auteurs nous ont surtout été transmises par les récits (*ahbār*) circulant à leur propos ou par les surnoms avec lesquels certains d'entre eux sont passés à la postérité, tel le célèbre poète-brigand préislamique al-Šanfarā (« l'homme aux lèvres épaisses »), auteur présumé de la *Lāmiyyat al-ʿArab*, al-Farazdaq (« visage semblable à un grand morceau de pâte », m. 110 ou 112/728 ou 730), ou encore Abū Nuwās (« l'homme aux mèches de cheveux longues et pendantes », m. entre 198 et 200/entre 813 et 815), célèbre poète de l'époque abbasside.

Pour autant, cette réticence du poète à l'auto-description ne doit pas nous amener à conclure que les textes sont dénués de toute allusion à la corporéité du locuteur des vers. Dès la Ġāhiliyya, certains organes, certaines attitudes ou réactions physiologiques sont régulièrement mentionnés, intégrés à des contextes et des scénarios spécifiques. Ainsi, l'un des genres les plus représentés dans la poésie archaïque, le *fah̄r* (auto-éloge), incite les poètes à exalter leur courage et, donc, à évoquer les efforts physiques qu'ils sont contraints de fournir (combats, courses sans fin dans le désert, ascension de la vigie au sommet de la colline, etc.). Parallèlement, nombreux sont les contextes qui, dans cette poésie archaïque, favorisent la description des manifestations physiologiques de la peur. Ces notations physiologiques se transforment néanmoins et se modulent en fonction de l'évolution des genres et des thématiques. Ainsi, au sortir de la Ġāhiliyya, l'effroi décrit par Ka'b b. Zuhayr¹⁰ dans son célèbre poème *Bānat Su'ād*, où il se met en scène tremblant de tous ses membres devant le Prophète, alors que son sort est suspendu à la réception de son poème, n'est déjà plus le même que celui qui saisit le bédouin solitaire traversant les espaces désolés. Il serait intéressant d'observer comment évolue aussi, par exemple dans la *ḥamriyya* (poème bachique), l'évocation des manifestations physiologiques du plaisir et de l'ivresse, depuis l'Antéislam jusqu'à l'époque abbasside, dont la production poétique a considérablement influencé la poésie andalouse.

En al-Andalus, deux registres se distinguent quant à la place qu'ils accordent aux représentations du corps du poète : le registre amoureux et/ou érotique, souvent associé aux scènes bachiques et à la description de paysages, d'une part, et, d'autre part, celui de l'élégie prise au sens large et incluant les lamentations sur la fuite du temps et de la jeunesse, ou sur la perte d'être chers.

L'existence d'Ibn Ḥafāġa, poète du Levant ibérique, subit les aléas des désordres politiques de son temps : après une jeunesse passée, sous les Reyes des Taïfas, dans une atmosphère festive et permissive, il dut s'adapter, à la cinquantaine, au climat de rigorisme religieux et moral

9. Il serait nécessaire, pour ce faire, d'examiner au préalable toute la documentation arabisante et orientaliste, ancienne et récente, et de voir si celle-ci s'est intéressée aux notations des poètes sur leur propre corps.

10. Contemporain du Prophète, sa date de mort est inconnue.

instauré par les Almoravides, devenus les maîtres de la Péninsule après en avoir chassé les roitelets, et dont il devint l'un des panégyristes. Ces deux périodes d'intense production poétique sont séparées par plusieurs années durant lesquelles notre auteur interrompit toute activité sur ce plan. Cet intermède, qu'il évoque dans la *ḥuṭba* servant d'introduction à son *dīwān*¹¹, correspond, selon ses dires, à la fin de sa jeunesse. Dans ce même texte, Ibn Ḥafāḡa mentionne également avoir procédé, lors de la composition de son recueil, qu'il colligea lui-même, à un remodelage de son œuvre, supprimant quelques poèmes et en retouchant d'autres. Même si les raisons invoquées sont d'ordre stylistique, nous sommes en droit de supposer que certains de ces remaniements touchèrent des pièces considérées comme peu conformes au nouveau climat instauré par la dynastie berbère. Mais sans doute faut-il voir aussi dans ces retouches celles d'un vieillard qui, se retournant sur la figure du jeune homme qui apparaît dans ses vers de jeunesse, peine à s'y reconnaître.

Au sein de la production poétique andalouse, la poésie d'Ibn Ḥafāḡa présente quelques spécificités. La première est la place accordée au phénomène de la décrépitude physique. La longévité remarquable du poète, qui vécut plus de quatre-vingts ans, n'est sans doute pas étrangère au caractère obsessionnel que revêt chez lui l'évocation de la vieillesse. La seconde spécificité tient à sa façon de mettre en scène le corps en mouvement et d'effacer les frontières entre représentations de l'humain et de la nature, en conférant aux images et métaphores qui interviennent dans les unes et les autres une totale réversibilité. Le corps est alors envisagé comme un instrument exprimant les émotions et les sentiments.

Nous focaliserons cette étude sur ces deux modalités de mise en scène du corps, en observant comment elles contribuent à l'édification de l'*ethos* du poète¹². Nous serons parfois amenées, chaque fois que cela servira notre propos, à faire intervenir d'autres poètes andalous.

Le corps mis en scène

Bien plus que le poète des jardins et paysages riants, Ibn Ḥafāḡa est celui de la nostalgie du temps qui passe et des regrets voués à la période bénie de ses jeunes années. Cette thématique s'articule, plus généralement, à son rapport au temps, sa manière d'envisager les âges de la vie étant, à cet égard, très révélatrice.

Les âges de la vie

Le découpage des âges de la vie varie selon les cultures et les époques. Dans l'Occident médiéval, par exemple, les « chemins de la vie » sont un savoir hérité de l'Antiquité, qui avait

11. Ibn Ḥafāḡa, *Dīwān*, p. 5-19.

12. Pour mener à bien notre étude, nous avons travaillé sur l'ensemble du *dīwān* du poète, dans l'édition Sayyid Ġāzī qui renferme, au total, 337 pièces : *qaṣīda*-s, fragments et textes de prose souvent émaillés de vers.

conçu plusieurs schémas, reposant respectivement sur les chiffres 3, 4 ou 7. C'est, semble-t-il, le schéma tripartite qui a eu la préférence des lettrés médiévaux¹³.

Les représentations de l'âge sont, chez Ibn Ḥafāġa, ancrées dans un système binaire qui oppose deux périodes fortement contrastées : la jeunesse et la vieillesse, le passage de l'une à l'autre se faisant, comme nous le verrons, de façon à la fois brutale et imperceptible. Cette vision du déroulement de la vie humaine a pour corollaire une perception du temps caractérisée par une grande défiance : ce serait folie que de se fier au *zamān* ou au *dahr*, par essence instables et menaçants, et de croire éternelles la vigueur et la beauté propres à la jeunesse. L'homme lucide se doit de se préparer au pire¹⁴. C'est là une conception d'ailleurs commune à la plupart des poètes arabes médiévaux, qu'ils soient d'Orient ou d'Occident.

Du point de vue lexical, deux racines sont privilégiées par Ibn Ḥafāġa pour dénoter la jeunesse. La première, Š B B, est aussi en relation avec le feu. Elle donne le verbe *šabba*, qui signifie à la fois « devenir un jeune homme » et « allumer un feu (ou la guerre) ou brûler ». Le nom *šabāb* désigne la jeunesse tandis que *šibāb* dénote ce qui sert à allumer un feu. La seconde racine, Š B W, désigne, en principe, le stade précédent celui du *šabb*. Ainsi, le verbe *šabā*, signifie « être enfant dans ses amusements, rechercher des plaisirs enfantins, jouer ou agir comme un enfant », et s'emploie aussi pour un homme frivole. Mais ce verbe a une deuxième acception qui est « devenir amoureux d'une jeune personne ». Les deux valeurs de cette racine font que le nom *šibā*, qui dénote originellement l'« amour ardent, amour de jeune homme »¹⁵, est utilisé, dans notre corpus, comme un synonyme de *šabāb*. La poéticité de ce lexème est sans doute renforcée par sa proximité avec le nom désignant le « Vent d'est » (*šabā*), très prisé en poésie. Ce rapide survol lexicologique laisse entrevoir les connexions qui se produisent, sur le plan symbolique, entre l'amour et le temps de la jeunesse. La vieillesse, en revanche, n'est pas désignée par un terme spécifique qui pourrait être *šayḥūḥa*. C'est la racine Š Y B, racine de la canitie qui, le plus souvent, signale cette étape de la vie.

Ces choix lexicaux ne sont pas spécifiques à notre auteur, puisque c'est généralement sur la chevelure que se focalisent les poètes arabes pour rendre compte des transformations physiques imposées par la vieillesse. Le stratagème visant à déjouer l'action du temps, la teinture des cheveux (*hiḍāb*), trouve aussi un écho chez eux et, régulièrement, ils se moquent de ceux espérant, grâce à ce simulacre, continuer à séduire.

L'un des poètes les plus célèbres de l'emirat omeyyade, Yaḥyā al-Ġazāl (m. 250/864), composa sur ce thème quelques vers qui retinrent l'attention des anthologues. Nommé ambassadeur

13. Le premier de ces schémas, tripartite, était celui d'Aristote. Il distinguait trois phases dans la vie : la croissance, la stabilité et le déclin, et fixait l'âge parfait à la trentaine. Cette vision de la vie a été généralement privilégiée au Moyen-Âge. Mais un autre schéma, basé sur le chiffre quatre et attribué à Pythagore, coexistait avec le schéma aristotélicien en offrant une « vision biologique plus cadencée », puisque partageant la vie humaine en quatre parties de vingt ans chacune. Enfin, un troisième schéma, plus complexe, toujours hérité des Grecs et popularisé par Isidore de Séville, partageait la vie en sept périodes. Voir Le Goff, Truong, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, p. 108-109.

14. Ces préoccupations rencontrent celles du croyant invité à placer tous ses espoirs dans la vie dans l'au-delà.

15. Kazimirski, s. v.

de ‘Abd al-Raḥmān II en Scandinavie (ou à Byzance), il tomba amoureux de la femme du souverain, Nūd ou Tūd. Lorsque celle-ci lui demanda de se teindre les cheveux, il obtempéra mais exposa, dans une pièce composée pour la circonstance, la vanité de cette démarche :

« De bon matin, pour la noirceur de ma teinture elle me complimenta, comme si jeunesse m’avait été rendue ;

Ma canitie et la teinture qui l’occulte sont en tous points semblables à un soleil masqué par la brume ;

Celle-ci le dissimule un moment, mais le Vent d’est ne tarde pas à la déchirer, dissipant ce qui voilait l’astre ;

Ne dénigre pas la chevelure de l’homme chenu, car elle brille de l’éclat de l’esprit et du cœur !

Je possède en effet tout ce dont tu raffoles : tant l’orgueil propre à la jeunesse que les charmes de la moralité et de la civilité¹⁶. »

Néanmoins, l’âge mûr n’apparaît pas, dans ces vers, comme dénué de tout avantage : représenté comme une sorte d’« âge idéal », il est dépeint comme une arme de séduction supplémentaire. C’est là un motif que nous ne retrouvons guère chez Ibn Ḥafāḡa, qui ne fait nulle mention des privilèges afférant à l’âge, tels la sagesse ou l’expérience. Pour lui, la vieillesse n’est synonyme que de décrépitude et, surtout, d’absence d’avenir. Dans ce cadre, l’arrivée de la canitie est vécue comme un drame. Elle donne lieu à un jeu d’oppositions entre noirceur et blancheur, clarté et obscurité, où les valeurs symboliques attribuées généralement aux deux pôles sont inversées :

« Dans la nuit de la jeunesse a point l’aube d’une canitie et cette lueur m’a affligé¹⁷. »

Deux oiseaux emblématiques : la colombe, valorisée dans l’Imaginaire arabe, et le corbeau, au contraire doté d’un statut symbolique négatif, sont convoqués pour exprimer ce paradoxe accordant une primauté à la noirceur sur la blancheur :

« À la colombe chantante de la canitie, je préfère le corbeau croassant de la jeunesse¹⁸. »

16. Al-Maqqarī, *Nafḥ al-tīb*, III, p. 25 [mètre *kāmil*] :

<i>Bakarat tuḥassinu lī sawāda ḥiḍābī</i>	<i>fa-ka’anna ḍāka a’ādānī li-ṣābābī</i>
<i>Mā š-šaybu ‘indī wa-l-ḥiḍābu li-wāṣifin</i>	<i>illā ka-šamsin ḡullilat bi-ḍābābī</i>
<i>Taḥfā qalīlan ṭumma yaqša’uhā ṣ-ṣabā</i>	<i>fa-yaṣīru lā sutirat bihi li-ḍāhābī</i>
<i>Lā tunkirī waḍāḥa l-māšibi fa-innamā</i>	<i>huwa zahrātu l-afhāmi wa l-allābī</i>
<i>Fa-ladayya mā tahwayna min zahwi ṣ-ṣibā</i>	<i>wa-ṭilāwati l-aḥlāqi wa-l-ādābī.</i>

17. Ibn Ḥafāḡa, *Dīwān*, p. 85, n° 46, v. 6 [mètre *sarī’*] :

Wa-innamā ḍā’a bi-layli ṣ-ṣibā ṣubḥu māšibin sād’anī an aḍā. Néanmoins, cette image reprend la représentation de l’arrivée de l’aube qui met un terme à la nuit de plaisir et qui, dans ce contexte particulier, est aussi connotée négativement.

18. Ibn Ḥafāḡa, *Dīwān*, p. 127, n° 77 [mètre *wāfir*], v. 14 :

Fa-aḥsanu min ḥamāmi š-šaybi ḡannā ḡurābu ṣābībatin alīfa n-na’ībā.

Cependant, dans un autre vers, les deux termes antinomiques sont, cette fois, non plus opposés, mais rapprochés, lorsque l'auteur joue sur la polysémie du nom *bayāḍ*, qui dénote à la fois la blancheur et l'éclat de la jeunesse, pour l'associer à la noirceur (*sawād*) des mèches de cheveux:

« L'éclat de la vie va de pair avec la noirceur des mèches de cheveux¹⁹. »

Pas plus qu'al-Ġazāl, Ibn Ḥafāġa n'est dupe des stratagèmes employés pour contrer cette offensive du temps dans la chevelure :

« Comme l'ami de la vieillesse ne saurait prendre la place de celui de la jeunesse, une teinture ne peut remplacer la fleur de l'âge²⁰. »

L'arrivée des cheveux blancs est perçue comme un signal indiquant qu'il est temps, pour le poète, de changer de registre. En effet, les deux âges sont dévolus à l'expression de motifs différents. La jeunesse est le temps des plaisirs et de la séduction, tandis que la vieillesse est celui des regrets et du souvenir. Il serait malséant, pour le poète âgé, d'endosser, dans ses textes, l'habit du séducteur et du jouisseur. Sa verve poétique trouvera plutôt dans l'élégie ou la thématique sapientiale le lieu où s'épancher. Autrement dit, l'âge oblige le poète à adapter son *ethos*, dans la mesure où, comme l'écrit David Le Breton :

« Au sein d'un même groupe, un répertoire de sentiments et de conduites est approprié à une situation en fonction du statut social, de l'âge, du sexe de ceux qui sont affectivement touchés et de leur public²¹. »

À plusieurs reprises, Ibn Ḥafāġa fait directement allusion, dans ses vers, à son âge. Dans ces passages, horloge biologique et temps ressenti semblent coïncider parfaitement.

Ainsi, c'est avec des pleurs que le poète célèbre son entrée dans la septième décennie, cherchant dans la nature compassion et consolation :

« Ô nuée ! Rivalise avec mes larmes ! Et toi, ô colombe, parle-moi de ta tristesse !

Car j'ai accompli soixante ans et toutes les années qui sont derrière moi m'interpellent [en me demandant] : « As-tu encore un avenir devant toi ?²². »

19. Ibn Ḥafāġa, *Dīwān*, p. 108, n° 60 [mètre *madīd*], v. 28 :

Wa-bayāḍu l-'ayṣi muqtarinun bi-sawādi l-'uḍri wa-l-limamī.

20. Ibn Ḥafāġa, *Dīwān*, p. 218, n° 165 [mètre *ṭawīl*], v. 6 :

Fa-mā nāba 'an ḥilli ṣ-ṣibā ḥillu ṣaybatin wa-lā 'āda min ṣarḥi ṣ-ṣabābi ḥiḍābū.

21. Le Breton, *Les passions ordinaires*, p. 148.

22. Ibn Ḥafāġa, *Dīwān*, p. 64, n° 16 [mètre *wāfir*], v. 1-2 :

A-lā sāḡil dumū'ī yā ḡamāmū wa-ṭāriḥnī bi-ṣaḡwika yā ḥamāmū

Fa-qad waffaytuhā sittīna ḥawlan wa-nādatnī warā'ī hal amāmū ?

Dans un autre poème, cet anniversaire est perçu comme sonnant le glas des amours passionnées, autrement dit comme le signal d'un rétrécissement de l'horizon humain :

« Gémissant, je déplorai la fuite d'un temps révolu, déplorer est la seule chose que puisse encore faire un sexagénaire (*ibnisittina*) ;

J'évoquai le souvenir du bel âge et de mes amours saisi par une émotion n'ayant rien à voir avec la passion, mais l'homme qui se livre à cette occupation connaît-il [vraiment] l'émotion²³ ? »

Vingt ans plus tard, Ibn Ḥafāḡa éprouve encore le besoin de marquer son passage au statut d'octogénaire par quelques vers qui ne font que reprendre une thématique inaugurée beaucoup plus tôt :

« Quelle distraction, quelle nourriture, quel sommeil pour un homme âgé de quatre-vingt-un ans ? La canitie a rabattu les prétentions de celui qui, si longtemps, laissa à sa jeunesse la bride sur le cou²⁴. »

Pour le poète, il est clair que les renoncements imposés par l'âge ne sont compensés en aucune façon : ni par l'accession à une quelconque sérénité ou au statut d'un vénérable *senex*, ni par l'espoir de la vie future. La perception du « temps de l'expérience » divergeant, de façon notable, de celle du « temps de l'existence », la jeunesse se caractérise, dans la mémoire du sujet, par une extrême brièveté, qui donne lieu de nombreuses images et métaphores. Tantôt, elle est comparée à un éclair ou à une étoile filante à l'éclat aussi vif que fugace :

« Puis elle [i.e. la jeunesse] s'est enfuie, tel un astre se décrochant précipitamment ou la lueur d'un éclair À peine se fut-elle approchée de moi qu'elle me tourna le dos et se déroba²⁵. »

Tantôt, pour exprimer avec encore plus de force ce ressenti, c'est le sujet lui-même qui se représente sous la forme d'un astre éphémère traversant le cosmos d'Est en Ouest :

« À peine, au Levant, avais-je, astre resplendissant, entamé ma course, que j'atteignis les confins du Couchant²⁶. »

23. Ibn Ḥafāḡa, *Dīwān*, p. 117, n° 69 [mètre *mutaqārib*], v. 22-23 :

Wa-a'waltu andubu 'aşran ḡalā wa-qaşru bni sittīna an yandubā
Wa-şabbabtu aṭrabu lā 'an hawā wa-hal yaṭrabu l-mar'u in şabbabā?

24. Ibn Ḥafāḡa, *Dīwān*, p. 355, n° 288 [mètre *ramal*], v. 1-2 :

Ayyu unsin aw ḡiḡā'in aw sinah li-bni iḡdā wa-ṭamānīna sanah
qallaşa ū-şaybu biḡā ḡayla mri'in ṭālamā ḡarra şibāhu rasanah.

25. Ibn Ḥafāḡa, *Dīwān*, p. 85, n° 46 [mètre *sarī'*], v. 22-23 :

Tumma maḡā aḡsabuhu kawkaban munkadīran aw bāriqan mūmiḡā
Fa-mā taşaddā yantaḡi muḡbilan ḡattā tawallā yanṭani mu'riḡā.

26. Ibn Ḥafāḡa, *Dīwān*, p. 215, n° 164 [mètre *ṭawīl*], v. 2 :

Fa-mā luḡtu fi ūlā l-maşāriqi kawkaban fa-aşraqtu ḡattā ḡubtu uḡrā l-maḡāribi.

Dans les deux pièces, la structure *mā... ḥattā* (« à peine..., que... ») insiste encore sur la rapidité du trajet. Ailleurs, c'est la structure de la phrase exceptive (*lam takad... illā*) qui rend sensible la réduction, au niveau du ressenti, de plusieurs décennies en quelques heures :

« Puis elle s'est enfuie comme si elle n'avait duré qu'une soirée ou une matinée ²⁷. »

Si radical est le changement, entre les deux âges de la vie, que le sujet en vient à douter de la réalité même de ce passé ressemblant si peu à son présent :

« Comme si pas une seule nuit je n'avais connu le plaisir, comme si je n'avais jamais regardé avec satisfaction en face le destin

Comme si jamais le vent n'avait caressé mes entrailles de son souffle humide, m'apportant la consolation, comme si jamais je n'avais cherché à émouvoir l'oiseau de mon chant ²⁸. »

Le grand âge laisse le vieillard totalement dépourvu. Des métaphores textiles font de la jeunesse un vêtement, une parure, arrachée violemment par le temps destructeur. Autrement dit, elle est un leurre, et ces images ne sont pas sans rappeler celles de la parure éphémère de la terre, toujours trompeuse ²⁹ :

« Comment faire bonne figure vis-à-vis d'un temps qui m'a ravi le vêtement de la jeunesse et la parure des nobles ?

De tout j'ai été dépouillé, et l'on ne m'a laissé qu'un masque de mélancolie, toutes mes parures m'ont été ôtées, à l'exception de celle de mes pleurs ³⁰. »

Considérer la vie humaine essentiellement sous l'angle de la dualité jeunesse/vieillesse, c'est, bien entendu, dramatiser le cours de l'existence humaine. C'est aussi remplacer le continu de la vie par du discontinu ³¹ :

27. Ibn Ḥafāġa, *Dīwān*, p. 364-65, n° 303 [mètre *ḥafif*], v. 6 :

Tumma wallat (i.e. 'iša) ka'annahā lam takad talbatū illā 'ašiyatan aw duḥābā.

28. Ibn Ḥafāġa, *Dīwān*, p. 199, n° 150 [mètre *ṭawīl*], v. 20-21 :

*Ka-'anni lam ānas ilā l-lahwi laylatan wa-lam atašaffah šafḥata d-dahri rāḍiyā
Wa-lam atallaqa r-rīḥa tandā 'alā l-ḥašā suluwwan wa-lam aṭrab ilā ṭ-ṭayri šādiyā.*

29. Voir à ce sujet : Foulon, *La poésie andalouse du XI^e siècle*.

30. Ibn Ḥafāġa, *Dīwān*, p. 178, n° 133 [mètre *kāmil*], v. 5-6 :

*Fima t-taġammulu fī zamānin bazzanī ṭawba š-šabābi wa-ḥilyata n-nubalā'ī?
Fa-'arītu illā min qinā'i ka'ābatin wa-'aṭiltu illā min ḥuliyi bukā'ī.*

31. On pourra, sur cette question, consulter l'article de Jacques Fontanille, « Âges de la vie : les régimes temporels du corps », p. 59-75.

« La segmentation en 'âges' modifie le flux homogène de l'existence : des phases qualitatives distinctes se succèdent, qui « colorent » les âges et qui différencient les instants et les événements successifs en les regroupant en classes relativement stables³². »

Cet effet recherché de dramatisation a pour conséquence un découpage très spécifique du réel, qui conduit à ignorer bien des champs « intermédiaires » de l'expérience humaine, mais aussi des pans entiers de la langue ; car, de la multiplicité de termes désignant, en arabe, l'ensemble des âges et étapes de la vie, le poète ne retient que ceux en rapport avec les deux segments qui ont toute son attention.

Un verbe signifiant « être d'un âge mûr, de trente à cinquante ou même soixante ans³³ », *iktahala*, apparaît néanmoins dans le corpus d'Ibn Ḥafāḡa, semblant infirmer ce que nous venons de dire. Mais ce verbe, d'abord, figure, non dans les vers eux-mêmes, mais dans l'introduction au poème rédigée par le poète : *qāla ma'a l-iktihāl* (« il a dit quand est arrivé l'âge mûr »). En outre, les vers qu'il introduit montrent que l'entrée dans l'âge mûr est perçue comme le moment où se produit le basculement entre les thématiques attachées aux jeunes années, le *ḡazal*, le registre amoureux et érotique et tous les thèmes secondaires qui l'accompagnent, et celles réservées à la seconde partie de la vie, à savoir les motifs de la contrition, de la plainte, du regret, de la nostalgie, etc... Autrement dit, la poésie distribue ses grandes thématiques autour de l'axe jeunesse/vieillesse et, passé un certain âge, il n'est pas convenable, voire pas concevable, pour un poète, de continuer à aborder les thématiques « légères » de l'âge tendre. Une fois le cap de l'*iktihāl* franchi, le jugement porté sur les plaisirs de jeunesse se modifie et un nouveau regard, moralisateur, les mue en vices et turpitudes. Ce reniement a pour corollaire l'exhibition d'une dévotion toute nouvelle :

« Ô Dieu ! J'implore ta miséricorde pour l'un de tes serviteurs qui, durant un temps, s'est égaré et a fait siens vices et turpitudes

L'angoisse le poursuit jusque sur sa couche : toute la nuit, il se confond en regrets et la crainte lui fait verser d'abondantes larmes

Sa jeunesse, il l'a perdue en l'entraînant sur une mauvaise route, et cet égarement, il s'en est revêtu jusqu'à en faire son code de conduite

Si Tu te montres intransigeant à son égard, il n'y aura là aucune injustice ; si, en revanche, Tu fais preuve de bienveillance, il ne l'aura guère méritée³⁴. »

32. Ibn Ḥafāḡa, *Dīwān*, p. 67.

33. Kazimirski, s.v.

34. Ibn Ḥafāḡa, *Dīwān*, p. 214, n° 162 [mètre *kāmil*], v. 4-7 :

<i>Fa-hanāka Llahumma fi 'abdin ḡawā</i>	<i>zamanan fa-šadda ilā l-fusūqi niṭāqā</i>
<i>Qaliqa l-maḡāḡi' i bāta yaqra' u sinnahu</i>	<i>nadaman wa-yursilu dam'ahu iṣfāqā</i>
<i>Ṣaḡaba š-šabibata fi l-ḡawāyati ḡillatan</i>	<i>ḡattā tasarbala ṭawbahā aḡlāqā ;</i>
<i>Fa-la'in saṭawta bihi fa-lā zulman lahu</i>	<i>wa-la'in ṣana'ta lahu fa-lā stiḡqāqā.</i>

Un marqueur particulier, le 'iḍār

Si la canitie est l'emblème de la vieillesse, un autre attribut du système pileux caractérise la jeunesse : le 'iḍār, le duvet des joues des adolescents pré-pubères³⁵. Dans la poésie homoérotique arabe, il constitue l'un des attraits majeurs des éphèbes. Mais le 'iḍār intervient aussi pour tracer une autre ligne de démarcation des âges : le moment où ce duvet naissant et charmant s'épaissit et durcit pour se muer en barbe, marque à la fois le passage à la puberté et le temps où le jeune homme cesse d'être l'objet de la quête amoureuse. En effet, les relations homoérotiques dont la poésie qui nous occupe se fait l'écho, obéissent à un code strict que rappelle James T. Monroe :

« In Arabic literature the homoerotic relationship almost invariably takes place between an adult male and a pubescent boy and is therefore pederastic. To emphasize this fact, it is even a poetic topos to declare that the first appearance of the boy's beard (which, in all those cultures featuring at least two sexes, represents the attainment of sexual virility) is a harbinger of forthcoming separation between the two partners in the relationship³⁶. »

Les poèmes érotico-amoureux d'Ibn Ḥafāġa appartiennent, pour la plupart, au genre homoérotique. Il est difficile de déterminer la part de convention dans cette production à une époque où, comme le rappelle Afif Benabdessellem³⁷, celle-ci était passée du côté de la norme. Quoi qu'il en soit, Ibn Ḥafāġa composa plusieurs courtes pièces dans lesquelles il tourne en ridicule ceux dont la nouvelle consistance ou couleur du duvet trahit le passage à l'âge pubère. Dans la plupart des cas, ces vers sont introduits par le commentaire suivant de l'auteur : *qāla yağuddu min mu'adḍar* (« il a dit, pour minorer [l'attrait] d'un jeune homme aux joues duveteuses »), qui en indique clairement le caractère dépréciatif.

Même s'il ne s'agit pas là d'éléments directement liés au corps du poète, il nous a semblé intéressant de les intégrer à notre étude, dans la mesure où ils contribuent à nous renseigner, d'une part, sur la perception des âges de la vie dans la poésie et, d'autre part, sur les traits de séduction susceptibles, ou non, de provoquer l'émoi du poète. Ainsi, dans ce distique, l'apparition de la barbe est déjà envisagée comme le moment de faire le deuil de sa prime jeunesse :

« Il s'approcha de nous : le duvet [de ses joues] ressemblait à de l'encre coulant sur la page de son visage
Le visage renfrogné, orphelin de sa jeunesse, il portait son duvet comme un vêtement de deuil³⁸. »

35. Ce lexème désigne aussi parfois, par métonymie, la joue, ou même le visage.

36. Monroe, « *The Striptease that was Blamed on Abū Bakr's Naughty Son* », p. 121. Sur cette question, voir aussi Lagrange, *Islam d'interdits, Islam de jouissance*, notamment p. 53-57.

37. Benabdessellem, *La vie littéraire dans l'Espagne musulmane sous les mulūk al-ṭawā'if*, p. 272.

38. Ibn Ḥafāġa, *Dīwān*, p. 142, n° 98 [mètre *kāmil*] :

Wāfā binā wa-lahu ṣahīfatu ṣaḥḥatin ḡa'ala l-'iḍāru bihā yasīlu midādā ;
Mutağābbiman ṭakīla š-šabāba wa-innamā labisa l-'iḍāra 'alā-š-šabābi ḥidādā.

Le verbe *ṭakīla* s'emploie surtout pour une mère ayant perdu son enfant. Un tel terme n'existant pas en français, nous l'avons rendu en faisant appel à une autre notion. Nous n'avons pas répété deux fois le nom « jeunesse », martelé dans le vers.

Dans cette autre pièce, un végétal épineux, la tragacanthé, est convoqué pour évoquer le piquant d'une joue qui a perdu tous ses attraits, et c'est avec cruauté que le poète informe le jeune homme de sa disgrâce :

« La tragacanthé³⁹ a recouvert les fleurs de sa joue, et la noirceur a masqué la clarté lumineuse de son visage

[Plus] aucun regard ne s'envole vers lui, et son souvenir n'enflamme [plus] aucun cœur ;

L'homme meurt, puis est ressuscité, mais la beauté morte ne peut renaître⁴⁰. »

Dans cet autre distique, le poète reprend la thématique archaïque de la halte devant les vestiges presque effacés du campement abandonné, traditionnellement représentés par la rigole creusée autour des tentes (*nu'y*) et les traces noircies du foyer (*atāfin*), privilégiée pour exprimer un sentiment de perte ou de dépossession. Là encore, l'ironie, cruelle, est palpable. De la jeunesse ne subsistent plus que quelques traces ténues :

« Les lieux de ta jeunesse, jadis peuplés, ont été désertés, et je m'y suis arrêté pour déplorer leurs vestiges effacés

Le duvet c'est la rigole circulaire [creusée autour de la tente], tandis que les grains de beauté, dans leur noirceur, figurent les traces du foyer⁴¹. »

Le passage, chez le garçon, du stade pré-pubère à la puberté comme celui, chez l'homme, de la jeunesse à la vieillesse, prend donc la forme d'une transformation touchant le système pileux, mais cette transformation est inversée : du clair au sombre dans le premier cas, et du noir au blanc dans le second cas. Ces deux moments-clés sont, pour des raisons différentes, dévalorisés, car synonymes de renoncement et de dépossession.

La mort et les représentations macabres

Si la mort occupe une place notable dans l'imaginaire poétique arabe⁴², cette place est sans doute encore plus affirmée chez Ibn Ḥafāḡa qui, toute sa vie durant, fut obsédé par la mort.

39. « Arbrisseau à épines que l'on donne en fourrage aux chameaux » (Kazimirski, s.v.).

40. Ibn Ḥafāḡa, *Dīwān*, p. 373, n° 319 [mètre *wāfir*] :

Taḡaššā nawra waḡnatihī l-fatādu *wa-ḡaṭṭā nūra ṣaḡḡatihī s-sawādū*

Fa-mā yabfū ilā mar'āhu ṭarfun *wa-lā yaṣbū li-ḡikrāhu fu'ādū*

Yamūtu l-mar'u ṭumma ya'ūdu ḡayyanwa-mawtu l-ḡusni laysa labu ma'ādū.

41. Ibn Ḥafāḡa, *Dīwān*, p. 61, n° 12 [mètre *kāmīl*] :

Aqwā maḡallun min ṣabābika āhilun *fa-waqaftu andubu minhu rasman 'āfiyā*

Maḡala l-'iḡāru hunāka nu'yan dā'iran *wa-swaddati l-ḡilānu fihī atāfiyā.*

42. Une proximité certaine rapproche, en ce domaine, les imaginaires médiévaux arabe et occidental, ce dernier ayant cultivé, avec beaucoup de ténacité, les représentations macabres. Voir Le Goff, Truong, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, p. 147, ou le chapitre consacré par Huizinga à la « vision de la mort » dans *L'automne du Moyen Âge*.

L'un de ses biographes rapporte une anecdote, selon laquelle le poète aurait eu coutume de se rendre régulièrement, et seul, dans la montagne environnant sa ville natale, Ġazīrat Šuqr, pour y hurler : *yā Ibrāhīm, tamūt!* (« Ô Ibrāhīm, tu mourras ! »), dans le seul but d'entendre résonner l'écho de cette phrase, et ce jusqu'à l'évanouissement⁴³. Même si les faits ne sont pas vérifiables, ils sont significatifs du caractère prêté à ce poète⁴⁴.

Les thrènes sont, naturellement, le lieu privilégié pour aborder la question de la finitude humaine. Le corps, réduit à l'état d'ossements et de poussières, sur lequel pleure le poète dans ces textes n'est, bien entendu, pas le sien, mais tout se passe comme si cet exercice codifié lui permettait d'exorciser ses angoisses en anticipant, en quelque sorte, sa propre disparition. Les nombreuses compositions sapientiales sonnent aussi comme autant d'exhortations à se préparer à cette issue inéluctable.

Comme c'est très souvent le cas dans la poésie andalouse, un parallèle est établi entre la ruine des bâtiments et celle de leurs habitants, et ce sont des représentations inspirées des motifs des vestiges (*aṭlāl*) de la poésie archaïque qui sont mobilisés à cet effet :

« Leurs corps, comme leurs demeures, ont disparu, et je ne vois plus que tombeaux et solitude
Voir la demeure transformée en désert sans vie et la dépouille de l'ami réduite à de la poussière
suffit à me plonger dans l'affliction⁴⁵. »

L'inéluctabilité de la finitude humaine donne lieu à des images de courses et de cavalcades effrénées, d'une traque dans laquelle la monture, élément familier et essentiel s'il en est dans l'univers bédouin de la poésie archaïque, devient l'adjuvant du temps destructeur. La mort est un rapace prêt en permanence à fondre sur sa proie, le cœur de l'homme (*muhġa*⁴⁶) :

« Le cœur de l'homme est-il autre chose qu'une bête traquée au-dessus de laquelle plane et tournoie, pour l'emmener vers la mort, un aigle
Montures et cavaliers, chaque jour et chaque nuit, l'emportent au galop vers la demeure de
l'anéantissement⁴⁷. »

43. Al-Ḍabbī, *Buġyat al-multamis*, p. 198.

44. Si l'on compare l'œuvre poétique d'Ibn Ḥafāġa à celle de son presque contemporain Ibn Zaydūn (m. 463/1070), on est frappé par l'absence chez ce dernier, qui pourtant eut une vie relativement longue, de cette obsession de la mort.

45. Ibn Ḥafāġa, *Dīwān*, p. 178, n° 132 [mètre *ṭawīl*], v. 6-7 :

Wa-qad darasat aġsāmuḥum wa-diyāruhum fa-lam ara illā aqburan wa-yabābā
Wa-ḥasbī šaġwan an arā d-dāra balqa'an ḥalā'an wa-ašlā'a š-šadiqi turābā.

46. Ce lexème dénote le cœur, l'âme ou l'esprit de l'homme et, métonymiquement, sa vie.

47. Ibn Ḥafāġa, *Dīwān*, p. 217-218, n° 165 (thrène) [mètre *ṭawīl*], v. 3-4 :

Wa-hal muġatu l-insāni illā ṭarīdatun taḥūmu 'alayhā li-l-ḥimāmi 'uqābū
Taḥubbu bihā min kulli yawmin wa-laylatin maṭāyā ilā dāri l-bilā wa-rikābū.

Néanmoins, le poète vieillissant craint davantage la solitude et la déchéance physique que la mort. Il en vient même à appeler celle-ci de ses vœux, comme dans le célèbre poème où il converse avec la montagne, plaçant dans la bouche de cette dernière sa propre supplique :

« Combien de temps encore devrai-je demeurer là, alors que sans cesse il me faut faire mes adieux
à des amis partant sans espoir de retour

(...)

Seigneur ! J'implore Ta clémence ! Entends la prière d'une humble créature qui, les mains tendues
vers Toi, supplie que Tu accèdes à sa requête !⁴⁸. »

Le corps souffrant

Si le mal d'amour est omniprésent dans la poésie d'al-Andalus⁴⁹, la maladie et sa cohorte de manifestations physiques y sont rarement représentées⁵⁰. Ibn Šuhayd (m. 426/1035) fait sur ce point quelque peu figure d'exception. En effet, ses dernières compositions sont consacrées à l'évocation de l'hémiplégie (*fāliġ*) qui allait l'emporter à l'âge de quarante-deux ans, après plusieurs mois de souffrance aiguë. Ces poèmes sont considérés par la critique comme le sommet de son art poétique, ce qui s'explique sans doute par leur caractère personnel qui les tient éloignés de tout stéréotype et les rend particulièrement poignants.

Le poème caractérisé comme son « auto-éloge funèbre » (*ritā' al-nafs*), est représentatif de cette veine⁵¹. Le poète y évoque d'abord la tentation du suicide qui le traversa lorsque la souffrance devint insoutenable, tentation que seule sa foi en la justice divine lui permit de repousser :

« Je me lamente sur mon âme et déplore la noblesse dont elle fit preuve au moment où la douleur
extrême m'incitait à la détruire

En toute circonstance, j'accepte le décret de Dieu, ainsi que Ses jugements, convaincu de leur équité⁵². »

Puis, il donne une image saisissante de sa déchéance physique :

48. Ibn Ḥafāġa, *Dīwān*, p. 217, n° 164 (thrène) [mètre *ṭawīl*], v. 21 et 23 :

Wa-ḥattā matā abqā wa-yaz'anu ṣāḥibun uwaddi'u minhu rāḥilan ġayra āyibi
(...)

Fa-ruḥmāka yā mawlāya da'wata ḍārī'in yamuddu ilā nu'māka rāḥata rāġibi.

49. Cette production ne s'écarte guère, sur ce point, de la poésie arabe d'Orient qui cultive ce thème depuis la Ġāhiliyya.

50. La représentation de la maladie dans l'Occident médiéval est assez proche de celle qui émerge des textes poétiques arabes. Voir Schmitt, *Le corps, les rites, les rêves*, p. 323-327.

51. Ibn Šuhayd al-Andalusī, *Dīwān*, p. 110, n° 58 [mètre *ṭawīl*].

52. Ibn Šuhayd al-Andalusī, *Dīwān*, v. 1-2 :

Anūḥu 'alā naṣī wa-andubu nublahā idā anā fī ḍ-ḍarrā'i azma'tu qatlahā
Raḍītu qaḍā'a Llāhi fī kulli ḥālatin 'alayya wa-aḥkāman tayaqqantu 'adlahā.

« Me voici contraint de rester chez moi, un bâton à mon côté, pour compenser la faiblesse d'une jambe au pied fragilisé par la maladie ⁵³ ».

Dans la *Daḥīra*, Ibn Bassām commente ce poème en ces termes :

« Lorsque les souffrances de Abū 'Amir se prolongèrent et que la maladie s'aggrava, il avait besoin, pour se déplacer et satisfaire ses besoins naturels, tantôt d'un bâton sur lequel s'appuyer, tantôt d'une personne pour le soutenir. Les vingt derniers jours avant de mourir, son corps se mua en pierre qu'il ne pouvait plus bouger. Il souffrait tant qu'il ne supportait plus non plus qu'on le déplaçât. Il était dans un tel état de détresse psychologique et tellement à bout de patience qu'il songea à se tuer, c'est pourquoi il dit dans un poème (...) ⁵⁴ ».

À l'instar d'Ibn Ḥafāġa, Ibn Šuhayd anthropomorphise la mort qui le guette, tantôt sous la forme d'un animal carnassier ⁵⁵ ou prédateur lancé à ses trousses et « sur le point de le rattraper » ⁵⁶, tantôt sous celle d'une main lui arrachant l'âme du corps ⁵⁷, ou encore, d'une force oppressante ⁵⁸.

Quelques allusions à la maladie émaillent aussi l'œuvre d'Ibn Ḥafāġa. Contrairement à son aîné, celui-ci ne fut frappé d'aucune pathologie grave. Il semble cependant que, pour lui, maladie et âge soient indissociablement liés, comme en témoignent ces vers composés durant une maladie (*aṭnā'a 'illa*) :

« Et j'ai dit, ayant laissé derrière moi mes cinquante ans : me voilà franchissant les étapes de plus en plus vite !

J'ai toutes les peines du monde à me lever, accablé sous le poids d'une maladie, entre un reste de vie encore vaillant et un corps décharné et exsangue ⁵⁹. »

L'insomnie (*araq*) et la maladie (*saqm*) sont les compagnons familiers de celui qui a atteint le stade ultime de la vieillesse (*aqṣā al-kibar*), désigné par le nom *haram* ⁶⁰, synonyme de décrépitude du corps. L'homme bascule alors dans un isolement qui n'est plus tout à fait le monde des humains :

53. Ibn Šuhayd al-Andalusī, *Dīwān*, v. 3 :

Azallu qa'ida d-dāri taḡnubuni l-'aṣā 'alā ḍa'fi sāqin awhana s-suqmu riġlahā.

54. Ibn Bassām, *al-Daḥīra* I, 1, p. 328.

55. Ibn Šuhayd al-Andalusī, *Dīwān*, p. 110, n° 58, v. 8 [mètre *ṭawīl*] : « Recevez le salut d'un homme [encore] jeune que la mort tient déjà entre ses crocs » (*'Alay-kumu salāmun min fatan 'aḍḍahu r-radā*).

56. Ibn Šuhayd al-Andalusī, *Dīwān*, p. 101, n° 50, v. 1 [mètre *ṭawīl*] : ... *wa-ayqantu anna l-mawta lā šakka lāḥiqī.*

57. Ibn Šuhayd al-Andalusī, *Dīwān*, p. 110, n° 58, v. 9 [mètre *ṭawīl*] : « Déjà, il s'éloigne : la main de la mort lui arrache son âme... » (*Yubīnu wa-kaffu l-mawti yaḥla'u nafsahu*).

58. Ibn Šuhayd al-Andalusī, *Dīwān*, p. 104, n° 52, v. 10 [mètre *basīṭ*] : ... *wa-l-mawtu yaḍġuṭunī.*

59. Ibn Ḥafāġa, *Dīwān*, p. 262, n° 200 [mètre *ṭawīl*], v. 4-5 :

Fa-qultu wa-qad ḥallaftu ḥamsīna ḥiġġatan warā'ī laqad a'ġaltu ṭayyā l-marāḥilī
Anū'u bi-'ib'i s-suqmi bayna ḥuṣāṣatin taġūdu wa-ġismin qad tu'urriqa nāḥilī.

60. Ibn Manẓūr, *Lisān al-'Arab*, s.v.

« Hélas ! Avec la nuit se profile l'insomnie, et derrière la santé [apparente] guette la maladie
L'âge m'entraîne, vers la décrépitude, loin d'une vie généreuse ⁶¹. »

L'affaiblissement de la vue et de l'ouïe, en perturbant la perception du monde, participe à cette mise à l'écart :

« Hélas ! Mille fois hélas ! Quelle misère que cette vieillesse qui m'a fait verser des larmes de sang sur la jeunesse perdue !

Le miroir de ma vue et de mon ouïe s'étant couvert de rouille, rien ne peut plus m'apparaître comme avant ⁶². »

Le corps malade peut néanmoins tirer un grand réconfort du soutien psychologique apporté par un proche. Ainsi, un poème envoyé par un ami est présenté comme un puissant remède capable de le mener à la guérison :

« Ce que j'ai respiré, serait-ce un parfum délicieux ? Ou bien un poème ? Et ce que j'ai humé, serait-ce le vin d'une coupe ou bien le remarquable nectar

D'une poésie dans le manteau de laquelle je me suis enroulé alors que la maladie avait arraché de mon corps son manteau de santé ?

[Cette poésie] m'a guéri alors que la maladie m'avait conduit aux portes de la mort ; il est des paroles vertueuses capables de guérir des blessures ⁶³. »

Quelques vers plus loin, le poète présente ses excuses à son destinataire : son indisposition l'empêche de pouvoir lui répondre par une poésie. Pourtant, c'est bien en vers, et de bonne facture, que cette supplique est rédigée :

« Vous me trouvez, et m'en voyez marri, dans un tel état, que toute trace de poésie en moi s'est effacée

Me voici devenu la proie des souffrances, et l'on dirait que les maladies [se sont liguées] pour s'approprier les forces de mon corps ⁶⁴. »

61. Ibn Ḥafāḡa, *Dīwān*, p. 108, n° 60 [mètre *madīd*], v. 25-26 :

Āhi taḥta l-layli min araḡin wa-warā'ī l-bar'ī min saḡami

Māla bī 'an 'iṣatin karumat 'umrun addā ilā l-haramī.

62. Ibn Ḥafāḡa, *Dīwān*, p. 237, n° 60 [mètre *ṭawīl*], v. 20-21 :

Fa-āhin ṭawīlan ṭumma āhin li-kabratin bakaytu 'alā faḡdi š-šabābi bihā damā

Wa-ḡad ṣadī'at mir'ātu ṭarfī wa-misma'ī fa-mā aḡidu l-ašyā'a ka-l-'ahdi fihimā.

63. Ibn Ḥafāḡa, *Dīwān*, p. 286, n° 226 [mètre *ṭawīl*], v. 1, 2 et 6 :

A-naḡḡatu ṭibin mā tanassamtu am nazmuwa-faḡlatu ka'sin mā taraššaftu am ḡalmū
ḡaṭīrun mina š-šī'ri štamaltu bi-burdihī wa-ḡad bazza ḡismī burdata š-šihḡati s-suḡmū.

(...)

Šafānī wa-ḡad ašfā ḡ-ḡanā bī 'alā r-radā wa-ba'ḡu l-kalāmi l-ḡurri yuṣfī bihī l-kalmū.

64. Ibn Ḥafāḡa, *Dīwān*, p. 286, n° 226 [mètre *ṭawīl*], v. 14-15 :

Wa-'uḡran ilā 'ulyāka innī bi-ḡālatin ta'affā bihā rasmu l-ḡariḡi fa-lā rasmū

À travers ces quelques exemples, on voit que la maladie est représentée sous la forme d'un élément extérieur partant à l'assaut du corps. La santé, et même la vie, est un manteau risquant à tout moment d'être arraché. Nous retrouvons ici l'image de la parure, fragile et éphémère, d'un « paraître » sans cesse menacé par une réalité impitoyable.

Des facteurs autres que la maladie peuvent donner l'occasion au poète de mettre en scène sa vulnérabilité corporelle. C'est le cas des graves inondations ayant touché la ville de Valence en 481/1088. Le poète, impuissant, voit le torrent emporter sa maison. Il se met en scène sous la forme d'un oisillon tremblant de froid et de peur :

« Je me suis rendu sur les lieux, entre tonnerre et pluie battante, oreilles et dos endoloris, les premières frappées de surdité, et le second accablé par le poids [des trombes d'eau]

Les ailes trempées par les flots de pluie et transi de peur, poussin craignant pour son nid⁶⁵. »

Le corps, instrument des émotions et sentiments

Dans la poésie qui nous occupe, l'expression des émotions et des sentiments passe souvent par le corps. Certains organes sont en particulier privilégiés quand il s'agit de localiser les désordres perturbant l'organisme submergé par les émotions⁶⁶. À l'origine de ces troubles, se trouve souvent une souffrance dénommée *law'a*, définie comme « trouble, agitation, malaise causé par l'inquiétude, préoccupation causée par la peur ou par un amour violent »⁶⁷. Celle-ci peut avoir comme origine le sentiment de nostalgie éprouvé à l'égard d'un ami perdu de vue depuis longtemps, comme dans les vers suivants, adressés à un *faqīh* :

« Au souvenir de toi, mes côtes se mirent à frémir, comme si, en chacune d'elles, battait une aile [d'oiseau]

Une douleur (*law'a*) cuisante s'empara de moi, née du désir de toi, et je ne pus retenir le flot de mes larmes, brillantes⁶⁸. »

Néanmoins, c'est dans la passion amoureuse que la *law'a* atteint son point culminant.

Fa-hā anā nahbun li-š-šakāyā ka-anna-mā li-kulli saqāmin min quwā ḡsadi qismū.

65. Ibn Ḥafāḡa, *Dīwān*, p. 308, n° 240 [mètre *ṭawīl*], v. 3-4 :

Laqad ubtu bayna r-ra'di wa-l-qaṭri aštakī bi-sam'iya min waqrin wa-zabriya min wiqrī

Wa-hā anā mablūlu l-ḡināhi min al-ḡayā bi-šawbin wa-maḡ'uru l-firāhi min al-wakrī.

66. Les organes investis dans le cadre de la « physiologie symbolique » diffèrent selon les cultures. Ainsi, le foie, l'estomac, les poumons peuvent relayer le cœur dans cette mission. Voir à ce sujet Le Breton, *Les passions ordinaires*, en particulier p. 175.

67. Kazimirski, s.v. Ibn Manzūr, *Lisān al-'Arab*, dit qu'il s'agit d'une « douleur au cœur causée par la maladie, l'amour ou le chagrin. On a dit qu'il s'agissait de la brûlure causée par le chagrin, la passion ou l'amour ardent ».

68. Ibn Ḥafāḡa, *Dīwān*, p. 212-213, n° 159 [mètre *kāmil*], v. 9-10 :

Ḥafaqat li-dīkrika aḡlu'ī fa-ka-anna lī fī kulli ḡāniḡatin ḡanāḡan yaḡfiqū

Tamallakatnī law'atun mašbūbatun šawqan ilayka wa-'abratun tatarraqaḡū.

Le mal d'amour

Bien plus présent dans la poésie que la maladie organique, le mal d'amour produit, sur le plan physiologique, des effets tout aussi ravageurs. Nombreux sont les vers s'efforçant de décrire le moment initial qui déclenche la passion. Le locuteur y apparaît régulièrement comme la victime de son (sa) séducteur (trice). La séduction passe d'abord par le regard : le regard de l'autre est dévastateur, ravageur, comme dans ces vers mettant en scène un éphèbe voilé (*ḡulām mutalattim*⁶⁹) :

« Il possède un regard à la fois ensorceleur et languissant, dont la faiblesse même dissout toutes les forces de ma volonté
Si sa beauté nous a fait vibrer, sa grâce nous a ravi notre âme
Chacun, en ces lieux, sous ses coups s'effondre et, défaillant, croit voir son trépas
(...)
Ma poitrine n'a-t-elle trahi son secret, comme son voile a laissé transparaître son visage ?⁷⁰ »

Le passage est construit sur une opposition entre force (*quwā 'azmatī*) et faiblesse (*fātīr, ḡa'fu-hū*) : c'est justement la gracilité de l'éphèbe qui vient à bout de la ferme résolution de l'amant, incapable, dès lors, de cacher le trouble qui l'envahit. Un seul regard, donc, suffit à déclencher le mal d'amour, rendu le plus souvent par un nom de la racine *S Q M*, *suqm* ou *saqam*, lexèmes indifféremment employés pour dénoter la maladie organique ou le mal d'amour.

Mais la vue n'est pas le seul vecteur de la passion amoureuse : l'ouïe joue aussi ce rôle, car la voix, en particulier celle du chanteur, séduit aussi :

« Il a empli mes oreilles et mes yeux de toutes sortes de beauté, si bien que je ne savais plus si je l'écoutais ou le contemplais⁷¹. »

L'une des premières manifestations de la passion naissante est la violente sensation de soif ressentie par l'amant, soif traduisant l'intensité de son désir :

« Ma maladie est née d'un regard non [rehaussé] d'antimoine, jeté par des yeux aux paupières naturellement brunes

69. Ce participe désigne sans doute, dans ce contexte, un jeune berbère almoravide.

70. Ibn Ḥafāḡa, *Dīwān*, p. 99, n° 54 [mètre *mutaqārib*], v. 8-9 et 14-15 :

Lahu nazarun fātinun fātīrun yaḥullu quwā 'azmatī ḡa'fuhū
La'in hazza a'tāfanā ḥusnuhu laqad hazza anfansanā zarfuhū
(...)

Wa-kullun hunāka šarī'un bihi yarā anna ḡašyatahu ḡatfuhū
A-lā šuffa šadri 'an sirrihi kamā šaffa 'an waḡhi-hi saḡfuhū.

71. Ibn Ḥafāḡa, *Dīwān*, p. 221, n° 166 [mètre *kāmil*], v. 6 :

Mala'a l-masāmi'a wa-l-'uyūna maḡāsinan fa-lam adri hal uḡḡi ilayhi am anzurū.

Je souffre d'une soif ardente et je n'ai pour me désaltérer que des grêlons ; s'ils étanchaient ma soif, je retrouverais la santé⁷². »

Les grêlons invoqués dans le vers sont, en réalité, une métaphore désignant les dents blanches de l'aimé, et, par métonymie, sa bouche. Seule l'union avec l'aimé peut donc mettre un terme à cette sensation de soif.

Une fois installée, la passion investit le cœur de l'amant, et de nombreuses représentations se focalisent autour de la cage thoracique de celui-ci et, en particulier, de ses côtes (*aḍlu'*, *aḍlā'*). Les palpitations de ce cœur qui s'affole prennent l'image d'un oiseau battant des ailes et se cognant aux côtes comme aux barreaux de sa cage. L'union avec l'aimé elle-même ne soulage que très provisoirement les affres de l'amant. Une fois ce dernier rendu à sa solitude, les stigmates de la passion, loin de disparaître, peuvent même s'aggraver. Ces graves perturbations sont figurées, dans les vers qui suivent, par le délabrement des côtes qui, tels des remparts menaçant ruine, sont incapables de protéger le cœur :

« Je vous quittai avec un cœur dont les côtes, [autour de lui] menaçaient de s'effondrer, tant il se languissait

(...)

Après vous, il me semble être une gauche à laquelle vous auriez fait perdre sa droite⁷³. »

Notons qu'en français, la perte des repères, dont il est question dans le dernier de ces vers, ferait intervenir plutôt un point cardinal, le Nord (« perdre le Nord »), que la gauche et la droite.

La sensation de soif se conjugue, sur le plan physiologique, avec celle d'une vive brûlure ressentie au niveau des entrailles (ici, *laḍ'*) :

« Sous le coup de la douloureuse brûlure du désir, je chancelai, et la souffrance me fit perdre toute patience ;

Si bien que je livrai un cœur dans lequel, toute la nuit, la passion avait battu des ailes. « Faites ce que vous voulez ! », dis-je à mes larmes. Et elles se mirent à couler⁷⁴. »

72. Ibn Ḥafāġa, *Dīwān*, p. 141, n° 97 [mètre *basīṭ*], v. 2-3 :

Wa-inna suqmi la-min ṭarfin bihi saqamun ḥilwin min al-kuḥli mamlū'in min al-kaḥali
Aškū z-zama`a wa-riyyī fī ḥaṣā baradin law balla min ġulalin ablaltu min `ilalī.

73. Ibn Ḥafāġa, *Dīwān*, p. 340, n° 269 [mètre *basīṭ muḥalla'*] :

Raḥaltu `ankum wa-lī fu`ādun tanqaḍḍu aḍlā'uhu ḥanīnā
Aġūdu fikum bi-`ilqi dam'in kuntu bihi qablakum ḍanīnā
yaṭūru fī waġnatayya ġayṣan wa-kāna fī ġafnihi kamīnā
ka`annī ba`dakum šimālun qad fāraqtu minkum yamīnā.

74. Ibn Ḥafāġa, *Dīwān*, p. 236, n° 178 [mètre *tawīl*], v. 10-11 :

Tarannaḥa bī laḍ'un min al-šawqi mūġi'un nasītu lahu ṣ-ṣabra l-ġamīla ta'allumā
Fa-aslamtu qalban bāta yaḥfū bihi l-hawā wa-qultu li-dam'i l-`ayni ša'naka fa-nhamā.

Nous reviendrons plus loin sur les larmes, qui signalent ici la reddition de l'amant.

Parfois, la brûlure atteint un tel degré qu'elle provoque la « fonte » des viscères :

« J'ai passé la nuit entre déluge de larmes et consommation d'entrailles
Altéré par la soif, j'hume la brise ; ô combien désirable est la consolation des chagrins !⁷⁵. »

Les larmes

Les yeux ne sont pas uniquement convoqués en tant qu'organe de la vue mais, également, au titre de véritable fontaine des larmes. Les images proposées dans ce domaine par Ibn Ḥafāḡa ne diffèrent guère de celles véhiculées par les poètes arabes depuis la Ġāhiliyya. On se souvient, pour prendre un exemple célèbre, d'Imru' al-Qays décrivant, dans sa *mu'allaqa*, les larmes inondant sa poitrine au point de détremper son baudrier, suite au départ de sa bien-aimée.

Notons que ce sont les paupières (*aġfān*) qui sont régulièrement sélectionnées pour désigner, par synecdoque, la source des larmes. Dans la mesure où ce sont les mêmes paupières qui sont évoquées lors des épisodes insomniaques, nous en déduisons que cet élément de l'œil entre en scène quand il s'agit de décrire un phénomène plutôt dysphorique.

Le statut accordé aux larmes dans une société donnée et, par conséquent, dans la littérature, est très variable. Ainsi, Anne Coudreuse a mis en évidence, dans son ouvrage *Le goût des larmes au XVIII^e siècle*⁷⁶, le rôle fondamental de cette manifestation physiologique dans ce contexte historique particulier qui érigea le pathétique en norme littéraire. Certains des aspects de ce phénomène peuvent être rapprochés de ce que nous remarquons à ce sujet dans la poésie arabe archaïque et médiévale. Le pathétique vise à agir sur l'auditoire, sur le destinataire, autrement dit, à l'émouvoir. Or, se représenter lui-même ému est sans doute, pour le poète, l'un des moyens les plus sûrs pour atteindre cet objectif⁷⁷. Dans le domaine arabe, Ibn Qutayba (m. 889), théoricien de la *qaṣīda* à l'époque abbasside, retient aussi que le prologue de celle-ci, le *nasīb*,

L'image de l'oiseau affolé et battant des ailes se retrouve dans une autre pièce, le choix du poète s'étant porté, cette fois, sur le *ganga* (*qaṭā*), perdrix omniprésente dans la poésie archaïque. Cette image semble correspondre assez bien à ce qui se traduit en français contemporain par l'expression « avoir des papillons dans le ventre » : « Comme si (...) je n'avais jamais passé la nuit, éperdu d'amour, abritant entre mes côtes le vol d'un *qaṭā* ayant trouvé là le trou dans lequel se blottir » (*Ka'an* (...)) *Wa-lā bittu mašġūfan taṭīru bi-udlu'ī qaṭātun labā bayna l-ġawāniḥi maḡḡāṣū.*) (Ibn Ḥafāḡa, *Dīwān*, p. 278, n° 216 [mètre *ṭawīl*], v. 13).

75. Ibn Ḥafāḡa, *Dīwān*, p. 251, n° 193 [mètre *kāmil maġzū'*], v. 2-3 :

Lā bittu illā bayna dam'in yanhamī wa-ḡaṣān yaḡūb
ḡarrāna antaṣīqu n-nasīma wa-ni'ma maslātu l-kurūb.

76. L'auteur insiste sur l'historicité des mises en scène des larmes (*Le goût des larmes*, p. 241) : « Même si Pozzo affirme dans *En attendant Godot* de Becket que « les larmes du monde sont immuables », elles connaissent sans doute des variations historiques, et il semble qu'on ne pleure jamais deux fois les mêmes larmes d'une époque à l'autre. » Le caractère excessif et démonstrateur des larmes du XVIII^e siècle est, bien entendu, un code.

77. Anne Coudreuse rappelle (*Le goût des larmes*, p. 27) qu'il s'agit là d'un vieux débat : faut-il, pour émouvoir, être soi-même ému ? Furetière, en 1690, va dans ce sens dans sa définition du « pathétique ».

dans lequel le locuteur se lamente de la perte de sa bien-aimée, a pour fonction d'émouvoir le protecteur éventuel, afin de le rendre plus sensible à la requête du poète⁷⁸.

Un autre point commun réunissant ces deux productions littéraires, par ailleurs si différentes, réside dans le fait qu'aussi bien les larmes versées par les poètes arabes que celles des Européens du xviii^e siècle relèvent moins d'un désordre physiologique que d'une convention solidement maîtrisée et cadrée⁷⁹. En outre, leur esthétisation sous la forme de perles, de bijoux, d'astres scintillants, etc., à laquelle procède la poésie arabe n'est pas sans rappeler ce que nous dit Anne Coudreuse de la mise en scène de la douleur par le *pathos* :

« Le pathos représente une manière de socialiser l'affect et de l'intégrer dans un ordre qu'il risquerait de perturber. (...) Donner une forme esthétique à la souffrance ne signifie pas qu'on s'y abandonne (...) ». Au contraire, poursuit-elle, il s'agit là d'une « tentative d'acquérir une maîtrise sur la souffrance⁸⁰. »

Les larmes apparaissent, chez notre poète, dans des contextes variés. Elles sont d'abord convoquées dans l'élégie. C'est le cas lorsque, lors d'une traversée maritime, la nostalgie étreint le locuteur, au souvenir de ses amis intimes. Une homologie est alors établie entre, d'une part, la pluie et les larmes et, d'autre part, le corps et les branches. Tout se passe donc comme si ces larmes étaient susceptibles, sur le plan symbolique, d'irriguer l'arbre-corps :

« Mes larmes ruisselaient en pluie continue, et mon corps était secoué comme une branche exposée au vent⁸¹. »

78. Voici la traduction de ce passage du *Kitāb al-šī'r wa l-šu'arā'* par Amjad Trabulsi (*La critique poétique des Arabes*, p. 71) : « Tout cela est destiné à incliner vers lui les sentiments et à attirer sur lui l'attention, ce qui est un moyen propre à faire prêter une oreille attentive à sa demande. »

79. « Le pathétique », écrit A. Coudreuse (*Le goût des larmes*, p. 105), « induit une grammaire du corps et des émotions, ce qui le distingue des désordres non maîtrisés du corps abandonné à une forme d'hystérie ou d'animalité ».

80. Coudreuse, *Le goût des larmes*, p. 177.

Dans la culture occidentale, le christianisme va également conférer aux larmes, « manifestation la plus ostensible de la douleur et de la tristesse humaine », une valeur élevée (voir Le Goff et M. Truong, *Une histoire du corps au Moyen-Âge*, p. 82). Cette valorisation s'inscrit dans ce que Johan Huizinga (*L'automne du Moyen Âge*) appelle « cette réceptivité, cette facilité d'émotions, cette propension aux larmes » qui est, selon lui, propre au Moyen Âge.

81. Ibn Ḥafāġa, *Dīwān*, p. 138, n° 91 [mètre *wāfir*], v. 2 (*qāla fī al-ḥanān ilā al-iḥwān bi-zahr al-baḥr*) :

Wa dam'ī ġiryatan maṭarun tawālā wa-ġismī hazzatan ġuṣnun yurāḥū.

Nous retrouvons dans le *Dīwān* cette même association entre larmes et nostalgie dans ce vers, composé lui aussi lors d'un voyage (p. 128, n° 78 [mètre *ṭawīl*], v. 2 (*qāla fī aṭnā'ī safar, yatašawwaqu ilā al-waṭan*)) :

Fa-qultu wa-lī dam'un taraqraqa wa-nḥamā yasīlu wa-ṣabrun qad wahā fa-taḍa'ḍa'ā (« Et j'ai dit, tandis que mes larmes, brillantes, coulaient et que j'étais à bout de patience »).

Mais le thrène est, bien entendu, dans le registre élégiaque, le genre dans lequel les larmes sont le plus présentes. La séparation étant, dans ce cas, définitive, les manifestations physiologiques de la douleur montent en puissance. Elles sont particulièrement violentes lorsque le locuteur pleure plusieurs amis disparus à peu de temps d'intervalle : les larmes se font sang, accompagnant tout un ensemble de perturbations somatiques :

« Lorsque frappe un tel malheur, que le sol desséché soit généreusement arrosé de larmes rouges !
De chaque [source] rouge foncée, elles ruissellent telles des étoiles brillantes s'abattant des confins du ciel
Elles brûlent, et l'œil se noie dans le tison ardent qu'elles allument, tandis que la joue s'enflamme dans l'eau
Elles ont effacé toute trace de sommeil entre les paupières, au point, peut-être, de laver le noir de la prunelle de l'œil
Elles ne font qu'altérer davantage les entrailles alors que l'eau, [en principe], étanche leur soif⁸². »

Les larmes permettent d'exprimer ce que les mots sont impuissants à traduire. L'éloquence qui, on le sait, est l'un des traits caractérisant le plus souvent la langue arabe devient, dans cet autre thrène, l'apanage des pleurs :

« Mes côtes se tordent [de douleur], au moment de déplorer la [disparition de ce parangon de] gloire et de générosité ; si je reste muet, mes larmes sont éloquentes⁸³. »

Mais les larmes ne sont pas cantonnées au contexte de l'éloge funèbre. Elles sont aussi à la fois un signe et un effet de la passion amoureuse, trahissant et révélant, là encore, ce que le sujet s'était efforcé de taire :

« Un moment, je laissai libre cours à mes paupières et à mes larmes, et éclata alors au grand jour un secret que ma bouche n'avait jamais trahi⁸⁴. »

Elles sont donc un langage.

82. Ibn Ḥafāḡa, *Dīwān*, p. 273, n° 215 [mètre *kāmil*], v. 1-5 :

<i>Fī miṭlibi min ṭāriqi l-azrā'i</i>	<i>ḡādā l-ḡamādu bi-'abratin ḥamrā'i</i>
<i>Min kulli qāni' atin tasīlu ka-annahā</i>	<i>šuhbun tašawwabu min furūḡi samā'i</i>
<i>Taḥmā fa-taḡraqu muqlatun fī ḡāḥimin</i>	<i>minhā wa-tuḥraqu waḡnatun fī mā'i</i>
<i>Maḥati l-karā bayna l-ḡufūni wa-rubbamā</i>	<i>ḡasalat sawāda l-muqlati l-kahlā'i</i>
<i>Lā tūritu l-aḥšā'a illā ḡullatan</i>	<i>wa-l-mā'u yanqa'u ḡullata l-aḥšā'i.</i>

83. Ibn Ḥafāḡa, *Dīwān*, p. 226, n° 172 [mètre *ṭawīl*], v. 19 :

Wa-alwī ḡulū'i andubu l-maḡda wa n-nadā *bi-afṣaḥi dam'in taḥta aḥrasi manṭiqi.*

84. Ibn Ḥafāḡa, *Dīwān*, p. 236, n° 178 [mètre *ṭawīl*], v. 12 :

Wa-ḥallaytu ḡafnī wa-l-dumū'a hunayhatan *fa-afṣaḥa sirrun mā faḡartu bihi famā.*

La passion, on le voit, fait intervenir le Feu et l'Eau. Le premier à travers les désordres physiologiques internes, touchant principalement les organes situés au niveau des « entrailles » (*aḥšā'*) et du thorax, et le second par le biais des larmes qui agissent au niveau de l'enveloppe corporelle externe :

« Mon regard est tout entier, d'amour vers toi tourné, noyé par le débordement et le tourbillon de l'eau du désir ⁸⁵. »

Cependant, Eau et Feu ne s'annulent pas. Les larmes ne parviennent pas à éteindre l'incendie qui fait rage dans l'intériorité du corps, paraissant même parfois le raviver, lorsqu'elles-mêmes sont caractérisées de « brûlantes ». L'Eau ne saurait davantage apaiser la soif de l'autre, que seule l'union peut éteindre. Ce paradoxe est exprimé, dans les vers suivants, par l'image du « mirage » (*sarāb*), phénomène décepteur s'il en est :

« Rendu plus fou encore par la puissance de mon trouble et dévoré par la soif, je me suis rapproché d'un mirage

(...)

Entre mes paupières gonflait un océan de désir qui déferlait sur ma joue

Un rayon de lumière éclaira son visage et embrasa mon cœur

C'est alors que je récoltai le tourment du plaisir, et que je goûtai, de la clémence, le châtement ⁸⁶. »

Néanmoins, les pleurs peuvent aussi être convoqués pour exprimer une émotion esthétique et une joie intense :

« Lorsque nous fûmes réunis, la joie me dicta un vers de poésie, tandis que ruisselaient mes larmes ⁸⁷. »

85. Ibn Ḥafāġa, *Dīwān*, p. 124, n° 74 [mètre *ṭawīl*], v. 10 :

Wa-lī nazarun yartaddu fika ṣabābatan wa-qaḍ fāḍa mā'u š-šawqi fīhi wa-ġālā.

86. Ibn Ḥafāġa, *Dīwān*, p. 338, n° 267 [mètre *basīṭ muḥalla'*], v. 10 et 12-14 :

Izdadtu min law'atī ḥabālan fa-ġi'tu min ġullatī sarābā

(...)

Wa-bayna ġafnatayya baḥru šawqin ya'ubbu fī-waġnatī 'ubābā

Qad šabba fī waġhibi šu'a'un šabba 'alā qalbi ltihābā

Fa-niltu min ni'matin šaqā'an wa-ḍuqtu min raḥmatin 'aḍābā.

87. Ibn Ḥafāġa, *Dīwān*, p. 365, n° 304 [mètre *ṭawīl*], v. 3 :

Fa-lammā jtama'nā qultu min faraḥī bihi mina š-ši'ri baytan wa-d-dumū'u sawāqiyā.

Le corps dans l'espace

L'apologie de la mobilité

La gestuelle occupe, dans notre corpus, une place très limitée. Si nous reprenons la typologie des gestes établie, pour le Moyen Âge occidental, par Jean-Claude Schmitt, dans *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, force est de constater que l'autoreprésentation de notre poète ne fait intervenir qu'une seule catégorie de gestes : ceux ayant comme fonction l'« expression des mouvements intérieurs de l'âme, des sentiments, de la vie morale de l'individu »⁸⁸. Ces gestes sont en relation avec des thématiques spécifiques et, en particulier, avec le registre amoureux et érotique. De ce fait, ils sont liés à la figure du poète juvénile. Ils sont, en outre, en tous points similaires à ceux attribués aux autres personnages peuplant les vers : échantons, amants/amantes et compagnons de festivités. Un effet de miroir est ainsi créé entre les différentes figures présentes dans les vers. L'étude de cette gestuelle présente l'intérêt de nous renseigner sur la « grammaire du comportement »⁸⁹ en vigueur dans la communauté culturelle du poète.

Nous sommes frappés par le fait que, dans cette poésie, c'est le corps en mouvement qui est valorisé. Il y a là un écart notable avec la norme prévalant dans d'autres secteurs de la société arabo-musulmane, dans lesquels la retenue, la gravité du port et du maintien sont de rigueur. C'est notamment le cas pour les figures mettant en scène des hommes de loi ou de religion : *fuqahā'*, *'ulamā'*, ascètes, mais aussi pour certaines figures incarnant l'autorité. On se souvient, notamment, d'une anecdote truculente rapportée par al-Ġāḥiẓ dans *Le livre des animaux*⁹⁰, dans laquelle un *qāḍī* s'évertue à garder son sérieux et à demeurer impassible devant les assauts répétés d'une mouche. Il en va en effet de sa réputation et tout doit être entrepris pour, justement, ne rien laisser transparaître de ses émotions ou sentiments⁹¹.

Autrement dit, la mobilité et la souplesse corporelles, qui font partie intégrante des traits constituant l'*ethos* du poète et sont conformes aux exigences du groupe social auquel il appartient, l'opposent, dans le même temps, à d'autres figures⁹².

88. Schmitt, *La raison des gestes*, p. 25-26. En Occident, pour les gestes exprimant une émotion ou un mouvement de l'âme, l'attention est portée aux parties jugées les plus « expressives » du corps : le visage et les mains, ce qui, nous le verrons, n'est pas forcément le cas dans la poésie qui nous occupe. Le lexème *gestus* (« mouvement ou attitude du corps »), qui finit par désigner plus spécifiquement un « mouvement singulier d'un membre, avant tout de la main », y est opposé à *gesticulatio*, terme désignant les gestes perçus comme autant de débordements, de désordres, de vanités (Schmitt, *La raison des gestes*, p. 30-34).

89. Celle-ci est définie par David Le Breton (*Les passions ordinaires*, p. 61) comme ce « qui indique aux acteurs la manière dont il convient de se situer face à l'autre ».

90. On pourra prendre connaissance de ce texte en traduction française dans Jāḥiẓ, *Le cadi et la mouche*, p. 309-311.

91. Notons, à titre comparatiste, que la culture chrétienne du Moyen Âge accorde une primauté idéologique à l'immobilité. Dans *La raison des gestes*, Schmitt écrit (p. 29) : « La mobilité participe du transitoire, de l'instable (...) du terrestre, de l'histoire : elle caractérise l'homme de chair, la tentation du péché et l'agitation du vice. »

92. Le Goff, Truong, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, p. 40) rappellent que, dans la société de l'Occident chrétien, les trois ordres constituant la société : « *oratores* (ceux qui prient), *bellatores* (ceux qui combattent)

D'ailleurs, le poète exprime explicitement la méfiance et la réprobation qu'il éprouve à l'égard des personnes que leur rigidité empêche d'exprimer leurs émotions et qu'il compare à des idoles de pierre dénuées d'affect :

« Colline au sol dur, je n'en tressaillis et n'en vibre pas moins, tel un rameau, si la beauté me trouble
(...) »

Je n'aime pas les hommes inébranlables, ils ressemblent à des idoles pétrifiées

Jamais l'insomnie provoquée par la passion ne leur a noirci les paupières, jamais le mal d'amour ne leur a broyé leur corps⁹³. »

Il est clair qu'aux yeux du poète, qui se caractérise comme une « colline au sol dur » (*ḥaḍba ḡalad*), laisser libre cours à son émotivité n'est en rien synonyme d'indolence ou d'absence de fermeté.

Sous le coup de l'émotion, le corps du poète ploie et s'incline, s'agite et tressaille. Le verbe dénotant le plus souvent ce mouvement est *hazza*, qui signifie « agiter » et est employé, dans la langue du poète, pour le vent secouant les branches ou pour l'oscillation des chameaux de la caravane. Cette racine possède une connotation positive et est aussi usitée pour l'expression de la joie. D'après *Le Lisān al-'Arab*, « le nom *hazz*, à l'origine, dénote le mouvement, et l'on emploie le verbe *ihazza* dans le sens de « se mouvoir, bouger », mais on l'emploie aussi dans le sens de « se réjouir » (...). Chaque fois que quelqu'un se sent joyeux et d'humeur légère, [on peut] employer le verbe *ihazza*⁹⁴ ».

En dehors de *hazza* et *ihazza*, le verbe *inṭanā* (« s'incliner, se pencher »), qui dénote un mouvement entraînant l'ensemble du corps vers l'horizontalité, est également fréquemment utilisé dans ce contexte :

« Vis et ploie, sous l'effet de la joie, comme ploie la branche, et chante comme chante la colombe !⁹⁵ »

et *laboratores* (ceux qui travaillent) sont en partie définis par leur rapport au corps. ».

93. Ibn Ḥafāġā, *Dīwān*, p. 121, n° 71 [mètre *munsariḥ*], v. 3 et 5-6 :

Innī wa-in kuntu ḥaḍbatan ḡaladan aḥtazzu li-l-ḥusni law'atan ḡuṣnā
(...)

Lastu uḥibbu l-ḡumūda fi raḡulin taḥsabuhu min ḡumūdihi waṭanā
Lam yakḥali s-suhdu ḡafnahu kalafan wa-lā ṭawā ḡismahu l-ḡarāmu ḍanā.

Le verbe *ṭawā*, employé dans le dernier vers pour caractériser l'effet du mal d'amour sur le corps, signifie « rouler, plier ». Afin de rendre l'image plus accessible nous avons préféré, dans notre traduction, le rendre par « broyer ».

94. Ibn Manzūr, *Lisān al-'Arab*: *qāla Ibn Aṭīr: al-hazz fi al-aṣl al-ḥaraka wa-htazza idā taḥarraka fa-sta'malahu 'alā ma'nā al-irtiyāḥ (...)* *wa-kull man ḥaffa li-amr aw irtāḥa la-hu, fa-qad ihtazza lahu*. Le dictionnaire cite un hadith: *ihazza l-'arṣu li-mawt Ma'ād*, dans lequel *ihazza* a le sens de « se réjouir » (*fariḥa*). Certains commentateurs interprètent le nom *'arṣ*, dans cet énoncé, comme la litière ayant transporté la dépouille de Sa'd b. Ma'ād à son tombeau, d'autres comme le « trône de Dieu » qui se serait réjoui de l'ascension de l'âme de Sa'd vers le ciel.

95. Ibn Ḥafāġā, *Dīwān*, p. 246, n° 186 [mètre *mutaqārib*], v. 12 :

Wa-'iṣ tataṭannā nṭinā l-qaḍībi surūran wa-taṣḡa'u saḡ'a l-ḥamāmī.

Cette valorisation de la souplesse physique s'inscrit aussi dans le cadre de la préférence affichée des lettrés andalous pour l'école poétique des *muḥdaṭūn*, ou « Modernes », née en Orient dans les premiers temps de l'époque abbasside, et qui, sur tous les plans, érigea en norme la *riqqa* (« subtilité, légèreté, souplesse... »)⁹⁶. Elle est tributaire d'un imaginaire social. Ainsi que l'écrit Ruth Amossy, « un groupe social se fait nécessairement une certaine idée de lui-même, qu'il construit en la contrastant avec celle qu'il possède des autres groupes⁹⁷ ». C'est de cette faculté à vibrer d'émotion et de désir se souvient le poète au moment où il prend conscience que sa jeunesse est à présent derrière lui (*qāla 'indamā iktahala*), ce corps en mouvement symbolisant, à lui seul, cette période :

« Les ailes de la passion en moi s'agitaient, et je tirais à moi la traîne de l'amour
Combien de nuits éclairées par la lune m'ont vu, les flancs tremblant d'espoir et dominé par
l'émotion
Inclinant vers moi les rameaux de la jeunesse et cueillant les fleurs des péchés⁹⁸. »

Quatre verbes, dans ces vers, dénotent le mouvement : *ḥafaqa*, que nous avons déjà rencontré, employé pour le battement des ailes de l'oiseau et du cœur et fréquemment usité pour décrire les désordres des états émotionnels ; *ḡarra* (« tirer ») ; *muhtazz*, participe d'*ihtazza* ; et *ḥašara* (« tirer et incliner à soi »). Notons aussi que ce sont, cette fois, les flancs (*a'tāf*) qui sont le plus souvent convoqués pour représenter le corps de l'homme secoué par l'émotion.

Le mouvement imprimé au corps peut parfois aller jusqu'à faire chanceler ce dernier. Cette perte d'équilibre s'explique par le fait que l'émotion, qu'elle soit d'ordre esthétique ou amoureuse, est assimilée à une ivresse (*našwa*). Mais cette dernière peut aussi résulter, bien entendu, de la consommation d'alcool. Très souvent, d'ailleurs, ces éléments se conjuguent, les scènes bachiques étant liées, tant au chant et à la musique qu'aux jeux érotico-amoureux.

Dans ce contexte, la perte de conscience consécutive à l'enivrement se trouve valorisée, comme nous le voyons dans le vers suivant :

« Combien de fois l'ivresse, lors d'une soirée dédiée aux plaisirs, m'a invité à m'étendre, arrangeant ma couche et la faisant plus douce⁹⁹. »

96. « Au sein d'une même communauté culturelle », écrit David Le Breton, *Les passions ordinaires*, p. 48, « les acteurs disposent d'un registre somatique commun qui mêle aussi bien les perceptions sensorielles que les gestuelles, les mimiques ou les postures. Une symbolique corporelle traduit la spécificité du rapport au monde d'un groupe ».

97. Amossy, *La présentation de soi*, p. 46.

98. Ibn Ḥafāḡa, *Dīwān*, p. 213, n° 160 [mètre *sarī'*], v. 2-4 :

Wa-kuntu ḥaffāqa ḡanāḥa l-hawā ḡarrāra aḡyāli t-tašābī saḥūb

Fa-rubba laylin aqmarin bittuhu muhtazza a'tāfi l-amānī ṭarūb

Ḥašartu fīhi min ḡuṣūni ṣ-ṣibā wa-bittu aḡnī min ṭimāri d-dunūb.

99. Ibn Ḥafāḡa, *Dīwān*, p. 285, n° 225 [mètre *ṭawīl*], v. 1 :

Wa-ʿašiyyi unsin aḡḡa'tanī našwatun fīhi tumabbidu maḡḡa'ī wa-tudammitū.

La musique et le chant, qui sont à l'origine de la notion complexe de *ṭarab* (« émotion esthétique »), produisent des effets similaires :

« Une nuit durant laquelle je chantai et ployai sous l'émotion, accompagné par le grommellement de ma monture¹⁰⁰. »

Le corps microcosme

Dans les vers mettant en scène un corps en mouvement, la souplesse de l'homme est très souvent assimilée à celle d'un rameau, et une parenté est donc établie, sur le plan symbolique, entre les deux objets :

« Les flancs du compagnon et de la branche frémissent [à l'écoute] du gémissement de la colombe ou du chant de l'éphèbe¹⁰¹. »

Mais les pôles de la comparaison sont réversibles, le mouvement des branches des arbustes étant régulièrement présenté comme une manifestation d'ivresse, comme nous le voyons dans les vers suivants, dans lesquels le jardin tout entier, personnifié, s'associe au plaisir du locuteur :

« Alors, les fleurs sont un regard éveillé et baigné de larmes, et l'eau, brillante comme un miroir, sourit, pure et claire

Tandis que le flanc de l'*arāka*, enivré, ploie, et que le pigeon, sur ses branches, roucoule
(...)

Les flancs du jardin, de plaisir sont secoués. Ivre, et cambré par le Vent d'est, il s'incline¹⁰². »

La réversibilité des comparaisons et la grande porosité existant entre les représentations de l'homme et celles de la nature participent d'une vision du monde qui repose sur le principe

100. Ibn Ḥafāġa, *Dīwān*, p. 282, n° 223 [mètre *kāmil*], v. 6 :

Min laylatin ġannaytu fihā antanī ṭaraban wa-sā'adanī l-maṭiyyu fa-arzamā.

101. Ibn Ḥafāġa, *Dīwān*, p. 301, n° 238 [mètre *ṭawīl*], v. 6 :

Wa-qad hazza min 'itfay nadīmin wa-ḥūṭatin ranīnu ḥamāmin aw ġulāmun yuṭarribū. Le vers suivant insiste sur la même parenté (Ibn Ḥafāġa, *Dīwān*, p. 365, n° 303 [mètre *ḥafīf*], v. 5) :

Fa-nṭanaynā ma'a l-ġuṣūni ġuṣūnan maraḥan fī biṭāḥihā wa-rubāhā (« Puis la folle gaité nous fit ployer, rameaux parmi les rameaux, dans ses vallons et sur ses collines »).

102. Ibn Ḥafāġa, *Dīwān*, p. 254, n° 196 [mètre *kāmil*], v. 2-3 et 6 :

Wa-n-nawru ṭarfūn qad tanabbaha dāmi'un wa-l-mā'u mubtasamun yarūqu ṣaqīlū

Wa-qad intašā 'itfu l-arākati fa-nṭanā sukran wa-raġġa'a fī-l-ġuṣūni hadīlū

(...)

Fa-r-rawḍu muhtazzu l-ma'āṭifi ni'matan našwānu ta'ṭifuhu ṣ-ṣabā fa-yamīlū.

d'analogie entre ces deux composantes, proche des notions de microcosme et de macrocosme ayant prévalu dans l'Occident chrétien¹⁰³.

Ibn Ḥafāḡa est sans doute parmi ceux qui ont mené ce système d'homologies à son point le plus extrême. L'anthropomorphisation de la nature apparaît comme l'un des procédés les plus commodes permettant de rendre sensible la communion pouvant réunir celle-ci et l'homme, communion dont les vers suivants sont particulièrement représentatifs : un paysage, animé par la brise, évoque, pour le locuteur, deux éléments corporels, la joue et son duvet, très valorisés, nous l'avons vu, dans la poésie homo-érotique. Cette vision fait naître une émotion chez le locuteur et crée en lui le désir de se fondre dans cette nature :

« Une rivière, à l'onde fraîche et délectable, lumineuse comme une peau recevant les baisers, et un vallon tel un duvet teint en vert

Combien de fois ces lieux furent parcourus par une brise parfumée, légère, imperceptible, comme rampante, qui imprimait au paysage un mouvement oscillatoire

Je ne pouvais alors résister à l'envie d'appeler une colombe, d'accorder mon désir [à cette atmosphère] et de tressaillir tel un frêle rameau¹⁰⁴. »

Conclusion

Au terme de cette étude, il semble que l'analyse des notations mettant en scène le corps du poète laisse apparaître, concernant Ibn Ḥafāḡa, un *ethos* clivé : à la figure du poète juvénile absorbé par les plaisirs, s'oppose celle du poète dans les dernières décennies de sa vie, obsédé par la vieillesse et la fuite du temps. L'autoreprésentation du poète évolue donc considérablement au fil du temps. Cette évolution est aussi motivée, nous semble-t-il, par la nécessité de projeter une image de soi qui soit recevable pour le destinataire des vers et conforme à ce qui est attendu d'un poète dans les différents stades de son existence.

Il serait intéressant de poursuivre nos investigations dans la production andalouse et orientale, afin de départager ce qui singularise Ibn Ḥafāḡa et son expérience personnelle dans un contexte sociopolitique spécifique, et ce qui appartient à une tradition poétique qui

103. Voir à ce sujet Foulon, *La poésie andalouse du XI^e siècle*.

104. Ibn Ḥafāḡa, *Dīwān*, p. 113, n° 65 [mètre *ṭawīl*], v. 6-7 et 9 :

Wa-nahran kamā byaḍḍa l-muqabbalu salsalan wa-ḡiz'an kamā ḥḍarra l-'iḍāru ḥaḍībā

Wa-rubba nasīmin marra yaḥṭīru 'āṭiran raqīqi l-ḥawāši lā yuḥassu dabība

Fa-mā kāna illā an hataftu ḥamāmatan wa-sā'adtu šawqī fa-htazaztu qaḍībā.

Les vers suivants sont aussi très représentatifs de cette vision du monde (Ibn Ḥafāḡa, *Dīwān*, p. 336, n° 230 bis [mètre *kāmil*], v. 5 et 7) : « Je fis halte là où l'eau est un visage rieur et joyeux et le rivage un duvet naissant (...) Partageant mes regards entre les beautés [offertes à ma vue] : la croupe d'une colline et la taille d'un terrain encaissé

Fa-ḥalaltu ḥayṭu l-mā'u ṣaḥḥatu ḍāḥīkin ḡaḍīlin wa-ḥayṭu š-šaṭṭu bad'u 'iḍārī

(...)

Mutaqassima l-alḥāzi bayna maḥāsīnin min riḍfi rābiyatīn wa-ḥaṣri qarārī.

assigne au poète un statut déjà défini, en phase avec la place accordée au verbe poétique et les schémas rhétoriques en vigueur dans cette tradition. Les recherches que nous avons menées, durant la préparation de ce travail, dans d'autres recueils – notamment ceux d'Ibn Zaydūn et d'Abū Nuwās –, semblent déjà indiquer que la manière de notre poète de mettre en scène son corps diffère sensiblement de celle de ses pairs.

Bibliographie

Instruments de travail

Kazimirski, A. de B., *Dictionnaire arabe-français*,
Maisonneuve et Larose, Paris, 1860, 2 vol.

Ibn Manẓūr, *Lisān al-‘Arab*, Dār Lisān al-‘Arab,
Le Caire, s.d.

Sources

al-Ḍabbī, *Buġyat al-multamis*, al-Maktaba al-‘Aṣriyya,
Beyrouth, 2005.

al-Maqqarī, *Nafḥ al-ṭīb*, Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya,
Beyrouth, 1995.

Ibn Bassām, *al-Ḍaḥīra fī maḥāsīn ahl al-Ġazīra*,
éd. Iḥsān ‘Abbās, Dār al-Ṭaqāfa, Beyrouth,
1979.

Ibn Ḥafāġa, *Dīwān*, éd. Sayyid Ġāzī, Mansā‘at
al-Ma‘ārif, Alexandrie, 1960.

Ibn Ṣuhayd al-Andalusī, *Dīwān*, al-Maktaba
al-‘Aṣriyya, Beyrouth, 2002.

Jāhīz, *Le cadī et la mouche*, *Anthologie du Livre des
Animaux, Extraits choisis, traduits de l'arabe et
présentés par Lakhdar Souami*, Sindbad, Paris,
1988.

Études

Al-Nowaihi, Magda, *The Poetry of Ibn Khafājāb,
A Literary Analysis*, E.J. Brill, Leyde, New-York,
Cologne, 1993.

Amossy, Ruth, *La présentation de soi. Ethos et Identité
verbale*, PUF, Paris, 2010.

Benabdessellem, Afif, *La vie littéraire dans l'Espagne
musulmane sous les mulūk al-ṭawā‘if*, IFEAD,
Damas, 2001.

Calame, Claude & Chartier, Roger, *Identités d'auteur
dans l'Antiquité et la tradition européenne*,
coll. Horos, Éd. Jérôme Million, Grenoble, 2004.

Casanova-Robin, Hélène & Billault, Alain, *Le poète au
miroir de ses vers, Études sur la représentation
du poète dans ses œuvres*, coll. Horos,
Éd. Jérôme Million, Paris, 2013.

Coudreuse, Anne, *Le goût des larmes au XVIII^e siècle*,
Éd. Desjonquères, Paris, 2013.

Fontanille, Jacques, « Âges de la vie : les régimes
temporels du corps », in Darrault-Harris
I. & Fontanille J. (éd.), *Les âges de la vie.
Sémiotique de la culture et du temps*, PUF, Paris,
2008.

Foulon, Brigitte, *La poésie andalouse du XI^e siècle. Voir et
décrire le paysage. Étude du recueil d'Ibn Ḥafāġa*,
L'Harmattan, Paris, 2011.

Hadjadji, Hamdane, *Vie et œuvre du poète andalou
Ibn Khafādja*, SNED, Alger, 1982.

Huizinga, Johan, *L'automne du Moyen Âge*, rééd. Payot,
Paris, 1975.

- Lagrange, Frédéric, *Islam d'interdits, Islam de jouissance*, Cérès Éditions, Tunis, 2008.
- Le Breton, David, *Corps et sociétés. Essai de sociologie et d'anthropologie du corps*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1991.
- , *Les passions ordinaires. Anthropologie des émotions*, Payot et Rivages, Paris, 2008.
- Le Goff, Jacques & Truong, Nicolas, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Liana Lévi, Paris, 2003.
- Monroe, James T., «*The Striptease that Was Blamed on Abū Bakr's Naughty Son: Was Father Being Shamed, or Was the Poet Having Fun (Ibn Quzman's Zajal n° 133)*», in Wright J.W. & Rowson E.K. (éd.), *Homoeroticism in Classical Arabic Literature*, Columbia University Press, Columbia, 1997.
- Nagy, Piroska & Boquet, Damien (dir.), *Le sujet des émotions au Moyen Âge*, Beauchesne, Paris, 2008.
- Schmitt, Jean-Claude, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Gallimard, Paris, 1990.
- , *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Gallimard, Paris, 2001.
- Trabulsi, Amjad, *La critique poétique des Arabes*, IFEAD, Damas, 1956.

